

## ВАСИЛИЙ ЩУКИН

Uniwersytet Jagielloński  
Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej  
Katedra Średniowiecznej i Nowożytnej Literatury Rosyjskiej  
30-059 Kraków  
ul. Władysława Reymonta 4

## ЛОКАЛЬНАЯ ИНТРОСПЕКЦИЯ: ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ ЖАНРА

### LOCAL INTROSPECTION: SEVERAL COMMENTS ON THE POETICS OF THE GENRE

В статье рассматриваются некоторые черты поэтики жанра интроспекции (заглядывания вовнутрь), связанной с мифопоэтическим оформлением локуса домашнего окна. Окно является границей, отделяющей внутреннее, обжитое пространство дома от более хаотичного и неизведанного, а потому потенциально опасного внешнего пространства. В художественной литературе встречаются две основные разновидности интроспекции: статическая и, реже, динамическая. Каждая из них позволяет построить разные варианты поэтических ситуаций. Некоторые из них, почерпнутые из произведений М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. Терца и других авторов, приведены в качестве иллюстраций таких ситуаций.

**Ключевые слова:** жанр, локус, поэтика, интроспекция, окно.

The paper discusses some of the characteristics of the genre of poetic introspection (inward glance) connected with the home window as a myth-making locus. The window is the boundary that separates the inner, familiar domestic space from the more chaotic and unknown, and therefore potentially dangerous outer space. In literature, there are two main varieties of introspection: static introspection and, less frequently, dynamic one. Each makes possible the creation of different versions of poetic situation. Examples from the works of Mikhail Lermontov, Nikolai Gogol, Ivan Turgenev, Abram Tertz and other authors are given as illustrations of these situations.

**Keywords:** genre, place, poetics, introspection, window.

Исследователю поэтики сравнительно легко описать жанровую валентность таких специфических локусов, как храм, королевский дворец или, скажем, венецианская гондола. Они прямо предназначены для создания и исполнения вполне определенных музыкальных, риторических, а иногда и поэтических жанров. В храме звучат тексты молитв, во дворце поэты

читают сочиненные ими оды и мадригалы, гондолой же управляет гондольер, который бывает, что и поет баркароллу. Гораздо труднее описать жанрово-образующую природу локусов, не обладающих столь ярко выраженной исключительностью, но в то же время заметных, встречающихся в нашей жизни едва ли не на каждом шагу и нередко связанных с немаловажными событиями или состояниями человеческой души, а потому привлекающих внимание поэтов и других мастеров художественного слова. К подобного рода локусам относится окно.

Окно – это всегда граница. Особо напряженная, чреватая неожиданностями и даже опасностями граница дома и не-дома, связанная с древнейшими представлениями о диалектике внутреннего и внешнего пространства.

Главной границей и главной защитой обжитого домашнего пространства являются стены и крыша. Окно же защищает лишь наполовину. С его помощью можно наблюдать за приближением враждебных сил – плохой погоды, стихийных бедствий, приближения врагов. Но основная его интенционально-функциональная, а значит жанровая сущность всё же направлена в противоположную сторону. Устраивая в доме окно, человек не только может лучше ориентироваться во внешней обстановке, но и удовлетворить свое любопытство. Он отдает дань своему желанию познать внешний мир и полюбоваться им, даже ценою собственной безопасности. В окне выражается, таким образом, извечная антиномия микрокосма и макрокосма, мира своего и мира чужого. Пространственная модель дома позволяет метафорически отождествить мир внутренний не только с кругом семьи, родственников или домочадцев, но и со скрытыми от посторонних глаз глубинами души. Та же модель является системой отсчета при конструировании противоположной модели – образа мира внешнего, как близкого, так и далекого. Для мысленного и эмоционального общения с первым человек предпочитает жанр узнавания и воображаемого приятельного диалога. Для постижения второго человек чаще всего использует жанры воображения, мечты или томления (ср. шиллеровское *Sehnsucht*). Так или иначе, окно всегда связано с повышенной познавательной и эмоциональной напряженностью, непосредственно связанной с пограничным характером этого локуса.

Освальд Шпенглер утверждал, что

[...] архитектура окна – один из наиболее значительных символов фаустовского переживания глубины, принадлежащей исключительно этому переживанию. Здесь ощутимо выступает воля к прорыву из внутренней замкнутости в беспредельное, как позднее к тому же стремилась и ставшая под этими сводами родной музыка контрапункта, бестелесный мир которой навсегда остался миром ранней готики<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> О. Шпенглер, *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*. 1. *Геиштальт и действительность*, пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна, Москва 1993, с. 366.

Если оставить в стороне во многом устаревшую и сомнительную шпенглеровскую «морфологию мировой истории» с ее подразделением на цивилизации с аполлонической, магической или фаустовской «душой», то нельзя не согласиться с пронизательной характеристикой окна (на мой взгляд, не только «фаустовского», то есть готического, но и любого большого, особенно прозрачного окна), уделом которого является вышеупомянутый «прорыв внутренней замкнутости в беспредельное». При этом вполне разумной представляется мысль Дмитрия Лихачева, который считал, что Достоевский рисовал в черновиках готические окна, потому что любил выстраивать вертикальные хронотопические модели с их ярко выраженной амбивалентностью сакрального «верха» и профанного «низа»<sup>2</sup>. Но беспредельное – это не только святость божественного неба. Это и бескрайний горизонт, неизменно пугающий и бесконечно влекущий. Окно чревато фантазиями, мифами и сказками, потому что с одной стороны от него располагается неведомый внешний мир, великий и опасный, а с другой – столь же беспредельный микрокосм – сам человек с его непознанным внутренним миром<sup>3</sup>. У окна и под окном звучит упомянутая Шпенглером «музыка контрапункта» – не обязательно «фаустовская» или «готическая», но полная энергии и напряжения, как это всегда бывает на границе («контрралинии») миров. В замечательной статье Татьяны Цивьян о семантике пространственных элементов в албанских волшебных сказках приводится пример из популярной англо-американской сказки, примечательной тем, что она и сейчас рассказывается как реальная история. Это рассказ о том, как Бог поразил девушку молнией за любопытство в тот момент, когда она сидела у окна<sup>4</sup>. Контрапунктность этого события, а также соответствующего хронотопа внезапно, молниеносно постигающей кары, вполне очевидна.

Человеческое воображение наделило окно очень богатой символикой и множеством смыслов. В Средние века окно могло быть символом Бога и загробного мира и шире – символом бесконечности, ожидаемого и неизвестного – например, в сюжете и хронотопе Благовещения, когда Пресвятая Дева Мария оказывается призванной открыть себя перед грядущим, перед новой и доселе неведомой сущностью<sup>5</sup>. Впоследствии, начиная с эпохи

---

<sup>2</sup> Д. С. Лихачев, «Готические окна» Достоевского, [в:] он же, *Литература – реальность – литература: Статьи*, Ленинград 1984, с. 104–105.

<sup>3</sup> Пословица говорит, что чужая душа потемки. Но разве своя душа намного яснее?

<sup>4</sup> Т. В. Цивьян, *К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки)*, [в:] *Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970)*, Москва 1975, с. 203. Автор статьи ссылается на работу: D. K. Wilgus, *The Girl in the Window*, «Western Folklore» 1970, vol. 29, № 4.

<sup>5</sup> В искусстве Нового времени этот комплекс мотивов и символов трансформируется в мотив женского ожидания. В предельном значении (энтелехии) женщина «невестится», ожидая пришествия новой жизни, под которой подразумевается мужское начало (ср. евангельский

Возрождения, окно начинает рассматриваться более реалистически – как своего рода экран, расположенный между глазами человека и постигаемым миром. Художники все чаще видят в изображаемом окне нечто вроде картинной рамы, позволяющей создать перспективу глубины и осветить изображаемое реальным, солнечным светом. Даже если художник отказывался быть реалистом, он продолжал пользоваться образом окна как необходимого обрамления для искусственно komponируемого образа внешнего мира. Шарль Бодлер, который отвергал принцип копирования действительности, любил повторять, что создавая (поэзию), он открывает окно и видит то, что имеет для него форму и смысл стихотворения<sup>6</sup>.

Однако окна – это не только глаза дома, позволяющие посмотреть на мир изнутри его<sup>7</sup>. Снаружи окна тоже будут похожи на глаза, но уже глаза самого дома, как олицетворяемого существа. Гоголь, изобразивший Петербург через призму сознания летящего на чёрте кузнеца Вакулы из *Ночи перед Рождеством*, употребляет ультраромантическую метафору – «огненные очи домов»<sup>8</sup>. Но чаще всего для художника слова важно не сравнение окон с очами, а возможность заглянуть через окно внутрь дома, что, вероятнее всего, связано с желанием заглянуть человеку в душу. В этом смысле весьма характерно признание Абрама Терца:

Книги похожи на окна, когда вечером зажигают огонь и он теплится в воздухе, поблескивая золотыми картинками стекол, занавесок, обоев и какого-то невидимого снаружи, запрятанного в сумрак уюта, составляющего тайну его обитателей. Особенно когда на улице холодно или снег (лучше всего – если снег) – кажется: там, в этажах, под сенью расписных абажуров играет мелодичная музыка и расхаживают интеллигентные феи. С детства это блуждание по удаленным в ночное окнам сопровождалось фантазиями об отдельной квартире из трех комнат, про которую так страстно рассказывала мама, играя вместе со мною в ту жизнь, когда я вырасту и куплю (либо вдруг мы на облигацию выиграем) эту трехкомнатную квартиру, висящую в небе, как сады Семирамиды. Мы так и говорили: «пойдем посмотрим нашу квартиру», отправляясь гулять перед сном в завьюженные переулки, где имели на примете три-четыре окна на выбор. Они менялись в зависимости от возраста и освещения.

Задача иллюстрации (чуть не вырвалось – иллюминации) состоит в поддержании света, исходящего непрочитанной книгой. Бессильная имитировать текст, ненужная в виде хромого истолкователя слов, сказанных прямо, иллюстрация призвана возвестить о празднике, с которым является книга в нашу жизнь. Она ближе к ювелирному делу, чем к рисунку и живописи<sup>9</sup>.

образ мистического жениха). Художники и поэты изображают женщину, сидящую у окна, мечтающую или ждущую чего-то. Подробнее см.: W. Łysiak, *MW*, Kraków 1984, с. 102–117.

<sup>6</sup> Проблемы метафоры окна и оконной рамы были освещены в докладе научной сотрудницы Гренобльского университета (Grenoble III) Катрин Коэрэ (Catherine Coeuré) в Кракове 15 января 1995 года. К сожалению, этот доклад не был опубликован.

<sup>7</sup> С метафорикой глаза связана этимология слова *окно* (ср. *око*) в славянских языках.

<sup>8</sup> Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1949–1950, т. 1, с. 128.

<sup>9</sup> А. Терц, *Голос из хора*, London 1974, с. 20–21.

Следовательно, окно может предстать в воображении художника и поэта не только как рамка, в которую вкомпонован стремящийся к горизонту внешний мир, но и как обрамление мира внутреннего, интимного, который может быть своим, но чаще всего бывает чужим. Второй вариант особенно характерен для большого города, в котором в близком соседстве живут незнакомые люди, в мир которых также хочет проникнуть наше дотошное любопытство и в особенности любопытство писателя-романиста, специфика творчества которого тесно связана с освоением не далеких, а соседних чужих миров, чужих сознаний и чужого слова.

Поскольку окно можно описать и наделить смыслом или находясь внутри дома, или же рядом с ним, но вне его, нетрудно предположить, какие риторические и поэтические жанры могут быть метонимически «привязаны» к этому локусу. Первое, что приходит в этой связи в голову – это пара «оптически» мотивированных жанров – локальная («привязанная» к жанру окна) экстраспекция (или, проще говоря, заглядывание вовнутрь) и локальная интроспекция (выглядывание наружу). Каждый из элементов этой жанровой пары может в свою очередь порождать ряд более конкретных микрожанров или накладываться на такие «вечные», архаические жанры, как мифическое сказание, притча или легенда.

В связи с ограниченным объемом настоящей статьи в дальнейшем рассмотрим жанр локальной интроспекции, которая имеет место в том, например, случае, когда в произведении звучит мотив вторжения чужих сил или посланника чужого мира. В качестве примера можно привести «скандинавскую легенду», которую рассказывает Дмитрий Рудин и которая является одним из ключей к пониманию образа этого героя и смысла всего романа:

Царь сидит с своими воинами в темном и длинном сарае, вокруг огня. Дело происходит ночью, зимой. Вдруг небольшая птичка влетает в раскрытые двери и вылетает в другие. Царь замечает, что эта птичка, как человек, в мире: прилетела из темноты и улетела в темноту, и не долго побыла в тепле и свете... «Царь, – возражает самый старый из воинов, – птичка и во тьме не пропадет и гнездо свое сыщет...». Точно, наша жизнь быстра и ничтожна; но всё великое совершается через людей. Сознание быть орудием тех высших сил должно заменить человеку все другие радости: в самой смерти найдет он свою жизнь, свое гнездо [...] <sup>10</sup>.

Птичка влетает не в окно, а в «раскрытые двери» (хотя на дворе зима, а в сарае сидят скандинавы, которые с морозом шутить не любят), но в данном случае и дверь, и окно, и балкон выполняют всё ту же мифопоэтическую роль: в жанрообразующих мотивах вторжения – проникновения эти образы используются для того, чтобы обозначить границу микрокосма и макрокосма – или, как в рудинской легенде, необжитого и враждебного макрохаоса.

<sup>10</sup> И. С. Тургенев, *Сочинения в трех томах*, Москва 1988, т. 2, с. 35.

Можно задать иную, внешнюю по отношению к обжитому пространству точку зрения и тогда заставить героя влезть в окно или проникнуть на чужой балкон. Обе эти ситуации достаточно забавны и достаточно «авантюрные», и потому их не могут не любить сочинители романов. Вспомним, как Печорин, связав две шали, спускается с верхнего балкона на балкон княжны Мери и смотрит через окно в комнату:

У княжны еще горел огонь. Что-то меня толкнуло к этому окну. Занавес был не совсем задернут, и я мог бросить любопытный взгляд во внутренность комнаты. Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки; ее густые волосы были собраны под ночным чепчиком, обшитым кружевами; большой пунцовый платок покрывал ее белые плечики, ее маленькие ножки прятались в пестрых персидских туфлях. Она сидела неподвижно, опустив голову на грудь; пред нею на столике была раскрыта книга, но глаза ее, неподвижные и полные необъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробегали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко [...] <sup>11</sup>.

Не правда ли, красиво написано? Между тем, перед нами типичный пример сцепления двух смежных микрожанров – вторжения и интроспекции. Благодаря акцентированию локуса ночного окна и нагнетанию авантюристичности происходящего, Лермонтову удается одним выстрелом убить несколько зайцев: и подсказать читателю, что герой, подобный злему духу, вторгается в безмятежный мир чужой девушки, чтобы невольно разрушить хрупкую гармонию и душевный покой, и изобразить романтическое сознание героя и наивное сознание героини в их действии, и, наконец, возжечь эмоции читателя, повесить его интерес к происходящему. Тот же мотив можно разыграть и реалистически, с большой долей иронии, как это делает Гончаров в *Обрыве*, заставляя Марка Волохова то влезать в окно, то залезать на бабушкин забор и красть яблоки. Впрочем, демонизм непрощенно вторгающегося в чужой мир героя в редуцированном виде всё же сохраняется: яблоки напоминают нам те самые мифические, из райского сада, а Волохов играет роль коварного соблазнителя.

Поэтические возможности интроспекции достаточно разнообразны, а окно, позволяющее проникнуть в сокровенные тайны чужой жизни, может превратиться в полный высокой поэзии образ, подобный окну лермонтовской княжны Мери. В поэтической системе романтизма этот образ может быть не только идиллическим или полным элегической грусти («глаза ее, неподвижные и полные необъяснимой грусти, казалось, в сотый раз пробегали одну и ту же страницу, тогда как мысли ее были далеко»), но и страшным, зловещим, в том случае, если изображается убежище злых сил, странных пришельцев из потустороннего мира. Таков дом ростовщика в повести *Портрет*: «Это было каменное строение [...] с неправильными, неравной

<sup>11</sup> М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва–Ленинград 1961–1962, т. 4, с. 430–431.

величины окнами, с железными ставнями и засовами»<sup>12</sup>. Патологичность и «нечистота» этого дома подчеркивается не только неправильной формой окон, но и тем, что, заглянув в них, трудно что-либо разглядеть внутри: «Окна как нарочно были заставлены и загромождены снизу так, что давали свет только с одной верхушки»<sup>13</sup>. Зато при перемещении внутрь дома, окажется, что свет, льющийся из этих окон великолепно подчеркивает дьявольское обличье хозяина<sup>14</sup>. «Чорт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо!»<sup>15</sup> – замечает Чартков, принимаясь писать его портрет.

Но Гоголь – это поэтика гротеска, поэтика исключительности, в известной степени гофманиада. Элегико-идиллическая традиция в изображении и хронотопическом использовании локуса окна в литературе явно преобладает. Великолепным примером может послужить XXXIV глава *Дворянского гнезда*, повествующая о том, как Лаврецкий, простившись поздним вечером с Калитиными, случайно вновь оказывается в их саду и видит, как в Лизинном окне горит свеча за белым занавесом. Эта сцена – маленький шедевр; в ней нет ни одного лишнего слова, и важно каждое слово, каждая черта описываемого хронотопа любви и счастья, когда само время словно останавливается ровно в полночь, исполняя фаустовское желание влюбленного героя. И всё же главным конструктивным элементом этого описания является свет, льющийся из окна:

Вот, на повороте аллеи, весь дом вдруг глянул на него своим темным фасом; в двух только окнах наверху мерцал свет: у Лизы горела свеча за белым занавесом, да у Марфы Тимофеевны в спальне перед образом теплилась красным огоньком лампадка, отражаясь ровным сиянием на золоте оклада; внизу дверь на балкон широко зевала, раскрытая настежь. Лаврецкий сел на деревянную скамейку, подперся рукою и стал глядеть на эту дверь да на окно Лизы. В городе пробило полночь; в доме маленькие часики тонко прозвенели двенадцать; сторож дробно поколотил по доске. Лаврецкий ничего не думал, ничего не ждал; ему приятно было чувствовать себя вблизи Лизы, сидеть в ее саду на скамейке, где она сидела не однажды... Свет исчез в Лизиной комнате. «Спокойной ночи, моя милая девушка», – прошептал Лаврецкий, продолжая сидеть неподвижно и не сводя взора с потемневшего окна.

Вдруг свет появился в одном из окон нижнего этажа, перешел в другое, в третье... Кто-то шел со свечкой по комнатам. «Неужели Лиза? Не может быть!..» Лаврецкий поднялся... Мелькнул знакомый облик, и в гостиной появилась Лиза. В белом платье, с нерасплетенными косами по плечам, она тихонько подошла к столу, нагнулась над ним, поставила свечку и чего-то искала; потом, обернувшись лицом к саду, она приблизилась к раскрытой двери и, вся белая, легкая, стройная, остановилась на пороге. Трепет пробежал по членам Лаврецкого<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 108.

<sup>13</sup> Там же, с. 114.

<sup>14</sup> Ср.: В. Ш. Кривонос, *Повести Гоголя: пространство смысла. Монография*, Самара 2006, с. 253.

<sup>15</sup> Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений...*, т. 3, с. 114.

<sup>16</sup> И. С. Тургенев, *Сочинения...*, т. 2, с. 216–217.

Перед нами редкий пример не статической, а динамической интроспекции, когда Лиза – главный объект внимания героя, повествователя и читателя – перемещается от окна к окну, неся с собою свет – символ одухотворенности, лада и добра. Засим наступает прорыв вовне и далее, к соединению тел и душ: Лиза подходит к порогу, к границе – «вся белая, легкая, стройная»...

По этой модели строили свои интроспекции многочисленные эпигоны Тургенева. Ею не пренебрегали и большие мастера – Чехов, Бунин, Пастернак. В самом деле, читателю бывает приятно очутиться на городской улице или в саду перед домом, из раскрытого окна которого доносятся звуки музыки, мелькают призрачные фигуры в белых платьях и раздается женский смех.

Менее распространен, но все же очень продуктивен мотив заглядывания в окна чужих квартир. Литературе прежних веков был знаком мотив полета над городом и снятия крыш с домов, что делает, к примеру, дух тьмы в *Хромом бесе* Алена Рене Лесажа. В XIX веке, во времена увлечения социальными структурами общества, писатели охотно прибегали к такому приему, как рассечение городского дома по вертикали, от чердака или мансарды до подвала (*Исповедь* Жюль Жанена, *Феррагус* Оноре де Бальзака, *Пять этажей* Пьера Жана Беранже)<sup>17</sup>, что позволяло построить социальную проекцию города, а в общих чертах даже всего современного общества. Но читателю хочется пережить не только нечто фантастическое, например, полет с бесом или на бесе, но и что-то знакомое, что он сам не раз делал. Андрей Синявский (вышеупомянутый Абрам Терц) признавался, что в детстве любил гулять вечерами по улицам и заглядывать в чужие окна, а потом сравнивал эти окна с книгой. Но неужели же кто-нибудь, чье детство прошло в большом городе, этого не любил? Автор этих строк занимался этим в детстве и особенно в годы отрочества, причем, не просто так, а обдумывая будущие повести и даже романы. Ведь когда заглядываешь в чужие окна, работает твоя собственная, а не чужая, писательская фантазия, подсовывающая тебе такие невероятные вещи, как вертикальный разрез дома или чертей, которые снимают с домов крыши. Кстати, привычное можно превосходным образом совместить со сверхъестественным. Герои замечательной повести Астрид Линдгрэн *Малыш и Карлсон, который живет на крыше* ходят по крышам и заглядывают в мансарды, а в результате происходит очень много интересного: грудная девочка получает в ручку кусочек колбасы, что приводит в ужас ее родителей, а украденные часы чудесным образом возвращаются к их владельцу.

Пора и нам завершить этот по необходимости беглый обзор. Мне удалось обнаружить и описать несколько вариантов поэтического обыгрывания

---

<sup>17</sup> Ср.: Ю. В. Манн, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург 2007, с. 495.



локуса окна, которые укладываются в антропологически заданные рамки двух жанров – интроспекции и экстраспекции. Нет никакого сомнения, что дальнейшее изучение «оконной» поэтики, сопровождаемое привлечением нового исторического материала, внесет коррективы в представленные мною соображения. Возможностей здесь открывается настолько много, что об одном только образе окна можно было бы написать обширнейшую научную монографию. За пределами представленного мною обзора остался, к примеру, мотив прорубания окна, связывавшийся в архаической древности с вечной попыткой человечества победить или обмануть смерть, вернуть мертвого к жизни, так как гроб (*домовина* по-украински и в ряде великорусских говоров) рассматривался в качестве временного дома без окон. В этом смысле пушкинская метафора «в Европу прорубить окно», заимствованная у Альгаротти, может рассматриваться как образное изображение прорыва России к новой жизни, к свету и свежему животворящему воздуху Запада. С другой стороны, интересной представляется мысль Валерия Тюпы<sup>18</sup> о том, что интроспекция является одним из характерных проявлений мужского начала, а экстраспекция – женского. Ведь пушкинские «три девицы под окном» не просто «пряли поздно вечерком», а ожидали жениха – мотив очевидный, сказочный, многовековой. Позволю себе завершить эти спекуляции полушутя-полусерьезно. Печорин, демонообразный совратитель невинных девушек, не стесняется заглянуть в спальню княжны Мери, в то время как женоподобные герои Зайцева любят стоять у окна и часами глядеть на звездное небо и на распростершийся где-то далеко внизу ночной город, в ожидании утраченной гармонии, любви и счастья. Совсем как реальный Александр Блок, его лирический герой или лирический герой Бориса Пастернака, для которого окно становится местом томительного ожидания и восприятия мира как отрадного и тревожного божественного дара<sup>19</sup>.

## Библиография

Łysiak W., *MW*, Kraków 1984, с. 102–117.

Wilgus D. K., *The Girl in the Window*, «Western Folklore» 1970, vol. 29, № 4.

Гоголь Н. В., *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1949–1950.

Жолковский А. К., *Место окна в поэтическом мире Пастернака*, «Russian Literature» 1978, № V.

Кривонос В. Ш., *Повести Гоголя: пространство смысла. Монография*, Самара 2006.

<sup>18</sup> При обсуждении моего доклада о поэтическом образе окна на конференции «Поэтика русской литературы. Проблемы изучения жанров», организованной кафедрой теоретической и исторической поэтики РГГУ в Москве 29–31 мая 2008 года.

<sup>19</sup> Ср.: А. К. Жолковский, *Место окна в поэтическом мире Пастернака*, «Russian Literature» 1978, № V, с. 1–2.

- Лермонтов М. Ю., *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва–Ленинград 1961–1962.
- Лихачев Д. С., «Готические окна» Достоевского, [в:] он же, *Литература – реальность – литература: Статьи*, Ленинград 1984.
- Манн Ю. В., *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург 2007.
- Терц А., *Голос из хора*, London 1974.
- Тургенев И. С., *Сочинения в трех томах*, Москва 1988.
- Цивьян Т. В., *К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки)*, [в:] *Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970)*, Москва 1975.
- Шпенглер О., *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Геистальт и действительность*, пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна, Москва 1993.