

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1.09

О.Н. Болотникова

«ДЕВА У ОКНА» И «СТУК У ВРАТ»: СЕМАНТИКА МОТИВОВ ОКНА И ДВЕРИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1800–1830-х гг.

Анализируются особенности осмысления домашнего пространства в русской литературе первой трети XIX века и выявляется их связь с жанровыми мирообразами элегии и баллады. Описываются ключевые мотивные комплексы «девы у окна», актуальные для легкой поэзии и элегии (сюжет свидания), и «стука у врат», важные в балладном повествовании (сюжет инфернального вторжения). Анализируется функционирование их в романтической прозе. Намечается эволюция мотивов двери и окна в реалистическом творчестве А.С. Пушкина.

Ключевые слова: историческая поэтика; элегия; баллада; семиотика пространства; К.Н. Батюшков; В.А. Жуковский; А.С. Пушкин; А. Погорельский.

В русской литературе 1800–1830-х гг. семантика образов окна и двери во многом определялась наследием сентименталистской феноменологии домашнего пространства. Основу ее составлял горацанский идеал уединенного жилища с его простой обстановкой, близостью к природе, дружелюбностью и связью с интеллектуально-эстетическими интересами владельца. Идиллический хронотоп дома подразумевал особую значимость пространственных границ, обозначенных окном или дверью, и служил истоком двух контрастных сюжетов: сюжета расширения интимной сферы, когда пересечение рубежей через прогулки, путешествия, дружеские визиты гостей и хозяев, через культурную рефлексию (прежде всего, чтение) придавало домашний облик всему окружающему пространству, и, напротив, сюжета разрушения дома, насыщенного уже преромантическими мотивами, когда вторжение внешнего мира имело катастрофические последствия (см. подробнее в нашей статье [1]).

В новую эпоху эти два сюжета приобрели особую значимость, превратившись из литературной конструкции в экзистенциально проживаемую реальность. События наполеоновского нашествия и Отечественной войны 1812 г. показали, насколько хрупким может быть дом под натиском чужой враждебной силы. Пожар Москвы, уничтожение «родовых гнезд», массовое бегство, затронувшее многих представителей писательского сообщества, для которых временным убежищем стал Нижний Новгород [2–4], а потом эпопея заграничных походов 1813–1814 гг., сделавшая целый ряд молодых литераторов добровольными или вынужденными «странниками», – все это способствовало романтическому переосмыслению горацанского идеала и глубокой трансформации лиминальных сюжетов, определявших семантику окна и двери.

Показательна здесь быстрая перестройка образа у В.А. Жуковского в стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812). Сама центральная ситуация (воины на бивуаке) отсылала к вынужденной бездомности, когда родное жилище оказалось разрушено или осталось далеко:

Там все – там родших *милый дом*,
Там наши жены, чада;

О нас их слезы пред Творцом;
Мы жизни их ограда...

[5. Т. 1. С. 228]

Заменой дому, беззащитному не только перед врагом, но и перед безжалостным течением времени («Вам слава, наши деды! // Друзья, уже могущих нет; // Уж нет вождей победы; // Их *домы* вихорь разметал; // Их гробы срыли плуги» [5. Т. 1. С. 225–226]), становилось личное мужество, стремление защищать родовое и индивидуальное пространство:

Нет, други, нет! не предана
Москва на расхищенье;
Там стены!.. в россах вся она!
Мы здесь – и Бог наш мщенье

[Там же. С. 230].

Сам дом превращался из горацанской мирной хижины в жилище воина, готового предать разорению свое достояние, но не доверить его врагу:

Сокровищ нет у нас в *домах*;
Там стрелы и кольчуги;
Мы села – в пепел; грады – в прах;
В мечи – серпы и плуги

[Там же. С. 236].

В лирике 1812 г. важным мотивом стало пересечение чужаками пределов дома, вторжение в него. Эта топика использовалась в риторических целях и имела, как правило, обобщенный, условный характер вплоть до аллегорического отождествления с домом всего Отечества, как в «Оде на случай войны с французами 1812 года» М.И. Невзорова:

Твой враг как Голиаф кичится
И в упоении своем,
Как алчный, лютый зверь, стремится
Возжечь пожар в *дому* твоём...

[6. С. 42].

Семантику данной ситуации определяли образы насилия и разрушения:

Здесь *домы*, храмы *расхищают*,
Ругаясь дерзостью всему <...>
Здесь сотнями *дома пылают*,
Рядами зданья горят...

(М. Виноградов. Ода на новый 1813 год
[Там же. С. 97]).

Там в дом свирепый враг вбегаёт:
Нашед в нем женщину с детей,
Младенца об пол поражает,
Взяв мать насильною рукой

(С.А. Потемкин. К прошлому 1812-му
и наступившему 1813-му годам [6. С. 340]).

В подобном контексте у двери как маркера границы, агрессивно пересекаемой врагом, актуализировался смысл всеми силами защищаемой преграды, например, в «Солдатской песне» Ф.Н. Глинки:

Под смоленскими стенами,
Здесь, *России у дверей*,
Будем биться со врагами;
Не пропустим злых зверей!

[Там же. С. 411].

Оборотной стороной выступала мортальная семантика, когда защита родного пространства связывалась с самопожертвованием и переходом в область смерти, где символической заменой дома становился гроб. Выражение «дверь гроба», объединявшее две смысловые линии, было востребованной метафорой эпохи, использованной в военных стихотворениях В.А. Жуковского («Дух бодрый на дороге бед, // До самой *двери гроба*» [5. Т. 1. С. 242]), А.А. Буниной («К супруге, к чадам – я до *двери гробной* // Любовью нежной пламенел» [6. С. 223]), М.А. Аврамова («Как знать ей к *гробу дверь* // Отверзлась чистотой ли невинности рукою?») [Там же. С. 299]) и других поэтов.

Тем не менее столь мощно заявившее о себе чувство уязвимости домашнего пространства не лишило актуальности сам горацанский идеал и связанную с ним идиллическую традицию. Уже в 1800-е гг. у молодого поколения поэтов она приобрела новый вид, перейдя из сферы оды и послания («Евгению. Жизнь Званская» Г.Р. Державина, «Обуховка» В.В. Капниста) в область элегии. В поэзии В.А. Жуковского, самой, пожалуй, репрезентативной в этом плане, образ сельского дома и мирного существования его обитателей реализовался в комплексе вариаций, то акцентировавших, как в «Сельском кладбище» (1802), идиллический компонент («Усталый селянин медлительной стопою // Идет, задумавшись, в *шалаш* спокойный свой» [5. Т. 1. С. 53]) и на его фоне личностную элегическую рефлексию, то, как в «Опустевшей деревне» (1805), подчеркивавших драматический сюжет разрушения патриархальности:

Дни счастья! Их нет! Корыстною рукой
Оратай *отчужден от хижины родной!* <...>
О гордость!.. Я мечтал, в сих *хижинах забвенных*,
Слыть чудом посреди оратаев смиренных;
За чарой, у огня, в кругу их толковать
О том, что в долгий век мог слышать и видеть!

[Там же. С. 65–66].

Эти взаимодействующие элегические комплексы, связанные с домашней семантикой, оказались очень плодотворными и органично соединились в годы Отечественной войны с историческими сюжетами, углубив свой миромоделирующий характер. Так, их отзвук мы встретим в стихотворении В.А. Жуковского «Вождю победителей» (1812), где М.И. Кутузов рисуется восстановителем прочных границ отеческого простран-

ства, что позволяет и самому герою органично возвратиться в сферу идиллического спокойствия:

Когда ж, сложив с главы своей шелом
И меч с бедра, ты *возвратишься в дом* <...>
Ты будешь зреть ликующие нивы,
И скачуши стада по скатам гор,
И *хижины оратая счастливы*,
И скажешь: мной дана им тишина

[5. Т. 1. С. 247].

В целом же в ранней романтической лирике мотивный комплекс дома насытился личностной рефлексией, став жизнестроительным символом для «странствователей» и «домоседов» (см. о данном типе героев [7, 8]). Это ощутимо сдвинуло акценты с родового начала, хранителем которого являлся дом в горацанской оде / послании, на индивидуальное, в свете которого скромная обитель героя выступала отражением его внутреннего мира, а границы жилища превращались в ограду личностной независимости. Причем хрупкость их, так же как и самого мира «мечтателя», на фоне мощных движений истории ощущалась очень четко и нередко превращалась в объект иронического самоотстранения, как в послании К.Н. Батюшкова «К Филисе» (1804 или 1805):

Ты велишь писать, Филиса, мне,
Как живу я в *тихой хижине* <...>
Ветер воет всюду в комнате
И свистит в моих *окончинах*,
Стулья, книги – всё разбросано <...>
У *дверей* моих мяучит кот,
А у ног собака верная
На него глядит с досадою

[9. С. 65].

Здесь маркеры границы – окончины и дверь – не столько защищают и ограждают, сколько задают пределы поэтического беспорядка как способа жизни героя: сквозь них свистит ветер, а несчастный кот хочет сбежать.

Сложное соединение установок идиллии, элегии и иронии придало «моим» образам дома В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.А. Дельвига или лицейского А.С. Пушкина очень динамический вид (что может служить предметом отдельного анализа; см. [10, 11]), в рамках которого мотивы двери и окна обрели ряд важных и достаточно устойчивых модификаций. Одной из наиболее плодотворных оказалась ситуация, связанная с традициями «легкой» любовной поэзии и тезаурусом анакреонтики. Это ожидание любовницы / любовника у окна, ставшее у А.С. Пушкина предметом отдельного стихотворения («Окно», 1816):

Недавно темною порою,
Когда пустынная луна
Текла туманною стезею,
Я видел – дева у *окна*
Одна задумчиво сидела,
Дышала в тайном страхе грудь,
Она с волнением глядела
На темный под холмами путь.
Я здесь! – шепнули торопливо.
И дева трепетной рукой
Окно открыла боязливо...

Луна покрылась темной. –
«Счастливцев! – молвил я с тоскою:
Тебя веселье ждет одно.
Когда ж вечернею порою
И мне *откроется окно?*»

[12. Т. 1. С. 193].

Мотивный комплекс, включающий темноту, луну, задумчивость и волнение девушки перед окном, ожидание встречи, у Пушкина в дальнейшем связался с определенным типом героини и выступил характерологическим знаком углубленной в себя рефлексивной женской натуры. Анакреонтические контексты подобного комплекса еще вполне сохранились в поэме «Руслан и Людмила» (1817–1820) с рядом однотипных сцен, например:

Но вот Людмила вновь одна.
Не зная, что начать, она
К окну *решетчатку* подходит,
И взор ее печально бродит
В пространстве пасмурной дали

[Там же. Т. 4. С. 30].

Скучая, бедная княжна
В прохладе мраморной беседки
Сидела тихо близ окна
И сквозь колеблемые ветки
Смотрела на цветущий луг

[Там же. С. 58].

Впоследствии, однако, этот статуарный образ приобрел глубокую психологическую обработку, органично воплощая уединенность, своеобразие и мечтательность героини. Задумчивость у окна – это, в частности, постоянная ситуация Татьяны Лариной в «Евгении Онегине»:

Она ласкаться не умела
К отцу, ни к матери своей;
Дитя сама, в толпе детей
Играть и прыгать не хотела,
И часто целый день одна
Сидела молча у окна

[Там же. Т. 6. С. 42].

«Скажи: которая Татьяна?»
– Да та, которая грустна
И молчалива как Светлана,
Вошла и села у окна

[Там же. С. 53].

Настанет ночь; луна обходит
Дозором дальный свод небес,
И соловей во мгле древес
Напевы звучные заводит.
Татьяна в темноте не спит
И тихо с няней говорит:
«Не спится, няня: здесь так душно!
Открой окно, да сядь ко мне»

[Там же. С. 58].

Татьяна пред окном стояла,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель О да Е

[Там же. С. 70].

Девушки в комнатах Татьяны

И Ольги все объаты сном.
Одна, печальна под окном
Озарена лучом Дианы,
Татьяна бедная не спит
И в поле темное глядит

[12. Т. 6. С. 118].

В пушкинской интерпретации мотива отозвалась и реалистически преобразилась устойчивая тема европейского романтизма. Герой или героиня у окна в состоянии созерцания – сюжет целого ряда романтических картин («Маленькая Пертис» Ф.О. Рунге, «Двое у окна» и «Перед зеркалом» Г.Ф. Керстинга, «Вид из ателье художника, правое окно» К.Д. Фридриха и др.). По справедливой характеристике Г.Н. Храповицкой, подобный живописный прием «можно считать аналогом двоемирия в литературе. Картина часто имеет два плана: первый план передает четко выписанные близкие предметы, второй план открывается через окно, в нем лишь намечены бесконечные дали» [13. С. 217]. Устремленность героя в универсум, созерцательное растворение в его бесконечности, разгадывание символических смыслов бытия, определявшее семантику данного мотива в живописи и в произведениях Новалиса, Л. Тика, В.Г. Вакенродера, соединились в зрелом романтизме с вниманием к эмпирике жизни, ее социально-психологическим коллизиям, представ в виде выразительного символа в новелле Э.Т.А. Гофмана «Угловое окно» [14]. У Пушкина постоянно смотрящая в окно задумчивая Татьяна выступила наследницей как раннеромантической мечтательности, так и воплощением «истинного романтизма» с его приоритетом по-сторонней реальности. Закономерно, что мотив окна в «Евгении Онегине» оказался, будучи спроецированным на старого владельца поместья, связан еще и с предельно бытовыми темами ограниченности и скуки провинциальной деревенской жизни:

Он в том покое поселился,
Где деревенский старожил
Лет сорок с клюшницей бранился,
В окно смотрел и мух давил

[12. Т. 6. С. 32].

И старый барин здесь живал;
Со мной, бывало, в воскресенье,
Здесь *под окном*, надев очки,
Играть изволил в дурачки

[Там же. С. 146].

Оказавшись в Москве невестой на выданье, Татьяна видит в окне именно то, что наблюдал давно умерший предшественник Евгения, – двор, конюшню, кухню и забор:

Садится Таня *у окна*.
Редет сумрак; но она
Своих полей не различает:
Пред нею незнакомый двор,
Конюшня, кухня и забор

[Там же. С. 157].

Если, однако, вернуться к лирике 1810–1820-х гг., то здесь образ окна мог и сохранять непосредственную связь с ситуацией любовного свидания и порождать ряд производных мотивов, далеко уходящих от анакреонтики. Образцом первого служит «Мечта» (1818) Жуковского:

Ах! если б мой милый был роза-цветок,
Его унесла бы я в свой уголок;
И там украшал бы мое он *окно*;
И с ним я душой бы жила заодно.
К нему бы в *окно* ветерок прилетал
И свежий мне запах на грудь навевал;
И я б унывала, им сладко дыша,
И с милым бы, тая, сливалась душа

[5. Т. 2. С. 64].

Однако, например, в «В дне рождения N» (1810) Батюшкова анакреонтическая фривольность ощутимо теснится элегическим началом, когда девушка у окна становится персонажем не любовной игры, а подразумеваемой драмы:

О, ты, которая была
Утех и радостей душою!
Как роза, некогда цвела
Небесной красотой;
Теперь оставлена, печальна и одна,
Сидя смиренно у окна,
Без песней, без похвал встречаешь день рожденья –
Прими от дружества сердечны сожаленья,
Прими и сердце успокой

[9. С. 110].

В элегической системе координат более значимым компонентом этого образа была уединенность, столь ярко проявившаяся в пушкинской Татьяне, ощущение вольной или невольной отчужденности в отношениях с окружающими, что подчеркивалось лиминальной семантикой окна. Здесь само ожидание возлюбленного, первоисток лирической ситуации, теряло идиллическую гармоничность, переставало быть залогом свободного общения (ср. сюжет расширения домашнего пространства в горацанской оде), зато приобретало эскапистский смысл, выражая стремление к перемене, к уходу из привычной среды и обретению иного способа существования. В перспективе это превращало статичную сцену в ядро яркого драматического сюжета. Подобный переход мы найдем в «Узнике» (1814–1819) Жуковского, где девушка заключена в тюрьму и у окна поет песню об утерянной радости молодой жизни:

«За днями дни идут, идут...
Напрасно;
Они свободы не ведут
Прекрасной;
Об ней тоскую и молюсь,
Ее зову, не дозовусь.

*Смотрю в высокое окно
Темницы:*
Все небо светом зажжено
Денницы;
На свежих крыльях ветерка
Летают вольны облака.

И так все блага заменить
Могилей;
И бросить свет, когда в нем жить
Так мило <...>»

Так голос заунывный пел
В темнице...

[5. Т. 3. С. 141–142].

Элегическая уединенность здесь трансформировалась в балладную отчужденность, в насильственный разрыв связей между героиней и людьми. Причем богатство природных образов и зрительных впечатлений, характерное для элегической чувствительности и часто связанное с ситуацией наблюдения, взглядом в окно, не может смягчить для героини тяжести заточения. Между тем любовный сюжет Жуковским сохранен: он переносится в дублирующую линию юноши-узника, о котором девушка не знает, но для которого ее образ в тюремном окне («Все видит он: во тьме она / Тюремной / Сидит, раздумью предана, / Взор томной» [Там же. С. 142]) становится целью существования, за пределами *там*, куда он будет стремиться всю жизнь, даже обретя свободу. Для него возврат в идиллическую атмосферу родного дома уже невозможен:

И нет ему в семье родной
Услады;
Задумчив, грустию немой
Он взгляды
Сердечные встречает их;
Он в людстве сумрачен и тих

[Там же. С. 145].

Так образ девушки у окна приобрел трансцендентный смысл и связь со сферой инобытия. Знаменательно, что здесь мотивология окна сошлась с мотивологией двери. Последняя оказалась востребована именно в балладном жанре, построенном на лиминальных сюжетах, пересечении разнообразных границ – пространственных, онтологических, этических (об исторической поэтике жанра см. [15–18]). Семантика наблюдения и ожидания в балладе, в отличие от элегии, имеет периферийный характер, поэтому окно здесь фигурирует, как правило, во вступительных или заключительных эпизодах, знаково намечая психологическое состояние героя, спектр его впечатлений. В этой функции появляется окно, в частности, в «Светлане» (1813) Жуковского – в начале: «Снег пололи; под *окном* / Слушали...» [5. Т. 3. С. 31], и в конце: «В тонкий занавес *окна* / Светит луч денницы; / Шумным бьет крылом петух...» [Там же. С. 37]. Здесь был использован и искомый образ девушки у окна, он заключал балладу, возвращая драматическую фантазмагорию в элегическое, а по генезису даже анакреонтическое, русло:

Села (тяжко ноет грудь)
Под окном Светлана;
Из окна широкий путь
Виден сквозь тумана...

[Там же].

Дверь, стук в нее, заглядывание, вторжение непрощенных и часто ужасающих гостей, поиски двери как выхода, напротив, связаны с кульминационными моментами баллады и приковывают читательское внимание. В романтической версии жанра мотив двери во многом определен поэтикой двоемирия и воплощает в себе переход трансцендентной границы, в связи с чем бытовой колорит (в отличие от окна) решительно отступает. В «Светлане» это воплотилось в сюжете пере-

мещения героини через ряд фантастических локусов, рубеж которых обозначает дверь, открываемая самой Светланой или мертвым женихом:

*Стукнет в двери милый твой
Легкою рукою;
Упадет с дверей запор;
Сядет он за свой прибор
Ужинать с тобою...*

[5. Т. 3. С. 33].

*Двери вихорь отворил;
Тьма людей во храме;
Яркий свет паникадил
Тускнет в фимиаме;
На средине черный гроб...*

[Там же. С. 34].

*В дверь с молитвою стучит...
Дверь шатнулася... скрытит...
Тихо растворилась.
Что ж?... В избушке гроб; накрыт
Белую запоной...*

[Там же. С. 35].

Вхождение в дверь здесь означает преодоление психологических или этических барьеров и маркирует стадии душевной эволюции, имея при этом резкий, внезапный характер. По справедливому наблюдению Н.Ж. Ветшевой и Э.М. Жиликовой, так реализуется «главная коллизия баллад Жуковского – исполненное внутреннего драматизма прогностическое противостояние человека обстоятельствам, в процессе преодоления которых происходит духовное рождение личности или героя настаивает возмездие» [19. С. 237].

В результате дверь нередко становится не просто знаком границы, но укрепленным барьером, чье падение грозит катастрофическими последствиями, как в «балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне» (1814, 1831). Для героини-ведьмы, совершившей тяжкие преступления, единственной защитой являются дверь храма и совершаемое за ней священное действие, к двери приковано все читательское внимание, нагнетаемое все более угрожающей символикой дьявольского вторжения. Если поначалу настойчивое требование старушки о крепости запоров («Чтоб заперта во храме *дверь* была; / <...> Чтоб крепок был *запор церковных врат*; / Чтобы с полуночного бденья / Он ни на миг с растворов не был снят / До солнечного восхожденья» [5. Т. 3. С. 52]) просто интригует, то ночь за ночью ужас бесовского стука в дверь все возрастает («*Железных врат запор*, стуча, дрожит» [Там же. С. 53]; «И снова рев, и шум, и треск у *врат*; / Грызут замок, в *затворы* рвутся» [Там же. С. 54]; «И стук у *врат*: как будто океан / Под бурею ревет и воет» [Там же]), разрешаясь падением всех преград. Дьявол, не в силах сам войти в храм, все же сокрушает дверь и призывает ведьму:

*И храма дверь со стуком затряслась
И на пол рухнула с петлями.
И Он предстал весь в пламени очам,
Свирепый, мрачный, разъяренный;
Но не дерзнул войти он в Божий храм
И ждал пред *дверью раздробленной**

[Там же. С. 55].

Яркая визуализация двери как рубежа миров («Замок Смальгольм», «Суд божий над епископом», «Ленора», «Покаяние» и др.) в балладном творчестве Жуковского соседствовала с символической метафорикой («дверь ада», «дверь могилы» в «Двенадцати спящих девах» (1817), «небесная дверь» в «Королеве Ураке и пяти мучениках» (1831)) и довольно часто сопрягалась с трансцендентной семантикой окна, как в «Рыцаре Тогенбурге» (1817): «И душе его унылой / Счастье там одно: / Дождаться, чтоб у милой / Стукнуло *окно*» [5. Т. 3. С. 135]. Подобное постоянство превращало мотив двери в знак самого балладного жанра и, в том числе, способствовало органичной циклизации текстов разного времени создания на уровне пространственной картины мира и семантики. Так, в «Балладах и повестях» Жуковского (1831), как констатировала И.А. Поплавская, «параллелизм отдельных образов и сюжетов, структурная и смысловая симметрия отдельных произведений и обеих частей сборника позволяют на архитектурном уровне выделить в нем элементы поэтической художественной картины мира, имеющей центростремительные тенденции и тяготеющей к единому эстетическому центру» [20. С. 76].

Свою циклообразующую функцию мотив двери, иногда в сопряжении с образом окна, сохранил и в романтической прозе [21, 22], в особенности в «страшной» повести, генетически связанной с балладой. Образцом может служить цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) А. Погорельского (А.А. Перовского). Здесь образ окна появляется уже в рамочном повествовании первого вечера, ощутимо отсылающем к горацанскому комплексу мирной жизни философа-дилетанта [23]. Рассказчик, удалившийся от большого мира и его соблазнов в малороссийское поместье, часто любит виды из окна, а по вечерам слушает мелодичное пение: «Я тогда обыкновенно садился к *открытому окну* и в задумчивости слушал унылое пение молодых крестьянок, до поздней ночи веселящихся на вечеринках» [24. С. 26]. С мечтами у окна связан и инициальный эпизод повествования: «В один прекрасный вечер я, по обыкновению *сидя у окна*, мечтал о будущем и не без грусти вспоминал о прошедшем» [Там же]. В этот момент «послышалось мне, что кто-то тихо *постучался в дверь*. <...> *Дверь отворилась* без скрипа, и вошел в комнату мужчина средних лет и росту повыше среднего» [Там же]. Незнакомец-двойник имеет явные демонические черты и становится собеседником героя, рассказывающим ряд мистических историй. Так мечтательность, эггегически означенная мотивом окна, вызывает к жизни балладный образ двери – рубежа миров.

Она играет важную роль уже в первой микроромане об английском поэте Александре Поупе, который видит некоего старика, переворачивающего все книги в его шкафу, причем появляется старик из закрытой двери и в нее же уходит:

«Слуге своему он заранее приказал идти спать и, выслав его из комнаты, по обыкновению *запер дверь ключом*. Углубленный в мечты, относившиеся к поэме, он нимало не думал о привидениях; вдруг... *дверь, замкнутая накрепко, отворилась*... и вошел в комнату старик небольшого роста, в длинном кудрявом парике

<...> Окончив работу свою, старик запер шкаф и какими же медленными шагами вышел из комнаты, не взглянув ни разу на поэта. *Дверь сама собою за ним затворилась...* Попе несколько минут оставался недвижимым; наконец, собравшись с духом, подошел к *дверям и увидел, что они заперты ключом*» [24. С. 31–32].

В дальнейшем дверь и окно становятся лейтмотивными образами всех историй, обеспечивая единство художественного мира цикла. В «Издоре и Анюте» Погорельский реанимировал, в частности, мотивный комплекс дома и вторжения врага в его пространство, столь значимый в лирике 1812 г. Здесь Изидор, разрывающийся между стремлением защитить мать и возлюбленную в отданной неприятелю Москве и своим патриотическим долгом, постоянно представляет картины насилия, от которых избавляет только идиллическое спокойствие природы и свидание с Анютой:

«*Пьяные солдаты врывались и в его хижину*; мать его тогда уже скончалась: бесчеловечные ругались над мертвым телом. <...> Из другой комнаты притащили плачущую Анюту... Алчные взоры хищников бродили по юным прелестям русской красавицы. <...> Изидор ударил себя в грудь и подошел к *открытому окну*, чтоб рассеять мрачные мысли» [Там же. С. 42–43].

В «Пагубных последствиях необузданного воображения» центральным образом выступает «дева у окна», которую замечает, будучи уже влюблен в нее после случайной встречи, главный герой Алцест: «...я увидел *сидящую у окна девушку* и в самом деле изумился! Никогда даже воображению моему не представлялась такая красавица» [Там же. С. 63]. Аделина оказывается в дальнейшем механической куклой, созданной демоническим профессором Андрони, что приводит к сумасшествию экстатического романтика. Здесь Погорельский, оттолкнувшись от традиционной семантики элегико-анакреонтического мотива, переворачивает его вектор: дева у окна («Андрони не принимал никого в дом свой. Несмотря на все старания студентов и других молодых людей, никому, кроме нас, до сих пор не посчастливилось увидеть ее иначе, как только *в окошко*» [Там же. С. 74]) воплощает не призыв высшего трансцендентного идеала, но соблазн inferнального начала. Дверь также важна в повествовании, однако сюжетные функции, как и в случае окна, инвертируются. В повести не демонические силы прорываются в дом героя, а сам он преодолевает преграды, воздвигнутые Андрони вокруг куклы-соблазнительницы.

Тем не менее в «Лафертовской маковнице» исходная семантика мотивов восстанавливается. Маркером inferнальной границы в повести выступает калитка, ведущая к тетушкиному дому. Ее пересечение, вызывающее у гостей невольный трепет, каждый раз акцентируется:

«В глубокий вечер, когда в прочих частях города начинали зажигать фонари, а в окрестностях ее дома расстилалась ночная темнота, люди разного звания и состояния робко приближались к хижине и тихо стучались *в калитку*» [Там же. С. 102].

«Наконец пришла она (Маша) к домику и трепещущею рукою дотронулась *до калитки...*» [Там же. С. 108].

«...с самого Введенского кладбища прыгающие по земле огоньки длинными рядами тянулись к ее дому и,

доходя *до калитки*, один за другим, как будто проскакивая под нее, исчезали» [24. С. 113].

Образным дубликатом запретной двери является еще и таинственный ключ, врученный Маше ведьмой и служащий залогом некоего «сокровища», т.е. доступа к адским силам. Напротив, окно вновь фигурирует в составе анакреонтического комплекса, у него Маша встречает своего истинного суженого Улиана:

«За несколько дней перед их разговором (они еще жили на прежней квартире) Маша в одно утро, задумавшись, сидела *у окна*. Мимо ее прошел молодой хорошо одетый мужчина, взглянул на нее и учтиво снял шляпу. <...> Всякий раз он смотрел на нее, и у Маши всякий раз сильно билось сердце. Маше уже минуло семнадцать лет, но до сего времени никогда не случилось, чтоб у нее билось сердце, когда кто-нибудь проходил мимо *окошек*. Ей показалось это странным, и она после обеда села *к окну* – для того только, чтоб узнать, забьется ли сердце, когда опять пройдет молодой мужчина... Таким образом она просидела до вечера, однако никто не являлся. Наконец, когда подали огонь, она отошла *от окна* и целый вечер была печальна и задумчива; она досадовала, что ей не удалось повторить опыта над своим сердцем» [Там же. С. 115].

Мысль о нем помогает девушке разгадать демоническую природу Аристарха Фалалеича и изгнать его из дома, уничтожив ключ. Тем самым, традиционная семантика образов двери и окна мотивирует в «Лафертовской маковнице» – «правильное» разрешение балладного конфликта.

Погорельский в своем цикле, как мы видим, усложнил исходные смыслы и открыл возможность их повествовательного варьирования вплоть до инверсии. В прозе О.М. Сомова, Н.А. Полевого, В.Ф. Одоевского, М.Н. Загоскина, В.Н. Олина, Н.А. Мельгунова мотивы двери и окна маркируют, в рамках поэтики двоemiрия, различные лиминальные сюжеты, заостряя то inferнальный, то трансцендентный их векторы, но обычно сохраняя связь с элегической или балладной схемами. Своеобразным итогом и одновременно проекцией в область реалистической поэтики здесь является «Пиковая дама» (1834) А.С. Пушкина, где жанровые коды романтизма используются не только как организаторы сюжетной структуры, но и как отсылки к социально-психологическим типам [25, 26]. Так, знаком Лизаветы Ивановны становится ожидание у окна, акцентирующее сентиментально-элегическую настроенность героини, ее жажда идиллического любовного общения:

«Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала глядеть *в окно*. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер. Румянец покрыл ее щеки: она принялась опять за работу, и наклонила голову над самой канвою» [12. Т. 8, кн. 1. С. 232].

«...однажды Лизавета Ивановна, сидя *под окошком* за пальцами, нечаянно взглянула на улицу, и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее *окошку*» [Там же. С. 234].

Однако для Германна, существующего вне сентиментальной системы ценностей, окно в доме графини имеет совершенно иной смысл, близкий к семантике

«Пагубных последствий необузданного воображения». Оно притягивает героя как возможность приобщиться к заветной тайне трех карт, окрашенной демонически, но воплощающей вполне земную силу богатства:

«Проснувшись уже поздно, он вздохнул о потере своего фантастического богатства, пошел опять бродить по городу, и опять очутился перед домом графини ***. Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему. Он остановился, и стал смотреть *на окна*. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь» [12. Т. 8, кн. 1. С. 236].

Для Германна окно становится аналогом двери, что запускает в действие балладную схему. Лиминальность романтического двоемирия, однако, трансформируется в повести в систему социально-пространственных границ, переступить которые герой не вправе. Тем самым, тайное пересечение запретов, проникновение в покои графини – результат инициативы самого Германна, а это сообщает ему, если принять во внимание исходную семантику мотива двери, inferнальные черты, в реалистической системе координат интерпретирующиеся как поведение самозванца («профиль Наполеона, а душа Мефистофеля») [Там же. С. 244]. Знаменательно, что графиня в кульминационной сцене повести также садится у окна («Раздевшись, она *села у окна* в вольтеровы кресла, и отослала горничных») [Там же. С. 240]), сюжетно уподобляясь Лизавете Ивановне и становясь беззащитной для вторжения незваного гостя. Сам же Германн украдкой, но, тем не менее, решительно, преодолевает одну дверь за другой, идя к своей цели:

«Германн взбежал по лестнице, *отворил двери в переднюю*, и увидел слугу, спящего под лампой, в старинных, запачканных креслах. Легким и твердым шагом Германн прошел мимо его. Зала и гостиная были темны. Лампа слабо освещала их из передней. Германн *вошел в спальню*. <...> Германн *пошел за ширмы*. За ними стояла маленькая железная кровать; справа находилась *дверь, ведущая в кабинет*; слева, другая в коридор. Германн *ее отворил*, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и *вошел в темный кабинет*» [Там же. С. 239–240].

В балладной схеме итогом подобной настойчивости является падение границ и переход героя в сферу инобытия. У Пушкина, однако, прорыв иллюзорен, поскольку много пространства помимо посюстороннего с его незыблемостью социальных разделений попросту нет. Так, обратный путь Германна зеркально повторяет его проникновение в дом графини, своеобразно аннулируя пересечение границ:

«Мертвая старуха сидела, окаменев; лицо ее выражало глубокое спокойствие. Германн остановился перед нею, долго смотрел на нее, как бы желая удостовериться в ужасной истине; наконец *вошел в кабинет*, ощупал за обоями *дверь* и *стал сходить по темной лестнице*, волнуемый странными чувствованиями. <...> Под лестницею Германн *нашел дверь*, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу» [Там же. С. 245].

Финальным актом этой инверсии выступило в повести лишение героя какой-либо инициативы, в сцене видения он превратился из субъекта балладного сюжета в его объект, вынужденный испытывать власть демонических сил. Причем и здесь присутствует мотив окна, в которое предварительно смотрит призрак, принуждая Германна побыть в роли Лизаветы Ивановны и самой графини:

«В это время кто-то с улицы *взглянул к нему в окошко*, – и тотчас отошел. <...> Чрез минуту услышал он, что *отпирали дверь* в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. *Дверь отворилась*, вошла женщина в белом платье. <...> С этим словом она тихо повернулась, *пошла к дверям* и скрылась, шаркая туфлями. Германн слышал, как *хлопнула дверь* в сенях, и увидел, что кто-то опять *поглядел к нему в окошко*. <...> *Дверь в сени* была заперта» [12. Т. 8, кн. 1. С. 248].

В «Пиковой даме», опирающейся на романтические коды, как мы видим, ощутимо сместились некоторые моменты семантики двери и окна. Они обнаружили связь не только со сферой онтологии и этики, но и с социальным моделированием пространства. Это прокладывало путь к глубоким трансформациям мотивного комплекса в реалистической поэтике, насыщая его бытовыми или историческими проекциями. Их вполне отчетливо можно выделить в позднем творчестве Пушкина. Так, уже в «Евгении Онегине» оборотной стороной мечтательности у окна оказалась скука провинциальной жизни, воплощенная в тривиальных видах «двора, конюшни, кухни и забора». В произведениях 1830-х гг. подобные картины связывались, как правило, с представителями старшего поколения, с их устоявшимся бытом и замкнутостью в домашнем кругу. У окна они читают, вяжут, разглядывают прохожих и гостей, ставят цветы. Эта семантическая линия протягивается от «Повестей Белкина» (1830) к «Дубровскому» (1833) и находит завершение в «Капитанской дочке» (1836), где сходное времяпрепровождение сближает «отцов» Гринева и Маши:

«Однажды осенью матушка варила в гостиной медовое варенье, а я, облизываясь, смотрел на кипучие пенки. Батюшка *у окна* читал Придворный Календарь, ежегодно им получаемый» [Там же. С. 280–281].

«*У окна* сидела старушка в телогрейке и с платком на голове. Она разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мундире» [Там же. С. 295].

Молодое поколение подобная патриархальность уже стесняет, вызывая скуку и желание вырваться в новую и полную соблазнов жизнь, как Гринева, который «соскуча глядеть *из окна* на грязный переулок, <...> пошел бродить по всем комнатам» [Там же. С. 282], оказался в бильярдной, познакомился с прохвостом Зуриным и проигрался в пух и прах.

На семантику «отцов и детей» у Пушкина накладывается еще один смысловой комплекс, связанный с образом большого мира. Он полон стихийных сил, природных и исторических, его конфликты постоянно

прорываются в замкнутую домашнюю сферу и окно, манящее детей, открывает возможность подобного вторжения. Только герой большого масштаба способен овладеть подобными стихиями, стать равным бушующему простору, о чем думает Петр в «Медном всаднике» (1833):

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе

[12. Т. 5. С. 135].

Для рядового обывателя Евгения окно, напротив, несет угрозу, в него бьет дождь, сквозь него прорываются волны страшного наводнения, разрушая скромную хижину:

Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной.
Уж было поздно и темно;
Сердито *бился дождь в окно,*
И ветер дул, печально воя

[Там же. С. 138].

Осада! приступ! *злые волны,*
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой

[Там же. С. 139].

В подобный момент получает известие о восстании Пугачева и Петр Гринев: «Однажды вечером (это было в начале октября 1773 года) сидел я дома один, слушая *вой осеннего ветра, и смотря в окно на тучи, бегущие мимо луны*» [12. Т. 8, кн. 1. С. 313–314]. Позднее он увидит последствия бунта, столь же катастрофические, что и петербургское наводнение: «Я приехал в Казань, опустошенную и погорелую. По улицам, наместо домов, лежали груды углей и торчали *закоптелые стены без крыши и окон.* Таков был след, оставленный Пугачевым!» [Там же. С. 366]. Тем самым окно у позднего Пушкина маркирует сложный смысловой комплекс, включающий и элегическую мечтательность («дева у окна»), и бытовые моменты, и поколенческую семантику, и вторжение разрушительных стихий.

Семиотика двери, сохраняя связь с балладным комплексом, также углубляется, но в первую очередь за счет социальных мотивов. В балладном варианте дверь воплощала постоянную онтологическую границу, служила рубежом земного и погустороннего миров. В реалистической поэтике статичность космологических разделений сменяется подвижностью социальных пространств. В динамичном пушкинском мире герои и повествователи находятся в ситуации самоопределения, они вольно или невольно пересекают границы чужих жилищ, бытовых укладов, властные и сословные барьеры. Тем самым дверь, добровольно или насильственно открываемая, уже далеко не всегда могла быть связана с inferнальностью, ее основной функцией становилось обозначение рубежей свободы, доступной персонажу, а доминирующими сюжетными положени-

ями выступали контакт с лицом, не равным по социальному статусу (как правило, вышестоящим), тайное совещание или сообщение секрета, заточение (домашнее или тюремное), вторжение врага (недоброжелателя) или приход на помощь другу. В больших повествовательных текстах («Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская дочка») Пушкин, как правило, использовал все данные вариации, в малых ограничивался важнейшей.

Так, в «Капитанской дочке», где мобильность героев очень высока, а необходимость самоопределения и отстаивания свободы непреложна, ситуации, в которых открывается / закрывается дверь, густо рассыпаны в тексте, имея при этом большое повествовательное значение. Дверь здесь маркирует переход в новое экзистенциальное состояние, очередной поворот в судьбе или духовной эволюции героя. Не обращаясь ко всем сюжетным коллизиям, акцентируем наиболее типичные. Ключевыми эпизодами контакта с вышестоящим лицом, приходившим в решающий момент на помощь герою, служит освобождение Пугачевым Марьи Ивановны и ее финальная встреча с Екатериной II, при этом положение самозванца и этикетность придворной жизни создают существенную разницу в преодолении границы. Пугачев сам, игнорируя сопротивление Швабрина, открывает дверь, за которой заточена Марья Ивановна:

«У дверей светлицы Швабрин опять остановился и сказал прерывающимся голосом: “Государь предупреждаю вас, что она в белой горячке, и третий день как бредит без умолку”. – “Отворяй!” – сказал Пугачев. Швабрин стал искать у себя в карманах, и сказал, что не взял с собою ключа. Пугачев *толкнул дверь ногою; замок отскочил; дверь отворилась, и мы вошли*» [12. Т. 8, кн. 1. С. 355].

К уборной императрицы, где она принимает героиню, ведет целая анфилада величественных зал, а сопровождает Марью Ивановну лакей. Подобная множественность дверей-преград, чудесно распахивающихся перед девушкой, воплощает строгую иерархичность государственной жизни, но одновременно и человеческую открытость Екатерины:

«Марья Ивановна с трепетом пошла по лестнице. *Двери перед нею отворились настежь.* Она прошла длинный ряд пустых, великолепных комнат; камерлакей указывал дорогу. Наконец, подошел к *запертым дверям,* он объявил, что сейчас об ней доложит, и оставил ее одну. Мысль увидеть императрицу лицом к лицу так утешала ее, что она с трудом могла держаться на ногах. Через минуту *двери отворились,* и она вошла в уборную государыни» [Там же. С. 373].

Столь же значима в судьбе героев ситуация заточения, в которую Марья Ивановна попадает поневоле и освобождается самим Пугачевым, а Гринев в первый раз символически (в чулан запирают его шпагу) и по своей вине, после несостоявшейся дуэли, и только второй раз реально по обвинению в измене:

«Меня привезли в крепость, уцелевшую посередине сгоревшего города. Гусары сдали меня караульному офицеру. Он велел кликнуть кузнеца. Надели мне на ноги цепь и заковали ее наглухо. Потом отвели меня в тюрьму и оставили одного в тесной и темной канурке,

с одними голыми стенами и с окошечком, загороженным железною решеткою» [12. Т. 8, кн. 1. С. 366].

Мотив тайного совещания встречается в романе, в отличие от «Арапа Петра Великого» и «Дубровского», всего один раз, но и он обозначает перелом в развитии событий. Так герои узнают о бунте Пугачева:

«У коменданта нашел я Швабрина, Ивана Игнатича и казацкого урядника. <...> Комендант со мною поздоровался с видом озабоченным. Он *запер двери*, всех усадил, кроме урядника, который стоял у *дверей*, вынул из кармана бумагу и сказал нам: “Господа офицеры, важная новость! Слушайте, что пишет генерал!”» [Там же. С. 314].

Наиболее частотна в «Капитанской дочке», где судьбы героев во многом зависят от причудливого расклада событий и чужой воли, ситуация враждебного или дружеского проникновения в личное пространство, отсылающая, по справедливому наблюдению И.П. Смирнова, к структуре волшебной сказки [27] (из последних работ на эту тему см. [28, 29]). Дважды, например, акцентируется с помощью двери появление перед Гриневым Швабрина, в первый раз в момент знакомства, что, если вспомнить инфернальную семантику мотива, служит неким предвестием будущей его роковой роли, а во второй раз в сцене следствия, где Швабрин, стремясь погубить соперника, выступает с ложным доносом:

«На другой день по утру я только что стал одеваться, как *дверь отворилась* и ко мне вошел молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым. <...> Мы тотчас познакомились. Швабрин был очень не глуп» [12. Т. 8, кн. 1. С. 296].

«Я с живостию обратился к *дверям*, ожидая появления своего обвинителя. Через несколько минут загремели цепи, *двери отворились*, и вошел – Швабрин» [12. Т. 8, кн. 1. С. 368].

Напротив, все упоминания двери, связанные с Марьей Ивановной, подчеркивают осторожность, стремление не нарушать укромность индивидуального пространства. Героиня преодолевает барьеры исключительно для помощи Гриневу – во время его болезни, а позднее – ища приема у императрицы:

«Я вспомнил свой поединок, и догадался, что был ранен. В эту минуту *скрыпнула дверь*. <...> Марья Ивановна подошла к моей кровати и наклонилась ко мне. <...> Она вышла и тихонько *притворила дверь*» [Там же. С. 307].

Таким образом, мотив двери у Пушкина, сохраняя некоторые элементы балладной семантики, оказывается даже более гибким, чем мотив окна. В его сюжетно-повествовательных функциях доминирует экзистенциальное начало: с помощью упоминания двери акцентируются важные для героев границы, пересекаемые ими самими или другими персонажами и определенные системой актуальных социально-бытовых барьеров. Тем самым семиосфера двери и окна от 1810-х к 1830-м гг. трансформируется из жанрово определенного явления с постоянным соотношением элементов в динамичное, далеко уходящее от стереотипов смысловое поле, которое в индивидуально-авторской поэтике способно тонко настраиваться для структурирования пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотникова О.Н. Феноменология домашнего пространства в литературе русского сентиментализма // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 391. С. 34–39.
2. Лейбов Р.Г. 1812 год: две метафоры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. (Новая серия). Тарту, 1996. Вып. II. С. 68–104.
3. Киселев В.С. Идеологический контекст «Собрания стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» // Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание / подготовка текстов и прил. И.А. Айзикова, В.С. Киселев, Н.Е. Никонова. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 449–469.
4. Мартин А. Просвещенный метрополис: Созидание имперской Москвы, 1762–1855 / пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 254–278.
5. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 1999–2015.
6. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. Юбилейное издание / подготовка текстов и прил. И.А. Айзикова, В.С. Киселев, Н.Е. Никонова. М.: Языки славянской культуры, 2015.
7. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: Аспект-Пресс, 2001. С. 346–351.
8. Строганов М. Две заметки о долбинских стихотворениях Жуковского // Alexandro P'usino septuagenario oblata. М.: Новое издательство, 2011. С. 231–241.
9. Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и прим. Н.В. Фридмана. М.; Л.: Советский писатель, 1964.
10. Бугрова Л.В. Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х – 30-х годов XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2004.
11. Мамонова О.В. Семантика сюжетных мотивов дома и бездомья в русской романтической поэзии. В.А. Жуковский. М.Ю. Лермонтов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
12. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
13. Храповицкая Г.Н. Природа в литературе и живописи немецкого романтизма // Культурология. 2008. № 1 (44). С. 208–218.
14. Корзина Н.А. «Тема окна» в литературе немецкого романтизма // Проблемы романтизма. Тверь, 1990. С. 51–61.
15. Иезутова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л.: Наука, 1978. С. 138–149.
16. Коровин В.И. Лирические и лиро-эпические жанры в художественной системе русского романтизма: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1982.
17. Левченко О.А. Сюжеты русской романтической баллады // Стилистический анализ художественного текста. Смоленск, 1988. С. 108–119.
18. Сковорода Е.В. Балладный «элемент» в структуре русской романтической повести первой трети XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2001.
19. Ветшева Н.Ж., Жилиякова Э.М. Баллады Жуковского // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3: Баллады / сост. и ред. Н.Ж. Ветшева, Э.М. Жилиякова. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 229–240.
20. Поплавская И.А. Диалог поэзии и прозы в сборнике В.А. Жуковского «Баллады и повести» (статья первая) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 2 (6). С. 59–77.
21. Киселев В.С. Коммуникативная природа метатекстовых образований (на материале русской прозы конца XVIII – первой трети XIX века) // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. 2005. Т. 64, № 3. С. 13–25.
22. Киселев В.С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. 2004. Т. 63, № 6. С. 15–25.

23. Киселев В.С. К проблеме дискурсивных практик русской прозы первой трети XIX века (стратегия дилетантизма) // Филологические науки. 2005. № 1. С. 13–24.
24. Погорельский А. Избранное. М. : Советская Россия, 1988.
25. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. : Гослитиздат, 1957. С. 337–365.
26. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М. : Наука, 1999. С. 660–691.
27. Смирнов И.П. От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Л. : Наука, 1972. Т. 27. С. 284–320.
28. Пискунова С.И. От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа. М. : Языки славянской культуры, 2013. С. 27–39.
29. Марусова И.В. Структура волшебной сказки в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // Концепт. 2014. Приложение 20. Современные научные исследования. Вып. 2. URL: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>

Статья представлена научной редакцией «Филология» 16 февраля 2016 г.

“A GIRL AT THE WINDOW” AND “A KNOCK AT THE GATES”: SEMANTICS OF THE MOTIVES OF DOORS AND WINDOWS IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 1800S–1830S

Tomsk State University Journal, 2016, 405, 5–15. DOI: 10.17223/15617793/405/1

Bolotnikova Olesya N. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: bolotnikovao@mail.ru

Keywords: historical poetics; elegy; ballad; semiotics space; K.N. Batyushkov; V.A. Zhukovsky; A.S. Pushkin; A. Pogorelsky.

In the Russian literature of the beginning of the 19th century the semantics of images of the window and the door was determined by the legacy of the sentimental phenomenology of the house space (the Horatian ideal of a secluded dwelling). But in the 1800s a young generation of poets gave it a new look, going from the scope of odes and messages to elegies. In the poetry of Zhukovsky the image of a rural house was realized in complex variations emphasising the idyllic element, like in “The Rural Cemetery”, then underlining the dramatic story of patriarchy destruction, like in “Empty Villages”. These interactive elegiac complexes proved to be very fruitful and, during the War of 1812, organically united with historical subjects, deepening their world modelling character (“Singer in the Camp of Russian Soldiers” and “To the Leader of the Winners” by Zhukovsky, “Ode to the Case of War with France in 1812” by Nevzorov, “A Soldier’s Song” by Glinka et al.). A complex combination of idyllic, elegiac and ironical elements gave “my” images of the house by Zhukovsky, Batyushkov, Delvig or the lyceum Pushkin a very dynamic appearance, in which the motives of the door and window found a number of stable modifications. One of the most fruitful was the situation of waiting for a mistress / lover at the window associated with the traditions of the “easy” love poetry (“A Window” by Pushkin, “A Dream” by Zhukovsky). In the lyrics of the 1810–1820-ies, it could generate a number of derivatives of motives, receding far from the Anacreon tradition (“On the Birthday of N” by Batyushkov, “The Prisoner” by Zhukovsky). In the elegy, the image of a girl at the window acquired a transcendent meaning and a connection with the sphere of otherness. In Pushkin’s texts, for instance, the complex of motives, including darkness, moon, melancholy and excitement of a girl at the window, waiting for a meeting, was further connected to a certain type of character and was a characterological sign of an in-depth reflective female nature (Ludmila in *Ruslan and Ludmila*, Tatiana Larina in *Eugene Onegin*). There, the motive of the window consorted with the motive of the door, like in “Svetlana” by Zhukovsky. The latter proved to be in demand in the ballad genre, built on liminal plots, on the intersection of a variety of borders – spatial, ontological, ethical. The door, a knock at it, peeping, intrusion of uninvited and often horrific guests, search for a door as an exit, on the other hand, are associated with climaxes of ballads and compel the reader’s attention. In the romantic version of the genre, the motive of the door is determined by the poetics of “two worlds” and embodies the crossing of the transcendent border (“Ballad that Describes How One Old Lady was Riding a Black Horse”, “Smailholm Castle”, “Judgment of God upon the Bishop”, “Lenore”, “Repentance” and other ballads by Zhukovsky). The motive of the door preserved its semantics in the romantic prose, especially in “terrible” stories, a sample of which is the cycle *The Double, or My Evenings in Little Russia* by A. Pogorelsky. A certain result and, at the same time, a projection to the realistic poetics is *The Queen of Spades* by Pushkin, where the sign of Lizaveta Ivanovna becomes her waiting at the window that emphasizes the sentimental-elegiac mood of the heroine, and the motive of Germann is the penetration into the chambers of the countess giving him infernal features; in the realistic coordinate system it is interpreted as the behavior of an impostor. In the 1830s, the semantics of the images of the door and the window found a correlation not only with the scope of ontology and ethics, but also with the social space modeling, which saturated it with household or historical projections. Thus, the window in late Pushkin’s texts marks a complicated semantic complex, including the elegiac reverie, everyday moments, generational semantics and the invasion of destructive elements. In Pushkin’s semantics of the door the existential beginning dominates: references to this semantics show borders important for heroes, borders they themselves or other characters cross, borders set by the system of current social barriers. As a result, the semiosphere of the door and the window from the 1810s to the 1830s transformed from a particular genre phenomenon with a constant ratio of elements in a dynamic semantic field far from stereotypes which in the author’s individual poetics is able to fine-tune for the structuring of space.

REFERENCES

1. Bolotnikova, O.N. (2015) Phenomenology of domestic space in the literature of Russian sentimentalism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 391. pp. 34–39. (In Russian).
2. Leybov, R.G. (1996) 1812 god: dve metafory [1812: two metaphors]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie. (Novaya seriya)*. 2. pp. 68–104.
3. Kiselev, V.S. (2015) Ideologicheskii kontekst “Sobraniya stikhotvoreny, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu” [The ideological context of The Collected Poems Relating to the Unforgettable 1812]. In: Ayzikova, I.A. et al. *Sobranie stikhotvoreny, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu. Yubileynoe izdanie* [The Collected Poems Relating to the Unforgettable 1812. A jubilee edition]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury.
4. Martin, A. (2015) *Prosveshchenny metropolis: Sozidanie imperskoy Moskvy, 1762–1855* [An enlightened metropolis: Creation of Imperial Moscow, 1762–1855]. Translated from English by N. Edel’man. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
5. Zhukovsky, V.A. (1999–2015) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 vols]. Moscow: Yazyki russkoy kul’tury.
6. Ayzikova, I.A. et al. (2015) *Sobranie stikhotvoreny, otnosyashchikhsya k nezabvennomu 1812 godu. Yubileynoe izdanie* [The Collected Poems Relating to the Unforgettable 1812. A jubilee edition]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul’tury.
7. Mann, Yu.V. (2001) *Russkaya literatura XIX veka: Epokha romantizma* [Russian literature of the 19th century: The era of romanticism]. Moscow: Aspekt-Press.

8. Stroganov, M. (2011) Dve zametki o dolbinskikh stikhotvoreniyakh Zhukovskogo [Two notes about the Dolbino poems of Zhukovsky]. In: *Alexandro Il'usino septuagenario oblata*. Moscow: Novoe izdatel'stvo.
9. Batyushkov, K.N. (1964) *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete Poems]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
10. Bugrova, L.V. (2004) *Motiv Doma v russkoy romanticheskoy proze 20-kh – 30-kh godov XIX veka* [The motif of the House in the Russian romantic prose of the 1820s–1830s]. Philology Cand. Diss. Tver.
11. Mamonova, O.V. (2004) *Semantika syuzhetnykh motivov doma i bezdom'ya v russkoy romanticheskoy poezii. V.A. Zhukovskiy. M.Yu. Lermontov* [Semantics of the plot motifs of the home and homelessness in the Russian romantic poetry. V.A. Zhukovsky. M.Yu. Lermontov]. Philology Cand. Diss. Moscow.
12. Pushkin, A.S. (1937–1959) *Polnoe sobranie sochineniy: v 16 t.* [Complete Works: in 16 vols]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
13. Khrapovitskaya, G.N. (2008) Priroda v literature i zhivopisi nemetskogo romantizma [Nature in the literature and art of German Romanticism]. *Kul'turologiya*. 1 (44). pp. 208–218.
14. Korzina, N.A. (1990) “Tema okna” v literature nemetskogo romantizma [“The theme of the window” in the literature of German Romanticism]. In: *Problemy romantizma* [Problems of Romanticism]. Tver. pp. 51–61.
15. Iezuitova, R.V. (1978) Ballada v epokhu romantizma [The ballade in the era of Romanticism]. In: *Russkiy romantizm* [Russian romanticism]. Leningrad: Nauka.
16. Korovin, V.I. (1982) *Liricheskie i liro-epicheskie zhanry v khudozhestvennoy sisteme russkogo romantizma* [Lyric and lyric-epic genres in the art system of Russian Romanticism]. Philology Dr. Diss. Moscow.
17. Levchenko, O.A. (1988) Syuzhety russkoy romanticheskoy ballady [Topics of Russian romantic ballads]. In: Nikol'skaya, L.I. (ed.) *Stilisticheskiy analiz khudozhestvennogo teksta* [Stylistic analysis of a literary text]. Smolensk: Smolensk State Pedagogical Institute.
18. Skovoroda, E.V. (2001) *Balladnyy “element” v strukture russkoy romanticheskoy povesti pervoy trety XIX veka* [The ballad “element” in the structure of the Russian romantic story of the first third of the 19th century]. Philology Cand. Diss. Pskov.
19. Vetsheva, N.Zh. & Zhilyakova, E.M. (2008) Ballady Zhukovskogo [Ballads by V.A. Zhukovsky]. In: Zhukovsky, V.A. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters: in 20 vols]. Vol. 3. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur.
20. Poplavskaya, I.A. (2009) Dialog poezii i prozy v sbornike V.A. Zhukovskogo “Ballady i povesti” (stat'ya pervaya) [The dialogue of poetry and prose in Ballads and Stories by V.A. Zhukovsky (Article 1)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2 (6). pp. 59–77.
21. Kiselev, V.S. (2005) Kommunikativnaya priroda metatekstovykh obrazovaniy (na materiale russkoy prozy kontsa XVIII – pervoy trety XIX veka) [The communicative nature of metatext formations (on the material of the Russian prose of the end of the 18th – first third of the 19th centuries)]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Ser. literatury i yazyka*. 64:3. pp. 13–25.
22. Kiselev, V.S. (2004) “Arabeski” Gogolya i traditsii romanticheskoy tsiklizatsii [Arabesques by Gogol and the tradition of romantic cyclization]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Ser. literatury i yazyka*. 63:6. pp. 15–25.
23. Kiselev, V.S. (2005) K probleme diskursivnykh praktik russkoy prozy pervoy trety XIX veka (strategiya diletantizma) [On the problem of discursive practices of the Russian prose of the first third of the 19th century (dilettantism strategy)]. *Filologicheskie nauki*. 1. pp. 13–24.
24. Pogorel'skiy, A. (1988) *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
25. Gukovskiy, G.A. (1957) *Pushkin i problemy realisticheskogo stilya* [Pushkin and the problems of the realistic style]. Moscow: Goslitizdat.
26. Vinogradov, V.V. (1999) *Stil' Pushkina* [The style of Pushkin]. Moscow: Nauka.
27. Smirnov, I.P. (1972) Ot skazki k romanu [From the fairy tale to the novel]. In: Panchenko, A.M. (ed.) *Trudy otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian literature]. Vol. 27. Leningrad: Nauka.
28. Piskunova, S.I. (2013) *Ot Pushkina do Pushkinskogo doma: ocherki istoricheskoy poetiki russkogo romana* [From Pushkin to the Pushkin House: Essays on Historical Poetics of the Russian novel]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
29. Marusova, I.V. (2014) Struktura volshebnoy skazki v romane A.S. Pushkina “Kapitanskaya dochka” [The structure of the fairy tale in A.S. Pushkin's The Captain's Daughter]. *Kontsept*. 20:2. [Online]. Available from: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>.

Received: 16 February 2016