



УДК 821.161.109-31+929Тургенев

ЛОКУС ОКНА И ЕГО ФУНКЦИИ В РОМАНАХ И ПОВЕСТЯХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1850–1870-Х ГОДОВ

Н. В. Мокина

Мокина Наталья Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, nat.mokina2011@yandex.ru

Предметом исследования в статье становится локус окна, устойчиво связанный в тургеневских произведениях с ситуацией душевного перелома, испытания любовью или прозрения героев. Этот локус, маркирующий этапы духовного пути героев, полисемантический, но актуальными для Тургенева оказываются архаические и традиционные значения окна как границы между мирами и знака испытания.

Ключевые слова: Тургенев, романы и повести 1850–1870-х гг., локус окна, семантика, функции.

Window Locus and Its Functions in I. S. Turgenev's Novels of the 1850–1870s

N. V. Mokina

Natalia V. Mokina, <https://orcid.org/0000-0002-6314-0823>, Saratov State University, 83, Astrakhanskaya Str., Saratov, 410012, Russia, nat.mokina2011@yandex.ru

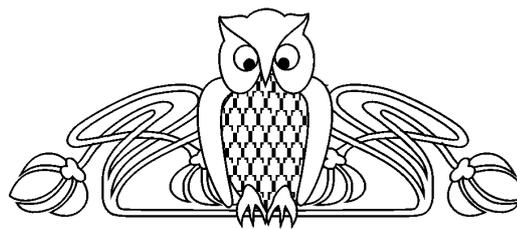
The article researches the locus of window, closely related to the situation of an emotional turning point, love trial or characters' enlightenment in I. S. Turgenev's works. This locus highlights the stages of the characters' spiritual path and is polysemic, but such archaic and traditional meanings of the window as a border between the worlds and the sign of trial become relevant for Turgenev.

Key words: Turgenev, novels and stories of the 1850–1870s, window locus, semantics, functions.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-442-447>

Исследование локусов и их функций в произведениях И. С. Тургенева, прежде всего локуса окна, у которого герой оказывается в переломные моменты жизни или осознает власть над собой той «древней ночи», которая, как утверждал писатель, враждебна «слабому сиянию» – свету, исходящему из сердца человека¹, – один из возможных путей к пониманию сущности «человека Тургенева», живущего на пороге «двойного бытия» («дня» – своей эпохи, и «ночи» – вечности), подчиняющегося и законам социума, и силам «стихийным, стоящим над человеком»².

Погруженный в повседневные «дневные» заботы, герой Тургенева редко вспоминает о «древней ночи», о «тайных силах» (С VII, 16), действующих в мире, но перед открытым «в ночь» окном он ощущает присутствие этих «внеисторических, вечных стихий универсальной жизни»³. Само же



окно в таких эпизодах обнаруживает и свои архаические и традиционные значения границы между «своим» миром, устроенным по воле человека, и «чужим», таинственной беспредельностью⁴.

Но окно может выполнять в тургеневских произведениях и функцию пространственной и одновременно психологической детали: описывая гостиную или комнату героя, где происходит действие ключевых эпизодов, писатель находит каждому герою то «место» (у окна, в «уголку», у двери, посередине комнаты), которое не только позволяет создать выразительную мизансцену, но и выполняет характеризующую функцию, так как всегда соответствует сущности героя, его душевному состоянию и «роли» в доме, где разворачиваются события.

Нередко и само описание окна в комнате героя оказывается своего рода зеркалом его души или даже символом его жизни. Такую функцию, например, выполняют окна, заставленные банками с прошлогодним вареньем, в том числе «*кружовенным*», в комнате Фенички («Отцы и дети»), или окна, всегда закрытые двойными рамами, в доме Субочевых – Фимушки и Фомушки («Новь»), тургеневских двойников овидиевских Филемона и Бавкиды и гоголевских Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны.

Но уже и в ранних произведениях Тургенева локус окна обретает своего рода избирательность, что, в сущности, также можно признать актуализацией традиционных значений локуса, на фоне которого живописцы итальянского Возрождения изображали «сакрально отмеченных персонажей»⁵: лишь избранные тургеневские герои предстают *стоящими* у окна. Как правило, это герои, которых ожидают страдания и испытание любовью и смертью, и чаще всего такое описание *стоящего у окна* героя и маркирует начало испытаний. Причем даже в описаниях тех героев, чья устремленность к окну воспринимается сначала как всего лишь психологическая подробность, окно позднее возвращает себе, пусть и неакцентированно, устойчивую «тургеневскую» функцию – указывать на «открытость» героя той любви, которая «сильнее смерти», и предвещать такую любовь.

Примером возвращения локусом второго, символического смысла может служить история одной из самых обыкновенных тургеневских героинь – Варвары Злотницкой, эпизодического персонажа повести «Яков Пасынков» (1855). Ее готовность проводить время у окна, разглядывая



прохожих, – доминирующее душевное движение героини, становится свидетельством мастерства писателя, умеющего с помощью одной подробности создать и выразительный психологический портрет скучающей барышни, и общее представление о петербургском доме, где «постоянно царствовала тишина» (С VI, 194). Однако финал повести, где Тургенев рассказывает о драматической любви героини, любви, действительно оказавшейся «сильнее смерти», дополняет психологическую подробность «тургеневскими» коннотациями.

Еще одна знаковая особенность локуса окна: оно выполняет, как уже отметили исследователи, символично-композиционную роль⁶. Окно – то закрытое, то открытое, причем открытое то в дневной, то в ночной мир, становится одной из символических подробностей, сопутствующих истории любви тургеневских героев от ее пробуждения до драматического или трагического (или – исключительно редко – счастливого) финала. Локус окна акцентирует дополнительные аспекты в описании «перемены мест» как знаков душевных изменений героев и позволяет Тургеневу, не описывая переживаний, указать на смысл момента. Такую возможность локус окна обретает благодаря и актуализации традиционных значений, и аллюзиям на эпизоды известных литературных текстов, где ключевую роль также выполнял локус окна.

Особенно очевидны такие функции у локуса окна в повести «Фауст» (1856), судьбы героев которой – рассказчика Павла Александровича Б. и Веры Николаевны Ельцовой – подчеркнута соотносилась с судьбами Фауста и Маргариты, героев трагедии Гете, причем на эту связь имплицитно указывали и совпадения места действия знаковых эпизодов: беседка, сад, окна в «конуре» Фауста и комнате Гретхен, где разворачивались события «Фауста» Гете, обретали свои параллели в сценах в садовом домике, саду, у окна в комнатах героини и героя в повести Тургенева.

В «Фаусте» Гете окно выполняло традиционные свои функции – «нерегламентированного входа» нечистой силы и места, связанного с любовными испытаниями⁷. Сам Фауст называл окно местом, откуда может появиться или куда может исчезнуть черт («Hier ist das Fenster, hier die Türe, / Ein Rauchfang is dir auch gewiß»⁸). В сценах с участием Гретхен окно становилось необходимой подробностью в описании усиливающейся власти демонического чувства над героиней. Войдя в свою комнату, откуда только что ушли Мефистофель и Фауст, Гретхен чувствует странную духоту и спешит открыть окно («Es ist so schwül, so dumpfig hie (sie macht das Fenster auf)»⁹), и этот жест обретает символический смысл, указывая и на попытку сопротивления Гретхен демоническим силам, и на ее открытость их влиянию. Позднее для тоскующей без Фауста Гретхен окно станет местом, где она постоянно сидит, мечтая о Фаусте («Nach ihm nus schau ich / Sum Fenster hinaus»¹⁰).

Характерно, что в повествовании о героях Тургенева локус окна появляется только после чтения ими «Фауста» Гете, изменившего их жизнь и как будто заставившего тургеневских героев повторить судьбы героев Гете. Включая локус в историю роковой любви, Тургенев, как правило, не описывает переживаний героев, но само упоминание «гетеанского» локуса имплицитно вводит мотивы подчинения героев власти «невидимой силы», пробуждения в их сердцах греховного чувства. Из окна на следующее утро после чтения «Фауста» Павел Александрович видит Веру Николаевну (С VII, 28); у окна днем полюбила сидеть Вера Николаевна (С VII, 31), как некогда Гретхен, ожидающая Фауста, и там же, у окна, происходит новая встреча героев, новое чтение сцен из трагедии Гете, за которым следует роковое признание (С VII, 42). Само признание в любви героиня делает, стоя *на пороге* комнаты, своему чувству она подчиняется в *садовом китайском домике*, где «какая-то невидимая сила бросает героев друг к другу» (С VII, 44), но именно у *окна* герои прозревают смысл переживаемых ими чувств. Через окно, открытое «в ночь», приходит к тургеневскому герою и трагическая весть о Вере Николаевне: «<...> жалобный крик примчался издалека и прильнул, словно дребезжа, к черным стеклам окон. Мне стало страшно: я вскочил с постели, раскрыв окно. Явственный стон ворвался в комнату и словно закружился надо мной» (С VII, 47). Думается, не случайно после этого эпизода локус окна не упоминается в повести – окно выполнило свою функцию: «...тайные силы, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу» (С VII, 16), ворвались через открытые границы в безгрешный мир героини и разрушили его.

В произведениях Тургенева конца 1850 – середины 1870-х гг. в повествовании о героях, как правило, тех, кто проходит испытание «тяжелыми чувствами», как сказал бы Базаров (С VIII, 290), еще отчетливее проявляется эта функция окна – свидетеля душевных переломов и прозрений, меняющих жизнь героев. У окна, открытого «в ночь», герой или героиня осознают власть над ними «стихий» любви («Первая любовь», «Отцы и дети», «Вешние воды») или оказываются накануне судьбоносных потрясений – испытаний любовью и смертью («Накануне», «Дым», «Новь»). Но и локус «дневного» окна также сопутствует истории героя, осознающего свою подвластность «темной, подземной руке», которая «ухватила за самый корень его существования – и уже не выпустит его» (С XII, 254), и маркирует путь героя к смерти («Новь»).

Дополнительный смысл переживаниям героя придает нередко описываемый Тургеневым вид за окном – гроза или природная гармония, прекрасный сад или сумрачный двор, залитые восходящим солнцем горы или заходящее солнце, дневной или ночной мир. Вид за окном нередко



выполняет и роль зеркала души героя, и пророческую функцию, предсказывая его судьбу. Но одновременно параллелизм «пейзажа души» и вида за окном имплицитно содержит и мысль о связи или даже единстве природы и человека, мысль, поддерживаемую столь частыми у Тургенева развернутыми сравнениями героя и природных явлений или общими образами и мотивами: «тишина» природы отзывается в «тишине» душевной жизни (С XII, 49–50), далекие «немые молнии» повторяются в душевных «молниях» (С IX, 29). Такие переживания у окна позволяют Тургеневу представить человека существом и социальным, и природным, отмеченным печатью времени и вечности, влиянием общественной жизни и «внеобщественных», «стихийных, стоящих над человеком» сил¹¹, чаще всего иррациональных. Иначе говоря, и локус окна оказывается одним из тех приемов, которые формируют «второй сюжет», мерцающий за «дневной» жизнью героя, и помогают писателю выразить «глубинную метафизику бытия, его “высшие реальности” <...>»¹²

Эти универсальные функции окна дополняются в каждом тургеневском произведении особенными аспектами. Так, в романе «Отцы и дети» то открытое, то закрытое окно становится одним из ключевых слагаемых в психологическом рисунке образа Одинцовой¹³. Характерно, что героиня и в символических «портретах души», и в описаниях ее душевного состояния (например, после испугавшего ее разговора с Базаровым) всегда описывается выбирающей «место», причем антитезой «окну» может быть «благовонная ванна» или «зеркало», обретающие в таких описаниях, как и окно, и буквальный, и символический смысл, всегда прозрачный. В «портрете души», который рисует Тургенев в XVI главе, Одинцова описывается идущей после «благовонной ванны» к «полузакрытому окну», и этому физическому передвижению сопутствуют душевные перемены, точно отражающие двойственность героини: после «ванны» она может «замечаться» «о ничтожности жизни, о ее горе, труде и зле», но, когда подует «сквозной ветер» из «полузакрытого окна», она испытывает только желание избавиться от «гадкого ветра» (С VIII, 283). Ту же двойственность героини – ее любопытство к подлинной жизни и одновременно ее страх перед ней и эгоистическое желание покоя символизирует и описание другой «перемены мест» героини: после растревожившего ее разговора с Базаровым Одинцова «изредка останавливалась» то перед закрытым окном, то перед зеркалом, в котором она увидела, наконец, в себе то, что ее испугало и заставило отойти от «окна» – отказаться от опасной «игры» с Базаровым (С VIII, 300).

Иные функции выполняет окно в повести «Вешние воды»: в раме окна изображается Джемма в тот вечер, когда она и Санин осознают свою любовь. В этом эпизоде окно не только маркирует начало испытания героев, но и выступает, кроме

того, еще одной аллюзией на образ девы Марии, сопутствующий Джемме (наряду с аллюзиями на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля и «Мадонну с вишнями» Тициана, а также другими устойчивыми образами-символами девы Марии – солнцем, светом, небом, розой, вишнями). Описание Джеммы в окне, думается, явно навеяно традиционным «символическим обозначением девы Марии как “небесного окна”»¹⁴, а в соединении с другими аллюзиями формирует «второй сюжет», обнаруживает «вечный» смысл описанных событий.

В романе «Дым» писатель создает своего рода «оконную» коллизию, сопровождающую историю любви-как-смерти Литвинова и Ирины и любви-как-возрождения Литвинова и Татьяны. На ночном окне Литвинов находит букет гелиотропов – первый знак возвращения в его жизнь Ирины (С IX, 176), утром у окна герой смотрит на освещенные солнцем горы и отправляется туда, с подсознательной надеждой избавиться от ночных мыслей об Ирине (С IX, 196), у окна в полдень он видит Ирину, с которой хочет расстаться навсегда (С IX, 253), а описание закатного солнца, «алый свет которого ложился сквозь узкие окна в его потемневшую комнату» (С IX, 261), предшествует свиданию Литвинова и Ирины, приведшему к роковым последствиям. И, наконец, «ярко рдевшие на вечернем солнце» окошки дома Татьяны означают окончание пути героя и обретение им, пусть и к «вечеру» жизни, «дома» и «света».

Эти примеры позволяют говорить о том, что локус окна, действительно, выполняет в произведениях Тургенева многообразные функции: сопутствуя истории жизни «странных» тургеневских героев, он не только маркирует этапы, но и открывает важнейшие, «вечные» смыслы идеи образа героя и духовного пути героев.

Интересно сравнить функции локуса окна в двух романах, разделенных большим временным промежутком: «Накануне» (1859) и «Новь» (1876). О функции окна в романе «Накануне» исследователи уже писали, но эти, в целом справедливые, наблюдения нуждаются в дополнениях, так как базируются в основном на одном «утреннем» эпизоде: описании лучей солнца, «ударивших» в комнату Елены и пробудивших в героине веру в любовь к ней Инсарова. Жест Елены, распахнувшей объятья навстречу любви, для исследователей становится доказательством «“солярной” направленности образа, заключенной уже в самом имени героини»¹⁵.

Однако не случайно в романе «Накануне» трижды рассказывается о стоящей или сидящей у ночного окна Елене Стаховой: *накануне* ее встречи с Инсаровым (причем описание переживаний Елены у ночного окна *накануне* встречи с Инсаровым кольцом обрамляет рассказ о детстве и юности этой «странной девушки»), в последний счастливый день их жизни в Венеции и *накануне* смерти Инсарова. Эти эпизоды, как и в целом повествование о Елене, позволяют говорить, что «“солярная”



направленность» – только одно из слагаемых идеи образа Елены Стаховой, в описании которой мотивы тьмы столь же органичны, как и мотивы света, причем эти мотивы также выступают и знаком связи души героини и мира, окружающего ее. Эта связь и эксплицируется: «Отчего так темно вокруг меня и во мне?» (С VIII, 84) – вопрошает героиня в дневнике. Семантика «тьмы» включает здесь не только значения *неясности*, *непонятности* происходящего в душе и мире. Эти значения важны, и их усиливает и мотив страха: Елена, пишет автор, «иногда сама себя не понимала, даже боялась самой себя» (С VIII, 35). Но не случайно Елена в поисках ответа протягивает руки не к солнцу и свету, а «в ночь» (С VIII, 35–36), и этот символический жест выполняет и характеризующую, и пророческую функцию, маркирует начало духовных испытаний героини¹⁶. Но одновременно жест имплицитно утверждает и мысль о тайном родстве «чего-то сильного, безымянного», с чем не умела «совладеть» героиня и что «внезапно» «так и закипало в ней, так и просилось вырваться наружу», и «темного, низко нависшего неба», к которому она и протягивает «свои обнаженные, похолодевшие руки» (С VIII, 35–36). Мотивы тьмы и холода в этом эпизоде, как и в описаниях других тургеневских героев, пытающихся понять мир и смысл своего существования, также обретают не только буквальные, но и символические смыслы, указывая и на невозможность познания тайны души и тайны мира, и на родство этих тайн, и, скорее всего, на неизбежное исчезновение человека в «ледяной стихии» – беспредельном мироздании – как единственном смысле человеческого существования.

Этот эпизод оказывается парной сценой («ситуационной “рифмой”», по выражению В. Н. Топорова¹⁷) эпизодам у ночного окна в Венеции – описаниям ночных переживаний Елены накануне смерти Инсарова, когда она задается «фаустовскими» вопросами о связи человеческих исканий с мирозданием и «общим ходом вещей». Но один ответ находит она на все свои вопросы, осознав неизбежность наказания за счастье и неизбежность ухода в «ту темную бездну, откуда нет возврата» (II IX, 106).

В первом венецианском ночном эпизоде небо «ясное», освещенное «святыми, невинными лучами» (С VIII, 156–157), в следующем – ночь темная, предвещающая бурю, но обе «ночи» равно безучастны к страданиям и мольбам и пророчат только смерть¹⁸. Танатологические коннотации в описании «ясной ночи» имеют опорные орнитоморфные образы (в романе устойчиво сопутствующие Елене): Елена гадала о будущем по полету чайки, упавшей, «как подстреленная», и видит парус, похожий на «большое крыло» птицы (С VIII, 156–157). Опорные мотивы в описании второй ночи: беспокойное море, ветер, раскачивающийся на волнах корабль, белые тучи (С VIII, 161) – символически повторяются в описании снов Елены

(С VIII, 161–162) и ночи плавания на корабле с гробом Инсарова (С VIII, 164) и тоже содержат танатологические коннотации.

И в этом романе, как видим, открытое «в ночь» окно – важнейший локус в изображении «человека Тургенева», символизирующий и потребность человека в познании мира, и невозможность этого познания. Увиденная в окно ночь пророчит трагическую судьбу героев и одновременно выступает универсальным символом человеческой жизни как пути под безучастным взглядом «древней ночи» к исчезновению в «немой пропасти, которая нас поглощает» (II VIII, 168).

И в последующих произведениях Тургенева, прежде всего в «Нови», развиваются и дополняются те же возможности, связанные с выбором локуса: локусы участвуют в создании психологического рисунка образа, в воплощении идеи образа, так как с каждым героем связан свой «набор» локусов, которые устойчиво повторяются, иногда частично или принципиально изменяются или сменяются другими, также многозначными локусами, что в целом складывается в своеобразный дополнительный «сюжет» о «перемене мест», оказывающийся своеобразным зеркалом духовных исканий героев.

И в романе «Новь» локус окна – знак отмеченности героев особенной судьбой: стоящими у окна описываются только три героя – Нежданов, Марианна и Соломин (С XII, 111), наиболее близкие автору. Как правило, все эти герои устремляются к окну, когда должны решить задачу, поставленную перед ними жизнью (С XII, 16, 167). Но в истории души Нежданова окну отводится более сложная и многофункциональная роль: окно (открытое или закрытое, причем открытое и в ночной, и в дневной мир) – спутник переживаний Нежданова. В сущности, этот локус сопровождает все ключевые моменты жизни героя – от первого его появления в романе, когда начинается новый этап в жизни Нежданова, до его смерти. И каждый раз, когда герой оказывается у окна, автор описывает новый вид за окном, чаще всего выполняющий функции зеркала души, предвестия будущей судьбы героя и даже универсального символа человеческой жизни.

В начале романа Нежданов несколько раз подходит к окну: когда перед ним поставлена сложная для него задача (С XII, 16) или когда окружающие напоминают ему о его драме – «фальшивом положении в обществе» незаконнорожденного сына князя Г. и гувернантки (С XII, 30). Происхождение воспринимается героем как причина «вывихнутости», душевных противоречий, все более усиливающихся и в конце концов осознаваемых как присутствие в душе двух людей, избавиться от которых поможет только смерть.

Автор не случайно историю происхождения и юности героя, как кольцом, окружает описанием позы Нежданова, *уткнувшегося* в окно (С XII, 30, 32). Сама поза как будто передает и желание героя найти выход, и признание некоего тупика, «за-



крытости» для него выхода или, во всяком случае, становится внешним выражением нерешительности и неуверенности в себе. Дополнительные аспекты в изображение душевного состояния героя включает упоминание Тургеневым вида за окном, чье сходство с душевным состоянием подчеркивается с помощью общего эпитета: Нежданов глядел «через окно на сумрачный узкий двор, куда не западали лучи даже летнего солнца, и сумрачно было и его лицо» (С XII, 30). Попутно отметим, что мотив солнца – то невозможного, то ненадолго появляющегося, но сменяющегося тенью, то вновь недоступного, будет сопутствовать и другим пейзажам – зеркалам души Нежданова, в том числе и видам за окнами его комнат, что в целом тоже формирует своего рода «коллизию», основанную на противостоянии света и тени, символическом отражении духовной истории героя, «русского Гамлета».

Следующий этап жизни Нежданова – его пребывание в усадьбе Сипягина, во время которого Нежданову открываются и счастье ответной любви, и возможность для реализации его демократических устремлений. Описание героя, подходящего к окну и смотрящего на открывающийся за окном сад, сначала дневной, затем ночной, – кольцом обнимает рассказ о первом дне жизни Нежданова в усадьбе Сипягина, причем Тургенев подробно описывает именно сад, а не душевное состояние героя. В первом эпизоде у окна соотносительность весеннего сада и «пейзажа души» устанавливается с помощью общего мотива тишины: «<...> И надо всей этой молодой, уединенной, тихой жизнью, <...> как большие, ленивые птицы, тихо плыли светлые облака <...>. И ему словно легче становилось, тишина находила и на него» (С XII, 49–50).

Иные приемы позволяют имплицитно представить «пейзажем души» ночной сад. Опорный мотив описания – мотив бабочки, летящей из сада в комнату, на огонь, обретает и символический смысл, означая иллюзорность надежд Нежданова обрести «свет» и предсказывая его дальнейшую судьбу – утрату всех иллюзий: «В саду, прямо против его окна, коротко и звучно щелкал соловей <...> Нежданов зажег свечку; ночные серые бабочки так и посыпались из темного сада и пошли на огонь, кружась и толкаясь <...>» (С XII, 55). Характерно, что ночной пейзаж за окном усиливает внутреннюю тревогу героя, причины которой он не может найти во впечатлениях дня (С XII, 55–56).

Изгнание из этого «рая» спустя несколько недель, бегство с Марианной на фабрику к Соломину сначала кажется Нежданову обретением новой, соответствующей его устремлениям жизни. Символическим зеркалом этого нового, но на самом деле финального этапа жизни героя становится описание вида за окном его новой комнаты – во флигеле фабрики, причем вид за окном описывается еще до того, как к окну подходит сам

Нежданов. И доминирующими в этом описании оказываются образы *стены* и *забора* (С XII, 201), обретающие пророческий смысл: жизнь, которую начнет Нежданов, осуществление на деле планов сближения с народом, само хождение его в народ окажется не *путем*, а *тупиком*. Не случайно герой во время одной из таких попыток сблизиться с народом почувствует *стену* между ним и мужиками (С XII, 228).

Пророческой окажется и та подробность, которая бросится в глаза самому Нежданову, стоящему у окна в первый день жизни на фабрике: он увидит «старую-престарую яблоню» (С XII, 203). Яблоня – традиционный в произведениях Тургенева символ человека, чаще всего усложняемый описанием самой яблони, появлением дополнительных подробностей: так, сломившаяся от тяжести плодов яблоня ассоциируется с Рудиным («Рудин»), «молодая, кудрявая, недавно привитая» – с молодым Саниным («Вешние воды»). И в эпизоде с Неждановым яблоня обретает символический смысл, который акцентируется в сцене его самоубийства. Местом смерти Нежданова станут корни той самой старой яблони, которая, напомним писатель, «привлекла его внимание в самый день его приезда, когда он первый раз выглянул из окна своей квартирки». Смысл этого очевидно символического «места» раскрывает описание старой яблони, скорее всего, позволяющее передать мысль об истощенности жизненных сил героя и о безнадежном одиночестве страдающего героя: у яблони – «шероховатые обнаженные сучья», которые «искривленно поднимались кверху, наподобие старческих, умоляющих, в локтях согбенных рук» (С XII, 285). Символический смысл обретает и последняя подробность: «сквозь кривые сучья дерева» Нежданов смотрит на «низкое, серое, безучастно-слепое небо» и стреляет в себя (С XII, 285).

Нежданов умирает в своей комнате, на диване, где он мучительно размышлял о жизни в последнюю ночь. Но характерно, что локус окна вновь упоминается, когда Соломин и Марианна читают предсмертное письмо Нежданова – его исповедь и завещание. Завершая письмо, объясняющее бессмысленность продолжения жизни, Нежданов говорит о последнем своем переживании у ночного окна. Пейзаж за окном (ночь, тучи, не способные закрыть одну прекрасную звезду) становится своего рода символом жизни не только Нежданова, но и «человека Тургенева». В «темном» существовании человека под безучастным небом все же существует свет «прекрасной звезды» – символа далекой и недостижимой любви (С XII, 289). Так завершается «оконная» коллизия, уточняющая и дополняющая историю «несчастливого человека», «русского Гамлета», в сущности, типично тургеневского героя. Но одновременно четыре «законных» вида символизируют путь «человека Тургенева», идущего от отчаяния к надежде, от веры к безверию, но даже в самый



безысходный момент сохраняющего иллюзию в то, что «древняя ночь» не уничтожит «свет».

Примечания

- ¹ Тургенев И. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Сочинения : в 15 т. Письма : в 13 т. М. ; Л., 1960–1968. Письма. Т. 1. С. 470. Далее ссылки на это издание в тексте даются в скобках, где буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница.
- ² Бялый Г. Тургенев и русский реализм. М. ; Л., 1962. С. 95.
- ³ Там же.
- ⁴ См.: Топоров В. К семантике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования – 1983 / отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М., 1984. С. 164–185.
- ⁵ Там же. С. 183.
- ⁶ Там же. С. 171.
- ⁷ Там же. С. 170–171.
- ⁸ Goethe G. W. Faust. Eine Tragödie. URL: <https://www.weblitera.come/title/?id=14;&l=ru&lng=3#/IV4a5r84zβIU> (дата обращения: 14.08.2018).
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Бялый Г. Указ. соч. С. 95.
- ¹² Маркович В. И. С. Тургенев и русский реалистический роман. Л., 1982. С. 126.
- ¹³ О функциях окна в этом романе см.: Илюточкина Н. В. Окно как структурообразующая составляющая пространства романов И. С. Тургенева 1850 – начала 1860-х годов // Тургеневский сборник – 2017. Орел, 2017. С. 30.
- ¹⁴ Топоров В. К семантике окна в мифопоэтической традиции. С. 183.
- ¹⁵ Илюточкина Н. Указ. соч. С. 29.
- ¹⁶ О связи ситуации «женщина у окна» с мистериями см.: Топоров В. К семантике окна в мифопоэтической традиции. С. 176.
- ¹⁷ Там же. С. 171.
- ¹⁸ О даре пророчества у самого Тургенева и его вере в сверхреальное см.: Топоров В. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 47–49.

Образец для цитирования:

Мокина Н. В. Локус окна и его функции в романах и повестях И. С. Тургенева 1850–1870-х годов // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 4. С. 442–447. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-442-447>

Cite this article as:

Mokina N. V. Window Locus and Its Functions in I. S. Turgenev's Novels of the 1850–1870s. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2018, vol. 18, iss. 4, pp. 442–447 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-442-447>
