

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «ОРЛОВСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ И.С. ТУРГЕНЕВА»

На правах рукописи



**АЛМАЛЧИ ХАМИД САБАХ ХЛАЙХЕЛЬ**

**Цветопись и звукопись в романе  
И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

Специальность – 10.01.01 Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук, профессор  
М.В. Антонова

Орел – 2022

## Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Цветовая образность и ее значение в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».....	17
1.1. Колоративы в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»: отбор и классификация.....	17
1.2. Роль цветового фактора в раскрытии образов персонажей в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» .....	25
1.3. Спектральная характеристика пейзажей в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».....	47
1.4. Спектральная картина мира в интерьере романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».....	65
Глава 2. Система звуковых образов в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».....	77
2.1. Звуки музыки в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» ..	77
2.2. Поэтика звучащей речи в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».....	106
2.3. Поэтика тишины и безмолвия в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».....	125
Заключение .....	153
Список использованной литературы .....	163
Тексты .....	163
Исследования.....	163
Словари .....	180

## Введение

Творчество И.С. Тургенева давно и прочно заняло место среди лучших образцов изящной словесности. Язык его романов и повестей музыкален и ярок, тонкое чутье психолога раскрывается в каждом его произведении. В отечественном литературоведении нет дискуссий относительно значимости И.С. Тургенева как прозаика и его творческого наследия.

Особое место при изучении творческого наследия писателя занимает понятие «художественный мир» (или «художественная картина мира»), понимаемое как «созданная творческой деятельностью художника целостная и завершенная духовная реальность, выраженная (запечатленная) с помощью общепринятых (в пределах данной культуры) знаков и символов» [Кондаков, Попкова, 2011: 135]. Художественный мир в общих чертах можно представить как совокупность художественной реальности и принципов организации художественного текста. Последние оказывают воздействие на читателя, позволяя ему воссоздать в сознании образ художественного мира.

Исследователи Б.В. Кондаков и Т.Д. Попкова отмечают, что «представление о «художественном мире» литературного произведения направлено на раскрытие внутренних особенностей культуры – на определение запечатленного в искусстве типа духовности (а не внешних черт, идущих от «действительности» и «идеологии»)» [Кондаков, Попкова, 2011: 136]. Обращение к этой категории, как нам представляется, позволяет индивидуализировать анализ художественных произведений, в частности дает возможность определить художественные функции отдельных элементов художественного мира, таких как цвет и звук.

Очевидно, что изучение особенностей функционирования спектральной и акустической систем в тексте художественного произведения невозможно без определения конкретных понятий,

отражающих их сущность. Мы говорим о терминах «цветопись» и «звукопись», являющихся традиционными для современного литературоведения. Будучи неотъемлемой частью художественной картины мира любого произведения литературы, цветопись и звукопись способствуют формированию определенных колоративных и акустических образов текста.

Цвет, по словам Е. Фарыно, обязательно «должен получить свое вербальное выражение» в художественном тексте и это выражение всегда будет значимым [Фарыно, 2004: 323]. Исследователь справедливо указывает на то, что тот или иной цвет, упоминаемый в художественном тексте, будет нести разные значения для той или иной культуры. Е. Фарыно пишет, что «цветовой спектр мира может меняться, то приближаясь к одноцветному, монотонному или вообще бесцветному и серому, то, наоборот, приближаясь к яркой гамме» [Фарыно, 2004: 325]. Свое функциональное отражение цвет получает в описаниях пейзажа, интерьера, портрета, причем эти колоративные характеристики могут меняться на протяжении текста. По замечанию Е. Фарыно, «персонажи могут быть противопоставлены друг другу как носители <...> разных мировоззрений» [Фарыно, 2004: 326], и цветовая оппозиция зачастую способствуют этому противопоставлению. Совокупность представлений о цвете, его функциональность и символичность позволяют говорить о цветописи как о цветовой образности художественного произведения. Именно на это определение цветописи мы будем опираться в нашей работе.

В контексте звукового оформления художественного текста Е. Фарыно делает два значимых для данной работы наблюдения. Во-первых, «звуки в литературный мир должны специально вводиться при помощи дополнительных операций; упоминаний о звучании или беззвучии; упоминаний о таких объектах, которым звучание или безмолвие свойственно постоянно; звуковой организации текста,

призванной озвучивать создаваемый мир» [Фарыно, 2004: 313]. Во-вторых, исследователь отмечает полярность мира художественного произведения в аспекте звука: с одной стороны, это «наполненный звуками» мир, с другой – «беззвучный» [Фарыно, 2004: 313]. Для предлагаемого исследования особое значение имеет мысль Е. Фарыно о том, что «беззвучность, тишина, молчание может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства, а наполненность звуками – как разноголосица, неконтактность, бессмысленный шум, ложная форма бытия и т.д.» [Фарыно, 2004: 313-314]. Исследователь выделяет звуки естественные (природные) и искусственные (музыка), человеческие и нечеловеческие. Вся совокупность звуков создает соносферу – звуковой мир художественного произведения.

Если в вопросе определения термина «цветопись» данная диссертационная работа следует заложенным традициям литературоведения, то понятие «звукопись» в исследовании будет пониматься не как использование в тексте определенных фонетических приемов для достижения звуковой выразительности, а как звуковая образность в художественном произведении. Нам кажется возможным расширить границы понятия с уровня фонетики до уровня поэтики и образности, включив в определение, опираясь на мнение Е. Фарыно, антропофоны, звуки природы, искусственно созданные звуки (музыка) и даже отсутствие звука.

### **Степень разработанности темы диссертационного исследования.**

Творчество И.С. Тургенева в целом изучено достаточно многосторонне и глубоко. Целая плеяда исследователей занималась вопросами поэтики, образной системы, художественной выразительности, сюжетного построения и композиционно-мотивного комплекса.

Вопросы цветового наполнения произведений довольно подробно рассмотрены в научных трудах А.А. Бельской [Бельская, 2021],

Л.В. Алешинной [Алешина, 2017], Е.А. Бурштинской [Бурштинская, 2000], Г.Б. Курляндская [Курляндская, 1967; 1980], Т.Ю. Галяниной [Галянина, 2010], Б.А. Зейнали и Р.Н. Гули-Заде [Зейнали, Гули-Заде, 2019], Г.Л. Ачкасовой [Ачкасова, 2011], А. Багрий [Багрий, 1916], В.С. Барахова [Барахов, 1982], А.И. Батюто [Батюто, 1972], С.Е. Шаталова [Шаталов, 1969], Г.П. Козубовской [Козубовская, 2013], Е.М. Кауровой [Каурова, 2010], С.В. Кезиной [Кезина, 2016], Н.Е.Меднис [Меднис, 1999], Н.В. Мокиной [Мокина, 2016], Е.А. Петровской [Петровская, 2013], И.А. Семухиной [Семухина, 2018] и многих других. Наиболее значимыми для нашего исследования являются работы А.А. Бельской [Бельская, 2021], Т.Ю. Галяниной [Галянина, 2010], Е.Г. Колыхановой [Колыханова, 2020], Л.В. Алешинной [Алешина, 2017].

Цвет как неотъемлемая часть поэтики тургеневского творчества рассматривается А.А. Бельской в структуре романа «Дым». Исследователь обращает внимание на функциональную нагруженность цветописи в произведении И.С. Тургенева и последовательно доказывает, что роман «Дым» является одним из наиболее «окрашенных» в творчестве писателя. А.А. Бельская также указывает на то, что цветопись в творчестве И.С. Тургенева является «неотъемлемым элементом поэтики» писателя [Бельская, 2021:72].

Интересную точку зрения на функцию цвета в творчестве И.С. Тургенева высказывает Т.Ю. Галянина. Исследователь анализирует цветовой спектр в произведениях писателя в аспекте интертекстуальности, отмечая колоративную символичность, сформированную под влиянием эпохи, стилей, мифологии художников, христианской традиции. Т.Ю. Галянина приходит к выводу о том, что в прозаическом творчестве И.С. Тургенева допустимо говорить об интертекстуальности цвета: «Писатель, как и многие авторы, используя принцип символизма, усиливает, подчеркивает значительность описываемой ситуации, ее трагизм, ее философский смысл, выделяет тот или иной момент в тексте,

дающий повод вспомнить нечто созвучное, воплощенное в других произведениях» [Галянина, 2010: 17]. Очевидно, что исследователь подходит к определению функциональности цветовой палитры в прозе И.С. Тургенева, но не углубляется в это тему.

Изучению символики колоративного спектра посвящена также работа Е.Г. Колыхановой «Символика цвета в творчестве И.С. Тургенева (на материале цикла «Стихотворения в прозе»)». Исследователь обращает внимание на то, что «в некоторых случаях автор намеренно отходит от традиционного восприятия цветовых оттенков, внося в контекст свое, индивидуальное, значение того или иного тона» [Колыханова, 2020: 127]. Е.Г. Колыханова, подводя итог аналитического исследования, приходит к выводу о том, что в творчестве И.С. Тургенева символичность цветового спектра выступает в качестве средства художественной изобразительности для акцентирования внимания читателя на контрасте жизни и смерти, юности и старости.

Символическую природу цветообозначений в творчестве И.С. Тургенева отмечает также Л.В. Алешина. Исследователь говорит о связи символического значения цвета с сознанием и ощущениями человека. Л.В. Алешина отмечает, что цветообозначения обладают ассоциативным рядом, который субъективен для каждого человека. При этом разноплановость тончайших ассоциаций делает цветовые лексемы элементом образной структуры текста художественного произведения. Исследователь обращает внимание на то, что художественный мир прозы И.С. Тургенева формируется как прямой цветономинацией, так и опосредованной (через наименование предметов, обладающих тем или иным цветом). В результате исследования делается верный вывод о том, что «колоративы играют ключевую роль в арсенале изобразительных средств И.С. Тургенева» [Алешина, 2017: 144]. При исследовании художественного мира И.С. Тургенева в романе «Дворянское гнездо» мы, вслед за Л.В. Алесиной, будем анализировать ахроматические и

хроматические цветообозначения (собственно прямые наименования цветов), а также номинации со значением интенсивности цвета без указания на основной тон (темный, светлый, бледный и т.д.).

Проблематика, связанная со звуковыми образами в произведениях писателя, рассматривается в научных трудах В.А. Доманского [Доманский, 1999; 2013], М.П. Алексеева [Алексеев, 1918], А.А. Бельской [Бельская, 2018], Н.Д. Бернштейна [Бернштейн, 1933], Б.В. Асафьева [Асафьев, 1955], А.Н. Крюкова [Крюков, 1963], А.А. Гозенпуда [Гозенпуд, 1994], В.И. Доценко [Доценко, 2011], С.А. Комарова и В.В. Марковой [Комаров, Маркова, 2019], О.С. Крюковой [Крюкова, 2020], А.Н. Мензоровой [Мензорова, 1957], А.Н. Неминущего [Неминуший, 2018], А. Петерса [Петерс, 1994], Т.Н. Плесканюк [Плесканюк, 2015], П.Г. Пустовойта [Пустовойт, 1999], Е.В. Гулевич [Гулевич, 2009]. Для данного диссертационного исследования особенно значимыми представляются работы, в которых подробно исследована поэтика звука в творчестве И.С. Тургенева.

Наиболее раскрыта в современном литературоведении проблема музыки в творчестве писателя. Исследователи сходятся во мнении, что музыкальный аккомпанемент произведений является неотъемлемой частью художественного мира писателя, раскрывая и характеризуя героев его произведений. В частности А.А. Бельская указывает на специфичный музыкальный код романа «Дворянское гнездо», выделяя в нем несколько уровней музыкального экфрасиса. Исследователь отмечает некоторые функции музыки в романе и уточняет содержание, функции и смыслы музыкальных образов произведения. А.А. Бельская также отмечает, что музыкальный код играет большую роль в раскрытии мировоззрения персонажей [Бельская, 2018]. Музыкальные образы становятся важным средством персонажной характеристики, а также способствуют более глубокому раскрытию основной мысли романа.



Значимость музыкального сопровождения в тургеневском наследии отмечает в своих трудах и В.А. Доманский. Исследователь обращает внимание на художественные функции музыки в романах И.С. Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо», подчеркивая, что музыка становится средством не только характеристики образов, но и выражения авторской позиции [Доманский, 2013]. В.А. Доманский подчеркивает значимость музыкальных предпочтений тургеневских героев при раскрытии их мировоззрения. Исследователь также отмечает, что «любовь к музыке, потребность в ней, наличие музыкальной одаренности, способность глубоко чувствовать красоту мира и красоту музыки являются важнейшими качествами личности близких автору персонажей» [Доманский, 2013: 82]. В.А. Доманский особенно подчеркивает, что в романе «Дворянское гнездо» наиболее полно отразились все художественные возможности музыки.

Исследованию музыкального дискурса прозы И.С. Тургенева посвящена научная статья О.С. Крюковой, в которой исследователь, опираясь на заложенные в литературоведении традиции анализа музыкального компонента художественных произведений, отмечает, что насыщенная музыкальность творческого наследия И.С. Тургенева обуславливается его специфическим мышлением. О.С. Крюкова выявляет функциональность музыкальных мотивов в составе тропов и сравнительных оборотов у И.С. Тургенева, что способствует, по словам исследователя, выявлению «неуловимых оттенков душевных движений человека» [Крюкова, 2020: 149].

Как неотъемлемый атрибут тургеневской поэтики музыка рассмотрена в цикле статей В.И. Доценко [Доценко, 2011; Доценко, 2012]. Исследователь справедливо, на наш взгляд, называет «Дворянское гнездо» самым музыкальным романом И.С. Тургенева и выделяет идейно-смысловые функции музыки в тексте произведения.

К изучению фоносферы как одного из атрибутов художественного мира тургеневской прозы обращается А.Н. Неминущий. Учитывая пространственно-временные координаты и жанровую принадлежность тургеневских произведений, исследователь выделяет структуру и семантику звукового ряда прозы писателя. А.Н. Неминущий выделяет «природную, человеческую и социальную» области фоносферы [Неминущий, 2018: 53]. Обращаясь к анализу цикла «Записки охотника», исследователь приходит к выводу, что в структуре тургеневской прозы звуковой ряд «составляет важную и насыщенную смыслами часть общей картины мира» [Неминущий, 2018: 60].

Отдельно следует отметить работы С.А. Комарова, Е.Л. Юдинцевой, В.В. Марковой [См.: Комаров, Юдинцева, 2014; Комаров, Маркова, 2019], посвященные феномену молчания в тургеневской прозе. Для создания художественной картины мира в звуковом аспекте тишина становится неотъемлемой частью. Безмолвие у И.С. Тургенева становится характерологическим признаком. Опираясь на работы исследователей, мы обратимся к более детальному анализу безмолвия в структуре романа «Дворянское гнездо» как минус-приему при создании художественной картины мира.

Несмотря на значительное количество научных работ, исследователи в основном обращаются к вопросам звукописи и цветописи вскользь или же раскрывают эту проблематику в довольно узком аспекте. Исключение представляет диссертация Е.А. Бурштинской, посвященная анализу цвета в литературных портретах в прозе И.С. Тургенева и отличающаяся широтой анализируемого материала [Бурштинская, 2000]. Однако целостного исследования цветописи и звукописи и их взаимосвязи в творчестве писателя, и более конкретно – в романе «Дворянское гнездо» в современном литературоведении не существует, что позволяет сделать вывод о недостаточной степени разработанности поставленной проблемы.

### **Актуальность исследования.**

Теоретико-литературные исследования последних лет затрагивают тот или иной аспект формирования художественного мира в прозе И.С. Тургенева, в том числе мир цвета и звука. Не ослабевающий в последние годы интерес ученых к анализу творческого наследия И.С. Тургенева, в том числе к особенностям поэтики одного из наиболее значимых произведений – роману «Дворянское гнездо» обуславливают **актуальность** данного диссертационного исследования.

**Цель** работы – исследовать специфику создания художественного мира в романе «Дворянское гнездо» средствами колоративной и акустической поэтики.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) изучить опыт отечественного литературоведения в области исследования цветописи и звукописи художественной прозы, в том числе в произведениях И.С. Тургенева;
- 2) произвести количественно-статистический анализ колоративов и акустических лексем в тексте романа «Дворянское гнездо» методом сплошной выборки;
- 3) определить формы и специфику функционирования цветовых и звуковых образов в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»;
- 4) проанализировать роль цветовых и звуковых образов в аспекте отражения внутреннего состояния героев, их психологии и выраженности нравственно-этических доминант;
- 5) исследовать значение цветовых и звуковых образов в общей структуре произведения и охарактеризовать их роль в создании системы персонажей;
- 6) определить роль цветовых и звуковых образов в организации композиции произведения и реализации авторской позиции.

**Объектом** нашего исследования является система колоративных и акустических образов как необходимый элемент создания художественного мира романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».

**Предметом** диссертационного исследования является специфика функционирования цветowych и звуковых образов в структуре текста романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».

**Материалом** диссертационного исследования является роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».

### **Научная новизна диссертационного исследования.**

В данной работе впервые проводится многоплановый системный анализ цветовой и звуковой образности в аспекте формирования художественного мира романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»; выявляются специфические функции цвета и звука в соответствии с идейно-художественными задачами писателя и принципами психологизма; вводятся термины «колоративный маркер» и «антропофон».

### **Теоретико-методологическая база исследования.**

Значимыми теоретическими и методологическими источниками диссертационного исследования явились:

– фундаментальные для изучения художественного мира И.С. Тургенева научные работы крупнейших российских исследователей [Курляндская, 1980; Курляндская, 1967; Курляндская, 1972], [Бельская, 2018], [Доманский, 1999; Доманский, 2013], [Пустовойт, 1999], [Пумпянский, 2000], [Недзведский, 2011], [Шаталов, 1969; Шаталов, 1979] и др.;

– диссертационные исследования, затрагивающие вопросы поэтики цвета и звука в творчестве И.С. Тургенева [Бурштинская, 2000], [Чен Яньсю, 2019], [Сизова, 1995], [Ребель, 2007], [Галустьян, 1988] и др.;

– научные статьи, затрагивающие проблему художественного мира в творчестве И.С. Тургенева, в частности особенности акустической и колоративной поэтики [Spengler, 1998], [Алешина, 2017], [Бельская, 1991], [Ван Лие, 2019], [Гареева, 2009], [Капралова, 1968], [Комаров, 2014], [Мартьянова, 2013] и др.

#### **Методы исследования.**

В работе использованы историко-литературный подход, элементы историко-типологического и структурно-семантического методов исследования, методики количественного подсчета и сплошной выборки для достижения репрезентативности материала.

#### **Теоретическая значимость исследования.**

Теоретическая значимость настоящего исследования состоит в выработке универсальных принципов анализа цветовых и звуковых образов в соотношении с изображением психологии героев и идейно-художественным замыслом писателя, уточнении и углублении понятия системы звуковых и цветовых образов в прозаическом тексте, а также введении терминов «колоративный маркер» для обозначения значимой цветовой детали и «антропофон», применительно к изображению звучащей речи.

#### **Практическая значимость исследования.**

Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества И.С. Тургенева в области построения художественного мира и поэтики. Материалы работы могут быть использованы в общих и специальных курсах по русской литературе XIX века, мировой художественной культуре, теоретической поэтике в вузе, при изучении творчества писателя и романа «Дворянское гнездо» в школе.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Образы звука и цвета в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» зачастую присутствуют в одних и тех же эпизодах, неразрывно связаны друг с другом и составляют единую художественную систему. Цветовая и звуковая образность в произведении представляет собой особую систему кодирования смыслов, которые скрыты в подтекстных ассоциациях и углубляются в процессе сюжетного развития; колоративные детали и акустический ряд способствуют созданию образов героев и воплощению идейно-художественного замысла писателя.

2. Цвет в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» полифункционален: он может нести в себе символические смыслы или же быть простым обозначением, характеристикой того или иного лица или предмета. Колоризация в портретных характеристиках, пейзаже и интерьере как прием создания художественного мира в романе «Дворянское гнездо» имеет тенденцию к концентрированию определенного цвета в том или ином образе (например, в образе Лизы доминирует белый цвет, в образе Варвары Павловны – розовый и т.п.), что позволяет сделать вывод о сопоставлении – противопоставлении персонажей и двуаспектности художественного мира произведения. В то же время один и тот же колоративный маркер применительно к разным персонажам может иметь разную семантику.

3. Цветовые образы в романе «Дворянское гнездо» создаются не только с помощью прямых указаний на цвет или его оттенок (белый, красный, черный, желтый, зеленый, голубой и пр.), но и опосредованно за счет номинаций конкретных деталей пейзажа или интерьера, имеющих определенную цветовую характеристику (деревья и травы в описаниях природы, предметы интерьера). Цветопись в портрете, пейзаже и интерьере включает в себя не только колоративные маркеры разной степени цветовой интенсивности, но и использование указаний на

световую составляющую (светлый / темный; свет/ тень; свет /тьма), что влечет за собой использование И.С. Тургеневым приема светотени.

4. При довольно скупой цветовой палитре романа «Дворянское гнездо» И.С. Тургенев широко разворачивает акустическую: роман насыщен как звуками музыки (реальной или фиктивной), так и звуками человеческой речи (антропофоны) и природы, что обуславливает компенсаторную функцию звуковой образности: звуковые маркеры становятся одним из ключевых способов выражения «тайной психологии» писателя.

5. Построение звукового ряда романа на основании оппозиции «шум (громкие звуки, речь) – тишина (шепот, безмолвие, беззвучие)», а также цвето-световые характеристики (концентрация белого и светлого в образе Лизы или тяготение к темному в интерьерных описаниях, связанных с Варварой Павловной) способствуют созданию системы образов персонажей, которые разделяются на две группы, противопоставленные на основании их нравственно-этических идеалов и качеств: с одной стороны искренние и нравственные Лиза, Лаврецкий, Марфа Тимофеевна, Лемм, с другой – фальшивые и порочные Паншин, Варвара Павловна, Гедеоновский, Марья Дмитриевна.

#### **Апробация.**

Различные аспекты работы получили отражение в докладах и сообщениях, представленных на международных и национальных научных и научно-практических конференциях: Международная научная конференция «А.А. Фет: взгляд сквозь века» (Орел, 2020), Международная научная конференция «Вокруг Лескова» (Орел, 2021), Международная научная конференция молодых исследователей творчества И.С. Тургенева (Орел, 2021), Национальная научная конференция «Родной край в языке и литературе» (Орел, 2021), LV Международная научно-практическая конференция (Пенза, 2022), LX Международная научно-практическая

конференция «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования» (Москва, 2022), Международная научно–практическая конференция «Прогрессивные научные исследования – основа современной инновационной системы» (Пермь, 2022). Основные положения диссертации изложены в 6 статьях, в том числе 3 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

### **Структура работы.**

Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, содержащего 200 источников. Общий объем работы – 180 страниц.



# **Глава 1. Цветовая образность и ее значение в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

## **1.1. Колоративы в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»: отбор и классификация**

В современном литературоведении одним из ключевых аспектов изучения творчества писателей становится вопрос об особенностях художественной картины мира. Наполненность художественной вселенной различными атрибутами эпохи, специфические способы передачи характеров и философского содержания делают творчество И.С. Тургенева уникальным материалом для анализа художественной картины мира его произведений.

Одним из значимых векторов изучения тургеневского текста является функциональный анализ цветового спектра. В этой связи, обращение к роману «Дворянское гнездо» вполне оправдано: несмотря на некоторую бедность в интерьерном и портретном цветообозначении, в произведении представлена более широкая и красочная палитра колоративов в пейзаже.

Цветопись в литературе – это прием, который способствует созданию художественного образа и передаче замысла писателя или поэта. В русской литературе многие писатели активно использовали данный прием, причем цветовые палитры их произведений существенно отличаются друг от друга. Что касается И.С. Тургенева, то цветопись в его произведениях неоднократно становилась предметом исследования, в том числе к этому вопросу обращались Л.В. Алешина [Алешина, 2017], Е.А. Бурштинская [Бурштинская, 2000], В.В. Голубков [Голубков, 1960], С.Г. Капралова [Голубков, 1968], Л.А. Качаева [Качаева, 1980], С.Е. Шаталов [Шаталов, 1969; 1979] и др. Тем не менее тема цветописи в

произведениях И.С. Тургенева исследована недостаточно всесторонне, поэтому «обращение к этой узкой проблеме помогает выявить глубинные, подчас подтекстовые пласты прозы автора» [Галянина, 2010: 14]. Цвет в литературном произведении многозначен. Базируясь на определенной символике, он помогает писателю предать внутренние переживания героев, их настроение, в некоторой степени указывает на характер персонажей и их понятия нравственности и морали. С другой стороны, цвет в произведении может выполнять прямую функцию описания цветового признака предмета или указывать на состояние здоровья героя. В зависимости от художественной ситуации и контекста колоративные лексемы могут быть символической деталью или простым указанием на характеристику объекта.

Цветовые художественные образы в произведениях И.С. Тургенева наполнены глубоким символическим подтекстом и характеризуются богатством цветовой гаммы. Детали в творчестве Тургенева колоризированы и индивидуальны. Т.Ю. Галянина, обращаясь к анализу цветового интертекста прозы писателя, особенно подчеркивает, что «каждая деталь у него имеет свое название, свою индивидуальную форму, свой цвет. При этом И.С. Тургенев считал, что писатель, как и художник, должен избирательно относиться к деталям картины природы» [Галянина, 2010: 14]. От цветовых решений автора зависит читательское восприятие произведения.

Рассуждая об истоках изобразительности И.С.Тургенева, Т.Ю.Галянина говорит о том, что «на выбор тех или иных красок в произведениях И.С. Тургенева, на стилистические особенности творчества писателя, повлияло не только личностное восприятие мира, ментальность, но и современная ему живопись, а также живопись предыдущих эпох, русская и западноевропейская» [Галянина, 2010: 14]. Писатель продолжил традицию западноевропейских и русских авторов, чьи литературные пейзажи и портреты по цветовому насыщению можно сравнить с

полотнами художников. Цвет в этих произведениях искусства становится художественной деталью, заключающей в себе определенный смысл.

Цвет в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» полифункционален: он может нести в себе символические смыслы или же быть простым обозначением, характеристикой того или иного предмета; один и тот же колоративный маркер применительно к разным персонажам будет заключать в себе ту или иную семантику.

Изучение цветового спектра тургеневской прозы проводилось неоднократно. Так, Л.В. Алешина обращается к анализу двух групп лексики: собственно цветообозначения (ахроматические цвета и тональные) и слова, указывающие на интенсивность присутствия цвета (тусклый, бледный, светлый и т.п.). Исследователь подчеркивает, что «цветовые атрибуты позволяют более точно и в то же время более ярко и образно описать признаки, качества, свойства реалий окружающей действительности» [Алешина, 2017: 132].

Исследование колоративного спектра творчества И.С. Тургенева в аспекте поэтики цвета позволяет рассмотреть вопрос о цветовой предпочтительности в выборе изобразительных средств в идиостиле писателя. При этом С.Е. Шаталов указывает на то, что в лингвистическом плане исследование поэтики цвета более разработано, чем в литературоведческом [Шаталов, 1979].

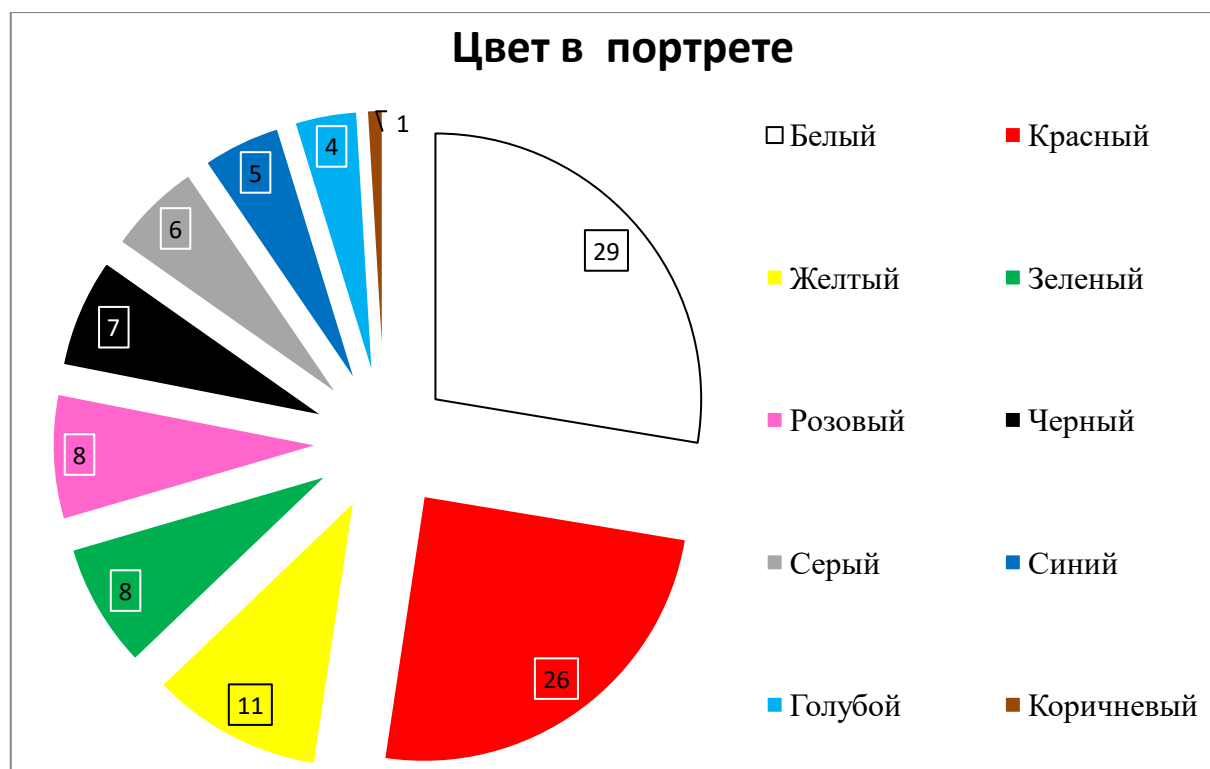
Очевидно, что наиболее изученным в аспекте цветового сопровождения в творчестве И.С. Тургенева является пейзаж. Примечательно, что при описании природы писатель почти не прибегает к белому цветообозначению, а также, по замечанию П.В. Анненкова, в тургеневских пейзажах отсутствуют зимние описания [цит. по: Шаталов, 1969: 236]. Наиболее частотными колоративами в описании пейзажей у И.С. Тургенева, по мнению А. Багрий, становятся *зеленый, синий, красный* [Багрий, 1916].

Безусловно, употребление цветообозначений в структуре портретного описания существенно отличается от их использования в пейзажах. Е.А. Бурштинская отмечает, что И.С. Тургенев в своем творчестве виртуозно использует колоративные изобразительные средства для передачи эмоционально-экспрессивного состояния персонажей. Исследователь обращается к изучению семантики цвета и значимости цвета и его функций на материале портретных описаний в художественной прозе И.С. Тургенева [См.: Бурштинская, 2000].

К.Л. Сизова отмечает насыщенность тургеневских портретов цветовыми деталями и настаивает на необходимости их более глубокого рассмотрения: «Цветовую характеристику имеют портреты практически всех героев, она не только содержит информацию о семантике образа, но зачастую помогает проследить динамику развития образа, его соотнесенность с другими образами» [Сизова, 1995: 8]. Л.В. Алешина отмечает, что в «колорите языке того или иного писателя, в какой-то степени сознательно, а зачастую и неосознанно, интуитивно, отражается его отношение к изображаемой действительности» [Алешина, 2017: 131].

В портретных характеристиках в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» встречаются такие цветообозначения, как «белый» (29 слов), «черный» (упоминается 7 раз), «красный» (26 единиц), «синий» (5 лексем), «желтый» (11 упоминаний), «зеленый» (8 слов), «голубой» (4 обозначения), «серый» (6 слов), «розовый» (8 упоминаний), «коричневый» (1 раз встречается в тексте). Соотношение цветового спектра в портретах показано в диаграмме 1.

Диаграмма 1. Соотношение цветового спектра в портретах в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»



Очевидно, что наиболее часто в романе встречаются колоративы *белый* и *красный*. При этом чаще всего они функционируют именно в портретных описаниях. Цвет становится одним из выразительных средств характеристики действующих лиц. Колоративные маркеры являются, прежде всего, способом зримо представить внешность персонажей через описание цвета их лица, волос, глаз, рук, через элементы одежды и т.д. Цветообозначения также способствуют передаче внутреннего состояния персонажей, создавая у читателя ощущения печали, надрыва, болезненности (*пожелтевшее* лицо Лизы, *побледневшие* руки и т.д.).

Опираясь на классификацию, предложенную Е.А. Бурштинской относительно использования цветового тропа в портретных характеристиках героев Тургенева, можно отметить следующие группы колоративов в контексте их функциональности в романе «Дворянское гнездо». Цвет в портрете:

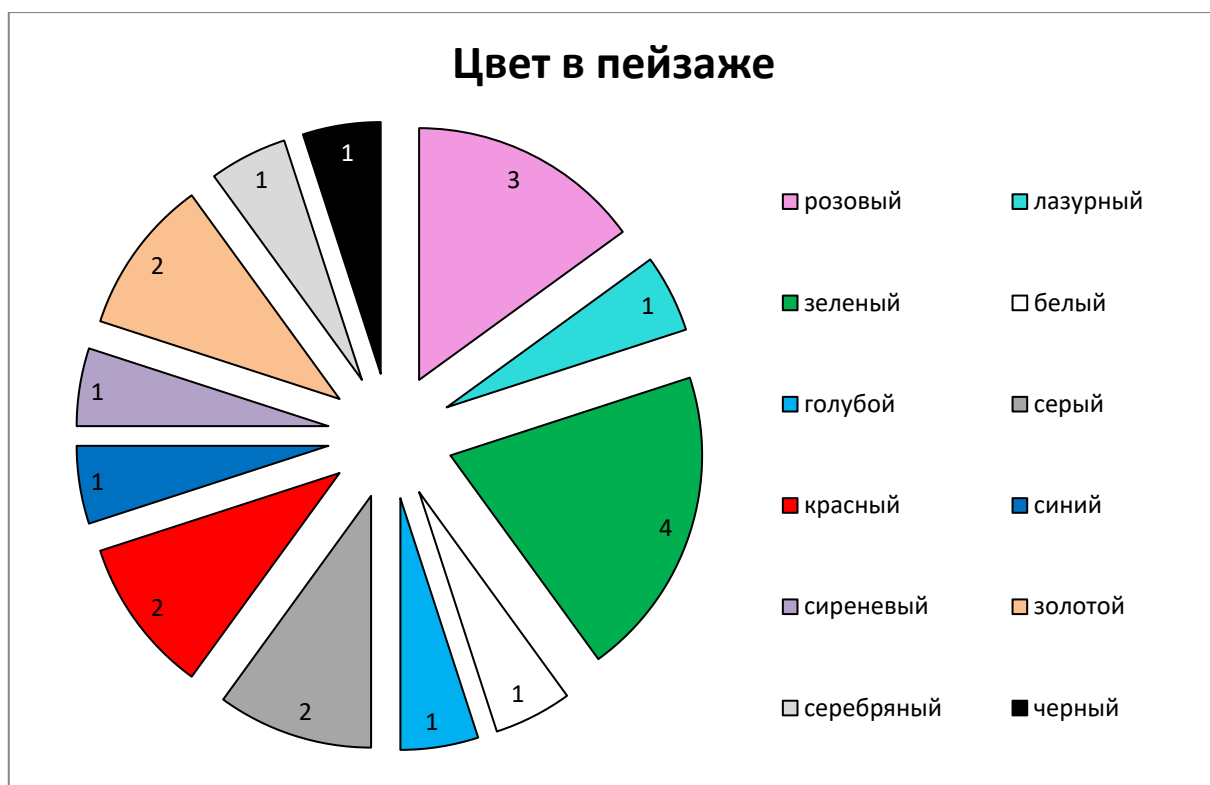
– создает представление «о возрасте героев (*голубой* и *розовый* цвета соотносятся с молодостью)» («*Ада, вся в буклях, в беленьком платьице с голубыми ленточками, кушала баранью котлетку*»); «*коричневый* – устойчивая деталь в одеждах пожилых людей» (Настасья Карповна Огаркова, например) [Бурштинская, 2000: 164];

– указывает на «социальное происхождение персонажей (*белый* цвет рук внешний признак аристократизма» (у Лизы, Лаврецкого и других персонажей аристократического происхождения подчеркивается бледность кожи); «слабый колорит в одежде с использованием монохромных контрастов указывает на принадлежность персонажа к дворянскому сословию, пестрый колорит, образованный яркими, сочными красками преимущественно желтых и красных тонов, характерен для простолюдинов)» [Бурштинская, 2000: 164-165];

– указывает на «физическое состояния (на физическое нездоровье указывает использование *желтого* цветового пятна в изображении лиц персонажей; об отменном здоровье свидетельствуют, как правило, *краснощекие* лица героев, в частности у Лаврецкого)» [Бурштинская, 2000: 165];

– раскрывает «душевное состояние героев (многозначность *красного* цвета позволяет использовать его для изображения широкого эмоционально-психического диапазона чувств: радости, удивления, гнева, горя, волнения, раздражения)» [Бурштинская, 2000: 165].

Пейзажи в «Дворянском гнезде» предваряют или замыкают то или иное действие, поэтому И.С. Тургенев тщательно подходит к описанию природного мира в романе. Именно пейзажи становятся гораздо более насыщенными цветом, чем портретные характеристики (см.: диаграмму 2).



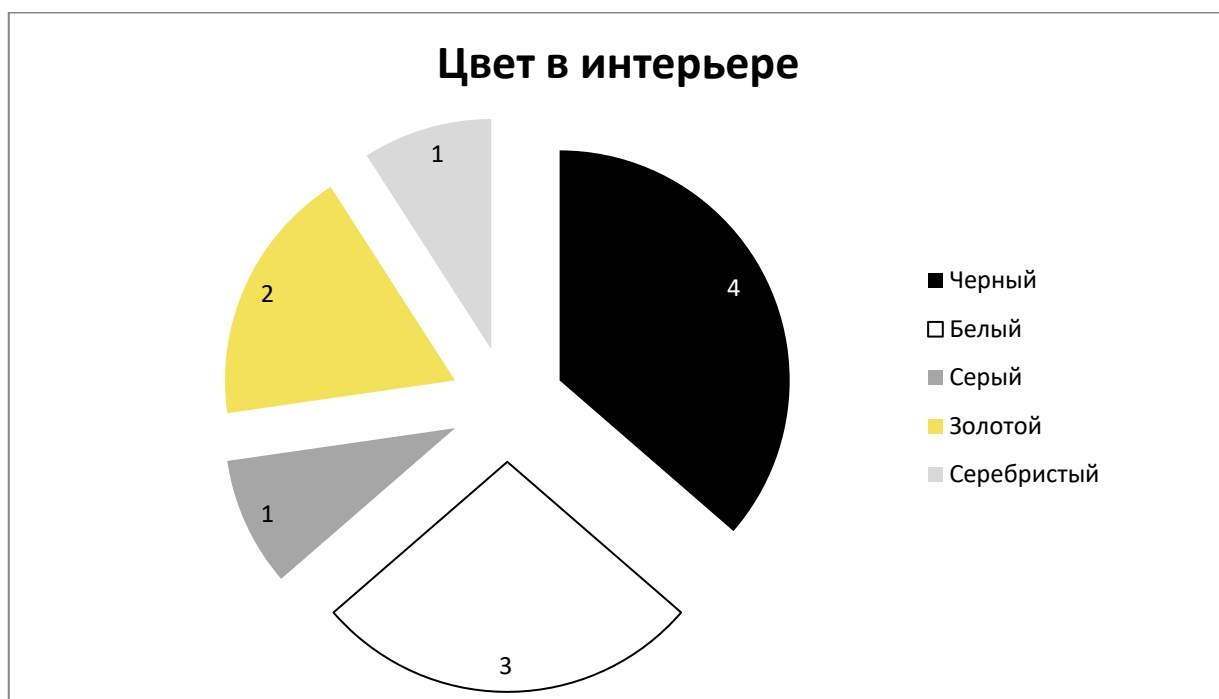
Прямых наименований цвета при описании пейзажей не так много, наиболее частотными, как можно увидеть из диаграммы, являются «зеленый» (4 наименования) и «розовый» (3 наименования). И.С. Тургенев в романе предпочитает использовать прием светотени при создании картин окружающего мира, поэтому чаще, чем прямое наименование цвета в пейзажах встречаются слова, обозначающие степень проявления того или иного колоратива: *потемнели*, *просветлело*, *ясно* и т.д. Также встречаются описательные и опосредованные наименования цветов, например, *синий* или *голубой* могут включаться в повествование как «ясное небо», а *белый* в пейзаже может быть представлен метафорически как «тонкий туман», который «разливается молоком».

Цветовая и световая номинация в тургеневском пейзаже выполняет как описательную функцию, создавая у читателя более детализированную картину мира художественного произведения, так и характерологическую.

Только люди с чистой душой, способной на искренние чувства взаимодействуют с природой, могут любоваться ее и находить в русских сельских пейзажах скромную прелесть. Таковы Лиза и Лаврецкий.

Наиболее бедным в спектральном аспекте оказывается интерьер в романе (см.: диаграмму 3). И.С. Тургенев практически не дает конкретных цветовых характеристик комнатам, домам или мебели, предпочитая, как и в пейзаже, использовать прием светотени.

*Диаграмма 3. Цветовой спектр в интерьерах романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»*



Несмотря на небогатое цветовое насыщение интерьера, И.С. Тургенев описывает внутренне и внешнее убранство усадеб и квартир с помощью номинаций, создающих у читателя представление о пространстве: копоть, грязно, чисто, светло и т.д. Отсутствие значительного количества колоративных маркеров при описании интерьера ни в коем случае не умаляет его смысловой и функциональной значимости: в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» дом и, прежде всего, отношение к нему, становится показателем отношения к Родине.



Поэтому описание интерьера усадебных домов в романе и их восприятие разными героями так отличаются.

Установление количественного соответствия между цветообозначениями в портрете, пейзаже и интерьере романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» направлено, прежде всего, на выявление их роли в поэтическом арсенале писателя. Статистические подсчеты помогают раскрыть направления формирования художественного мира произведения, увидеть акценты, расставленные писателем, осознать функциональную насыщенность колоративов.

## **1.2. Роль цветового фактора в раскрытии образов персонажей в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

Цветовой троп как художественно-изобразительное средство языка не нов. С древнейших времен люди использовали различные художественные средства, чтобы выразить свои чувства и настроения при помощи цвета. Н.А. Мартьянова считает, что «цвет можно трактовать как символ, намекающий на то, что не может быть показано. Цветовой символ в языке и в речи представлен цветовыми лексемами, содержащими наряду с несимволическими и символические значения. Последний тип проявляется в том, что первичное содержание цветового слова становится условным обозначением для иного, более абстрактного содержания» [Мартьянова, 2013: 57].

Как уже было отмечено в первом параграфе данной главы, наиболее частотными, в том числе и в портретных характеристиках, являются колоративы *белый*, *черный* и *красный*.

Остановимся подробнее на семантике белого цвета, поскольку он является многозначным символом во все времена и у всех народов.

Главное и исходное его значение – свет. Белый тождествен солнечному свету, а свет – это божество, благо, жизнь, полнота бытия [Миронова, 1984: <http://mikhailkevich.narod.ru/>].

Вообще *белый* цвет является одним из наиболее часто используемых в романе «Дворянское гнездо». По нашим подсчетам – это определение встречается в тексте 34 раза. Колоратив «белый» встречается 29 раз в портретных описаниях и 5 раз в картинах интерьера. Пейзаж в романе лишен собственно белого цвета (упоминается 1 раз). Как видим, преобладает использование данного колоратива именно в портрете.

«Белый» в портретной характеристике используется при описании одежды. Так, указывается, что Марфа Тимофеевна *«постоянно носила белый чепец и белую кофту»* [Тургенев, VI, с.8]. Гедеоновский впервые на страницах романа предстает перед читателем в двух галстуках – *«одном черном, сверху, другом белом, снизу»* [Тургенев, VI, с.10].

«Белый чепец» носит Настасья Карповна Огаркова [Тургенев, VI, с.56]. Лиза в сцене рыбной ловли одета в белое платье, подпоясанное белым поясом [Тургенев, VI, с.80]. Ночью Лаврецкий любит Лизой в белом платье [Тургенев, VI, с.105]. В основном эти цветовые портретные детали не несут какого-либо характерологического значения. Исключение составляет портретное описание Варвары Павловны во время второго посещения Калитиных. Если в первый визит она подчеркнута одета в черное платье, демонстрирующее смирение, то для второго визита героиня лицемерно выбирает изысканное платье серого цвета с белым воротничком, что должно оттенить ее хрупкость, ложную скромность и изящество: «Серое парижское платье стройно охватывало ее гибкий, почти семнадцатилетний стан, ее тонкая, нежная шея, окруженная *белым* воротничком, ровно дышавшая грудь, руки без браслетов и колец – вся ее фигура, от лоснистых волос до кончика едва выставленной ботинки, была так изящна...» [Тургенев, VI, с.120].

Довольно часто колоратив «белый» используется в сочетании «белые руки». Это и «белоснежная ручка» Марьи Дмитриевны, которую целует Гедеоновский, белые руки Паншина, «мягкие белые руки» Настасьи Карповны, и белые руки Варвары Павловны. С нашей точки зрения, это не просто некая черта внешности, но и знак аристократизма изображаемых персонажей. Исключение в этом ряду представляет только Настасья Карповна Огаркова, в облике которой, несмотря на ее дворянское происхождение, подчеркивается теплота, добросердечие и душевная расположенность к Лизе.

Белые руки в контексте аристократической изнеженности персонажей заставляют вспомнить символическое противопоставление рук Павла Петровича Кирсанова и Евгения Базарова в более позднем романе И.С. Тургенева «Отцы и дети». Как мы помним, Николай Петрович «крепко стиснул ... обнаженную *красную* руку» [Тургенев, 1981: 11] Базарова. Рука Павла Петровича – красивая, с ухоженными розовыми ногтями, подчеркивает И.С. Тургенев и красивую белую руку Одинцовой. В романе «Дворянское гнездо» этот контраст намечен, но не реализован в полной мере. Так, Лемм является обладателем «жилистых *красных* рук» [Тургенев, VI, с.19], хотя его руки музыканта могли бы иметь аристократические черты. Но, вероятно, писатель стремился подчеркнуть таким образом, что Лемм прожил тяжелую, полную трудов жизнь. Во время всенощной в доме Калитиных Лиза целует «большую *красную* руку священника» [Тургенев, VI, с.99].

Разночинное состояние священника подчеркивается и его «неаристократическим» поведением после службы, несмотря на то, что принимает «несколько светский вид», он «выпил четыре чашки, беспрестанно отирая платком свою лысину, рассказал, между прочим, что купец Авошников пожертвовал семьсот рублей на позолоту церковного “кумполо”, и сообщил верное средство против веснушек» [Тургенев, VI, с.100].

Колоратив «белый» не столь часто используется по отношению к облику Лизы Калитиной и Лаврецкого. В облике Лаврецкого подчеркиваются «белый лоб» и «белокурые волосы». Но это черты, скорее, нейтральные, поскольку «белокуростью» отличаются и другие персонажи: француз-любовник Варвары Павловны и некий «белокурый гусарский офицер». Собственно, «белокурые» волосы не предполагают наличие именно белого цвета, подчеркивается именно светлый их оттенок.

Что касается Лизы, то можно отметить, что Тургенев обращает внимание на белый цвет ее одежды дважды. В эпизоде рыбалки Тургенев так описывает Лизу: «*<...> на Лизе было белое платье, перехваченное вокруг пояса широкой, тоже белой лентой; соломенная шляпа висела у ней на одной руке, - другую она с некоторым усилием поддерживала гнуткое удище. Лаврецкий глядел на ее чистый, несколько строгий профиль, на закинутые за уши волосы, на нежные щеки, которые загорели у ней, как у ребенка*» [Тургенев, VI, с.80]. Вся в белом Лиза на фоне вечернего пейзажа, окрашенного разнообразием цветов (сверкающие караси, красноватый камыш, тени деревьев), смотрится как воплощение чистоты. Эта самая духовная и душевная чистота проявляется в румянце, который связан с восторгом от созерцания природы и, вероятно, компании Лаврецкого. В данном эпизоде краски в портретной характеристике показаны только в образе Лизы. В описании девушки доминирует белый цвет, но дважды упоминается покрасневшее (от смущения) лицо героини и ее светлый образ: «*Этого не скажешь, глядя на вас теперь: у вас такое веселое, светлое лицо, вы улыбаетесь...*» [Тургенев, VI, с.82]. Тургенев доступными ему красками пишет образ светлой, чистой героини с искренним стремлением помочь Лаврецкому разобраться в его душе.

Наиболее ярко цветоцветовое сопровождение образа Лизы проявляется во время объяснения героев в ночном саду: «*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»* [Тургенев, VI, с.104]. В этом ключевом для любовного конфликта эпизоде достигается максимальная цветовая характеристика Лизы. В отсутствии других колоративов в данном описании Лиза выглядит не столько «белой», сколько светлой. Световая доминанта, вытекающая из цветовой, становится более отчетливой на фоне ночного времени суток. И.С. Тургенев отмечает, что и «ночь была тиха и светла». В этих цветоцветовых характеристиках подчеркивается созвучие, единение Лизы и природы.

Интересно, что за такой светлой в своем облике Лизой Лаврецкий наблюдает, находясь в «**черном** пятне тени». Дом, на который смотрит главный герой и из которого появится Калитина, «глянул на него своим **темным** фасом». В этом эпизоде темное и черное не связано собственно со временем суток (ночь была тиха и светла), но при этом цветовые маркеры указывают на замешательство Лаврецкого и служат антитезой для отображения духовной чистоты и душевной светлости Лизы.

Особенность Лизы также подчеркивается световыми характеристиками опосредованно. Так, на фоне темного дома «в двух только окнах мерцал свет: у Лизы горела свеча за **белым** занавесом, да у Марфы Тимофеевны» [Тургенев, VI, с.104]. Светлая Лиза вглядывается в темноту, тем самым озаряя Лаврецкого и метафорически выводя его из сумрака тяжелых мыслей:

*«Она вздрогнула и начала всматриваться в темноту.*

*- Лиза! – повторил Лаврецкий громче и вышел из тени аллеи»* [Тургенев, VI, с.104]. Именно Лиза становится тем, кто помогает Лаврецкому отпустить прошлое и почувствовать свет в душе.

Очень важно, что в ключевых эпизодах романа Лиза изображается как «вся белая», у нее *бледное* лицо, *бледные* пальцы рук и губы. Она похожа на призрака, видение, при этом подчеркивается ее ангелоподобие.

Вообще белый цвет в христианстве имеет довольно много значений, причем все они положительные. Он считается символом святости и духовности, символизирует чистоту, непорочность, освобождения от грехов. В свете современных трактовок образа Лизы Калитиной как воплощения христианского начала в романе видение автором и героем всего ее облика как «белого» является знаковым, особенно если вспомнить содержание беседы Лаврецкого с Лизой и последующие события.

«Белый» цвет как признак внешнего облика и внутреннего состояния Лизы дополняется постоянным использованием эпитета «бледный» и глаголов со значением «бледнеть», «побледнеть». Разумеется, семантика прилагательного «бледный» не равна значению «белый», однако в контексте романа постоянные указания на бледность героини – бледность лица, бледность рук, бледность губ – подчеркивает отсутствие цвета, то есть фактически белизну, связанную с теми или иным глубокими переживаниями. В оппозиции с отсутствием цвета оказывается состояние, когда героиня «краснеет», что тоже является внешним отражением духовного состояния.

Обаяние Лизы не во внешней, а во внутренней красоте: она полна нравственной чистоты и одухотворенности. Лаврецкого поразило при первом знакомстве с Лизой ее *«бледное, свежее лицо, глаза и губы такие серьезные, и взгляд честный и невинный»* [Тургенев, VI, с. 60]. Детали одежды Лизы также отмечены цветовой характеристикой – белое платье, белая лента. Во внешнем облике Лизы И.С. Тургенев выделяет ее «бледные руки». Весь образ девушки становится как бы бесплотным и «прозрачным». Следует отметить, что в облике Лизы совмещаются и цветовой и световой спектр характеристик (белый/бледный). Интересно описывает И.С. Тургенев голос Лизы, применяя при этом описательную цветопись: *«голос ее звучал серебром нетронутой юности»* [Тургенев, VI, с.113]. В описании, по сути, акустической характеристики Тургенев использует цветовую метафору, создавая у читателя ощущение звонкого,

чистого голоса. При этом серебро как цветовая характеристика дополняет белый, светлый образ Лизы в том же колоративном спектре.

Цветопись становится одним из выразительных средств характеристики героев не только в портрете Лизы Калитиной. И.С. Тургенев достаточно активно использует словесную палитру красок для изображения внешности и внутреннего содержания героев. Причем наиболее частотными являются белые, желтые и черные тона. Примечательно, что цвет меняется в зависимости от ситуации. Например, зарождение чувства между Лаврецким и Лизой автор пишет в светлых тонах: *«Лиза стояла на маленьком плоту; Лаврецкий сидел на наклоненном стволе ракиты; на Лизе было белое платье, перехваченное вокруг пояса широкой, тоже белой лентой; соломенная шляпа висела у ней на одной руке, - другою она с некоторым усилием поддерживала гнутое удилице. Лаврецкий глядел на ее чистый, несколько строгий профиль, на закинутые за уши волосы, на нежные щеки, которые загорели у ней, как у ребенка, и думал: “О, как мило стоишь ты над моим прудом!”»* [Тургенев, VI, с. 80-81].

Как мы уже отмечали выше, весь облик Лизы в сцене ночного свидания с Лаврецким отмечен белым цветом, подчеркивающим ее чистоту, ангелоподобность и зыбкость, эфемерность. Контраст удивительно светлой Лизы на фоне ночного сада создает картину чуда, явившегося Лаврецкому.

Совсем другие краски писатель использует при встрече Лизы с Варварой Павловной: *«Она сидела, как каменная, вся желтая, бледная, с сжатыми губами...»* [Тургенев, VI, с. 128]. Неожиданно для читателя в облике девушки появляется желтый цвет, совершенно не характерный для героини. На желтый цвет получает семантику тревоги, печали, опасности, разлуки, измены. Весь спектр этих чувств испытывает юная героиня романа. Чужеродность колоратива *желтый* по отношению к Лизе связана с тем, что данный цвет у И.С. Тургенева сопровождает в романе, как

правило, образы пожилых женщин, лживых или алчных (мать Варвары Павловны, Беленицына и т.д.). Лиза не похожа ни на одну из этих героинь, более того – находится на другом полюсе нравственности и моральных принципов, нежели они, поэтому желтый цвет в момент разочарования и душевной боли становится характеристикой испытываемых Лизой переживаний.

В конце романа Лиза в изображении писателя обретает особую чистоту, а ее облик становится и вовсе прозрачным: *«в том смутном, бледном призраке, облаченном в монашескую одежду, окруженном дымными волнами ладана»* [Тургенев, VI, с. 157]. Здесь достигается наивысшая точка сближения героини с Богом и в то же время это момент максимального удаления от мира и Лаврецкого. Бледность, дым – указание на зыбкость человеческих чувств и больше – человеческой жизни.

И.С. Тургенев использует прием концентрации определенного цвета во внешнем облике персонажа. Доминирование белого цвета в портрете Лизы Калитиной «высвечивает» религиозность ее духовных устремлений. При помощи красок писатель не только воссоздает объективные черты внешности девушки, но и раскрывает ее духовную, нравственную чистоту.

Чистоту нравственных помыслов и человеческой души подчеркивает светопись в образе матери Лаврецкого. *«Случилось так, что в числе горничных Анны Павловны находилась одна очень хорошенькая девушка, с ясными, кроткими глазками и тонкими чертами лица, по имени Маланья, умница и скромница»* [Тургенев, VI, с. 31]. Образ матери запечатлелся в памяти Лаврецкого светлым пятном, Тургенев особо подчеркивает чистоту и возвышенность нравственных констант Маланьи: *«...почти стертый портрет бледной женщины в белом платье, с белым розаном в руке – его матери»* [Тургенев, VI, с. 66]. Светописание Маланьи, как в дальнейшем и Агафьи, сопровождается и звуковым маркером «тихий», добавляя образам семантику терпеливых, примирившихся женщин: *«Так кончило свое земное поприще тихое и доброе существо, бог знает зачем*



*выхваченное из родной почвы и тотчас же брошенное»* [Тургенев, VI, с. 37].

Белый цвет в функции характеристики героев присутствует и в описании второстепенных героев. Так, в образе крестьянина Антона И.С. Тургенев мазком отмечает его белую голову: «<...> *спустя мгновенье, на двор, неизвестно откуда, выбежал человек в нанковом кафтане, с **белой** как снег, головой <...>*»; «**Белоголовый** человек, весьма, по-видимому, юркий, уже стоял, широко и криво расставив ноги на последней ступеньке<...>» [Тургенев, VI, с. 61]. Если в описании Варвары Павловны, Марьи Дмитриевны, Лаврецкого и даже Лизы белый цвет иногда указывает на их социальное положение в обществе, их аристократизм, то у крестьянина Антона, простодушного и незлобивого человека, *белый* является не только знаком старости персонажа, но и отражает чистоту помыслов, духовную незатейливость. Примечательно, что с приездом Лаврецкого в душе этого простого человека наступает умиротворение: «*Антон взял палку, поколотил по висячей, давно безмолвной доске у амбара и тут же прикорнул на дворе, ничем не прикрыв свою **белую** голову. Майская ночь была тиха и ласкова – и сладко спалось старику*» [Тургенев, VI, с. 64]. Его простодушная реакция на возвращение Лаврецкого, которого крестьянин помнит еще ребенком, вызывает у читателя чувство щемящей радости, умиления. В несколько штрихов И.С. Тургенев рисует второстепенного персонажа, за которого читатель начинает переживать. Конечно, *белый* в данном портрете может быть связан с возрастной характеристикой, однако писатель трижды использует именно этот колоратив при описании Антона и ни разу не употребляет слово «седой», имеющее в своем значении указание на преклонные года. Следовательно, для И.С. Тургенева важно было отразить характер и особенности мышления героя, не утаивающего и не замышляющего ничего плохого (вероятно, поэтому *белая* именно голова).

Истинная красота, по мнению писателя, выражается не во внешней привлекательности, а в цельности и глубине его духовного мира, в его нравственных устремлениях. Свет, исходящий из человеческого сердца, подобен природному свету, ибо человек есть часть природы.

Цветовые детали в романе «Дворянское гнездо» фиксируются в портрете Федора Лаврецкого: *«Лаврецкий действительно не походил на жертву рока. От его **краснощекого**, чисто русского лица, с большим **белым** лбом, не много толстым носом и широкими правильными губами, так и веяло степным здоровьем, крепкой, долговечной силой. Сложен он был на славу, и белокурые волосы вились на его голове, как у юноши»* [Тургенев, VI, с. 26]. В отличие от концентрации колоративного *белый* маркера в образе Лизы, цветопись в образе Лаврецкого не всегда имеет символическое содержание. Е.А. Бурштинская отмечает, что такая колоративная характеристика, «краснощекое лицо Лаврецкого, богатырское телосложение свидетельствуют об отменном здоровье героя, а не о духовной чистоте или действенности натуры» [Бурштинская, 2000: 49].

И.С. Тургенев вдумчиво и скрупулезно работал над образом Лаврецкого, «внося дополнительные штрихи в его портрет. Автор вписывает строки о происхождении Лаврецкого от матери-крестьянки» [Алексеев, Голованова, 1982: 385]. *«Ну, а молодец ты, молодец; чай, по-прежнему десять пудов одной рукой поднимаешь?»*, – говорит Марфа Тимофеевна, отмечая его «*мужицкий*» облик. М.П. Алексеев и Т.П. Голованова подчеркивают, что Лаврецкий, обладая от природы здоровой натурой, не приемлет и не понимает философское самоотречение во имя религиозного долга. Он стремится к земным радостям и земному счастью, которые проявляются в гармонии естественной жизни и общественно-полезной деятельности. Лаврецкий хочет «вырваться из круга христианских представлений о долге смирения, отрицавших право человека на счастье» [Алексеев, Голованова, 1982: 387]. В этом

проявляется его духовное противостояние Лизе, что в колоративном спектре находит отражение в сцене ночного свидания, где Лаврецкий, как мы отмечали выше, видит мир в *темных* тонах, наблюдает за Лизой *из тени*, в то время как героиня становится воплощение чистого ангельского света.

Примечательно, что цветопись в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» зачастую выполняет противопоставительную функцию. В этом аспекте значимы колоративные оппозиции *белый/черный*, *белый/серый*, *белый/красный* и т.д. Так, например, *белой* и *светлой* Лизе, с которой читатель знакомится уже на первых страницах романа, резко противопоставляется образ Варвары Павловны. В девичестве Коробьина описывается И.С. Тургеневым как девушка со «*смуглым, круглым, миловидным лицом*» [Тургенев, VI, с. 44]. Именно такой ее впервые увидел Лаврецкий. Очевидно цветовое отличие *смуглой* Варвары Павловны, дочери отставного генерал-майора, от *бледной* Лизы аристократического происхождения. Далее по тексту образ Варвары Павловны тоже сопровождается эпитетами «белый» или «бледный» («*держа свои белые руки в уровень своих губ*» и т.д.), но эти маркеры скорее подчеркивают ухоженность, лощеность героини, внимание, уделяемое ей собственному внешнему виду, а не душевные переживания и чистоту нравственных помыслов.

Снимает ореол нравственной чистоты и акцент на покрасневших щеках и розовых губах героини. Сладострастные персонажи И.С. Тургенева отмечены устойчивым изобразительным знаком – указанием на цвет губ. Как отмечает Е.А. Бурштинская, «в ранних произведениях писателя цветовая деталь, при помощи которой описываются губы персонажей, сопровождается авторским комментарием, раскрывающим донжуанство героя. В дальнейшем, в связи с развитием принципа “тайной психологии”, Тургенев отказывается от подобного комментария, ограничившись указанием на форму и цвет губ с целью

выявления героя-сластолюбца» [Бурштинская, 2000: 13]. Розовые губы Варвары Павловны контрастируют с ее бледным видом и серым платьем, в котором героиня явилась перед Марьей Дмитриевной: «Сказавши эти слова, Варвара Павловна неожиданно овладела одной рукой Марьи Дмитриевны и, слегка стиснув ее в своих **бледно-лиловых** жуваевских перчатках, подобострастно поднесла ее к **розовым** и полным губам» [Тургенев, VI, с. 123]. Акцент на розовых губах присутствует и при описании парижского общества вокруг Варвары Павловны: «белые зубы сверкали у всех под **розовыми** губами» [Тургенев, VI, с. 50]. Следует согласиться с мнением Е.А.Бурштинской о том, что «розовый штрих в описании губ – знак избыточной чувственности сладострастной натуры» [Бурштинская, 2000: 168].

Очевидно, что в образе Варвары Павловны цветовой спектр смещается в зону красных оттенков («**бледно-розовых** рук»). Если в случае с Лизой покрасневшие щеки выражают смущение и неловкость, то Варвара Павловна краснеет от удовольствия и всеобщего внимания. Ей льстят комплименты, она рада быть в центре условно светской жизни в доме Калитиных, а смущаться госпожа Лаврецкая давно разучилась.

В физиологических реакциях (покраснела, побледнела) раскрывается светоцветопись чувств. У одних героев переживания чистые и искренние, другие играют роль, надевают маску и следуют заложенному сценарию игры. Светоцветопись чувств в романе И.С. Тургенева характеризуется двуаспектностью трактовки: один и тот же цвет для характеристики разных героев несет в себе различные функциональные значения.

Явившись перед Лаврецким в «**черном шелковом платье**», Варвара Павловна темным пятном выделяется на фоне светлой радости и простого человеческого счастья, поселившегося в душе Федора Ивановича. Заметно, что, даже одеваясь в темные, неяркие одежды, Варвара Павловна пытается выделиться, стремится, чтобы все заметили ее душевные страдания. Именно поэтому на первую встречу с Марьей Дмитриевной героиня

является в образе скромницы и смиренницы: «...надела простую соломенную шляпу с **черным** вуалем и скромную мантилью» [Тургенев, VI, с. 120], «*приготовьте к завтрашнему дню **серое** платье доверху*» [Тургенев, VI, с. 116]. Актриса и лицемерка, Варвара Павловна нарочито пытается показать окружающим степень своего смирения и раскаяния. Цвета, обозначающие скромность и терпение (черный, серый), в облике жены Лаврецкого теряют свои смыслы, становясь пустыми символически, но не метафорически. Раскрывается прагматичная суть героини, ее хитрость и фальшивость.

Сопоставление в цветовом спектре проходит между Беленицыной и Лизой, и в этом противопоставлении Лиза «*много выигрывала от близости Беленицыной*» [Тургенев, VI, с.87]. «Любительница музыки» описывается писателем с применением цветовых обозначений: «*маленькая, худенькая дама, с почти ребяческим, усталым и красивым личиком, в шумящем **черном** платье, с **пестрым** веером и толстыми **золотыми** браслетами*» [Тургенев, VI, с.87]. Черное платье Беленицыной одновременно отсылает к образу Варвары Павловны и противопоставляется белому цвету в одеянии Лизы. Пестрый атрибут (веер) в руках Беленицыной может указывать на стремление женщины вести яркий образ жизни, но вместе с тем черное платье указывает на возраст и статус, не располагающий к безумствам молодости. Равно как и противоречит этому и наличие рядом с героиней супруга, которого она «*в минуты нежности называла своим поросеночком*». Отношения между супругами Беленицыными фальшивы и наигранны, в обществе они не общаются друг с другом.

Внимание этой героини раздражает Лаврецкого, потому что оно вызвано не искренним интересом к его личности, а праздным любопытством. Золотые браслеты на руках Беленицыной отсылают к характеристике образа Паншина, на пальце которого – золотое кольцо. Наличие драгоценных украшений сближает этих героев в стремлении продемонстрировать достаток и успешность. Золотой как цвет близок по

символике к желтому, который в романе «Дворянское гнездо» имеет значение старости, печали, опустошения. Таким образом, колоративная характеристика Беленицыной одновременно сопрягается с описанием Варвары Павловны и Паншина, сближая этих героев между собой и резко противопоставляя Лизе Калитиной, Лаврецкому и др.

Иногда колоративная оппозиция встречается в пределах одного образа. Так, например, Агафья, нянечка Лизы, имеет в своем описании два ведущих цвета – *белый* и *черный*. По происхождению Агафья была родом из крестьянской семьи, но, будучи очень красивой, она быстро входит в аристократический круг: *«Она побелела, пополнела; руки у ней под кисейными рукавами стали “крупитчатые”, как у купчихи»* [Тургенев, VI, с. 108]. В данном случае *побелеть* означает перейти из одного сословия в другое, *белый*, как уже отмечалось ранее, признак аристократизма. Спокойная и безмятежная жизнь сказывается на внешности героини: *«Агафья опять раздобрела и побелела; барыня совсем ей вверилась»* [Тургенев, VI, с. 110].

Чтобы подчеркнуть изменения в характере и мировоззрении героини, И.С. Тургенев вводит цветовое противопоставление в самом образе Агафьи. Если мирская жизнь женщины сопровождается белыми оттенками, то после ее обращения к вере начинают преобладать темные тона: *«Она стала очень молчалива и богомольна, не пропускала ни одной заутрени, ни одной обедни, раздарила все свои хорошие платья <...> она сама не захотела снять свой платок и все ходила в **темном** платье; а после смерти барыни она стала еще тише и ниже»* [Тургенев, VI, с. 110]. Обращение к Богу напрямую связано со смирением и терпением, но, в отличие от Варвары Павловны, которая желает лишь продемонстрировать эти качества, Агафья воспринимает их всей душой и стремится к искуплению. Смирение для нее – новый образ жизни: *«Бывало, Агафья, вся в черном, с темным платком на голове, с похудевшим, как воск прозрачным, но все еще прекрасным и выразительным лицом, сидит прямо*

*и вяжет чулок»* [Тургенев, VI, с. 112]. Отказ от мирских удовольствий, вытеснение чувственного начала в личности героини маркируется *черным* и *темным* оттенками и приводит к появлению портретов с малой или нулевой цветностью. Черный цвет означает отречение от жизни земной, строгое исполнение христианских обетов и обрядов, своего рода иночество, жизнь в миру, как в монастыре.

Интересно в образе Агафьи прослеживается противопоставление со светлой Лизой. Их внешнее различие именно в светоцветовом спектре подчеркиваем сам И.С. Тургенев: *«Странно было видеть их вдвоем»* [Тургенев, VI, с. 112]. Вся в *черном* Агафья и Лиза, со *светлыми* глазами, которые *«светились тихим вниманием и добротой»* [Тургенев, VI, с. 112] настолько контрастируют друг с другом в светоцветовом восприятии, что кажется невероятным, что именно Агафья оказала решающее влияние на становление светлой нравственности Лизы. Открыв юной девушке путь светлой веры, сама Агафья предпочитает скромные, темные оттенки и одежды. Если уход Агафьи от мирской жизни сопровождается смещением колоративного спектра от *белого* к *черному*, то в Лизе на уровне прямого цветоописания такой перемены не отмечается. В эпилоге романа нет ни одного цветового обозначения облика Лизы. Героиня как была, так и осталась светлым, ангелоподобным существом. Однако И.С. Тургенев расставляет опосредованные цветовые акценты, указывающие на изменение статуса героини и ее уход от мирской жизни. Лиза одета *«в монашескую одежду»*, то есть опосредованно в портретную характеристику включен черный (или темно-серый) цвет. В то же время, как мы указывали выше, она уподобляется *«бледному призраку»*, который окружен *«дымными волнами ладана»*, что контрастирует с темными иноческими одеяниями и создает светлый призрачный ореол [См.: Тургенев, VI, с. 157]

Цветовое сопровождение получает образ Михалевича. Приятель Лаврецкого в юности на момент основного действия романа предстает

человеком, испытывавшим ряд неудач: «*Лаврецкий уже накануне с сожалением заметил в нем все признаки и привычки застарелой бедности*» [Тургенев, VI, с.77-78]. Михалевич появляется на пороге Лаврецкого в «затасканном **синем** сюртуке», «с растрепанными **седыми бакенбардами**» [Тургенев, VI, с. 72]. Неудачи отпечатались на внешности героя сединой; вид Михалевича весьма потрепан. Синий поношенный сюртук указывает на стесненность в средствах и вызывает у читателя чувство жалости к герою. Михалевичу не чужды моменты одухотворенности: его поэтический опус вызывает в нем самом чувство воодушевления: «*некрасивое лицо его **просветлело***» [Тургенев, VI, с. 75].

Михалевич, по сути, несчастный человек, старающийся сохранить немного оптимизма. Неудачи его не сломили, хотя и потрепали изрядно. Герой сравнивает себя с «*птицей небесной, с лилией долины*», в то время как Лаврецкий дополняет эту характеристику цветовым обозначением: «*С **черной** лилией, во всяком случае*» [Тургенев, VI, с. 78]. Трудность его жизненного пути и отдаленность от аристократической знати подчеркиваются цветообозначениями некоторых деталей портрета Михалевича: «***желтый**, до странности легкий чемодан*», «*плащ с **порыжелым** воротником*», смуглая рука. Здесь желтый (и его оттенки) становятся указанием на изношенность, отсутствие обновления, некоторый ступор в движении к заветной цели. Цвета в обозначении образа Михалевича сконцентрированы и подчеркивают его сложное положение и неудачи на пути к достижению успеха.

В значении старости и фальшивости желтый цвет появляется в описании портрета матери Варвары Павловны: «*Рядом с нею сидела сморщенная и **желтая** женщина лет сорока пяти, декольте, в **черном** токе, с беззубою улыбкой на напряженно озабоченном и пустом лице*» [Тургенев, VI, с. 44]. Здесь желтый цвет вновь соседствует с черным, но если в образе Михалевича эти цвета вызывают чувство сожаления о даром



потраченной молодости, то в образе матери Варвары Павловны они вызывают скорее отвращение (во многом благодаря контексту).

Интересно цветописание функционирует в образе музыканта Лемма. Здесь наглядно раскрывается прием, при котором внешняя непривлекательность восполняется духовным и душевным богатством.

*«Наружность Лемма не располагала в его пользу. Он был небольшого роста, сутуловат, с криво выдавшимися лопатками и втянутым животом, с большими плоскими ступнями, с бледно-синими ногтями на твердых, не разгибавшихся пальцах жилистых **красных** рук; лицо имел морщинистое, впалые щеки и сжатые губы, которыми он беспрестанно двигал и жевал, что, при его обычной молчаливости, производило впечатление почти зловещее; **седые** его волосы висели ключьями над невысоким лбом; как только что залитые **угольки**, глухо тлели его крошечные, неподвижные глазки; ступал он тяжело, на каждом шагу перекидывая свое неповоротливое тело»* [Тургенев, VI, с. 19]. Красные рабочие руки музыканта Лемма с бледно-синими ногтями, как мы уже отмечали, отсылают к роману «Отцы и дети», где такая же красная рабочая рука была показана у Базарова. Но если от главного героя более позднего романа И.С. Тургенева не ожидалось изящества в силу его происхождения и профессии, то от музыканта Лемма читатель подсознательно ждет тонких и гибких пальцев музыканта. Однако писатель при помощи колоративной детали подчеркивает, насколько трудный жизненный путь прошел Лемма, прежде чем как осел в доме Калитиных. Седина в волосах у немца указывает на пожилой возраст и глубину испытанных им переживаний, на жизненный опыт, который также отражается в «угольках» крошечных глаз. Примечательно, что прямого наименования цвета глаз Лемма автор не дает. Он использует опосредованное указание: *«как только что залитые угольки»*. Через сравнение с угольками читатель может прочувствовать, что когда-то эти глаза горели огнем воодушевления и страсти к любимому делу. Но

жизненные обстоятельства сложились так, что огонь потух, оставив лишь тлеющие угольки. Это метафорическое сравнение при описании глаз Лемма дополняет образную характеристику музыканта, для которого любимое дело стало лишь средством заработка. Погасли не только глаза Лемма, погас огонь вдохновения, который старый немец уже и не надеялся разжечь. Интересно отметить, что символ погасшего огня во взгляде героя проявляется и в сцене разговора Лаврецкого и Лизы после возвращения Варвары Павловны: «*Лиза подняла голову. Ее усталый, почти **погасший** взор остановился на нем...*» [Тургенев, VI, с.138]. Если Лемм потерял надежду достичь вдохновения и просветления, то Лиза утратила надежду на счастливую любовь. Таким образом, И.С. Тургенев мастерски демонстрирует возможность применение описательной колористики в романе.

Лемму не чужды творческие откровения и вдохновение. Когда немец говорит о музыке с ценителем, то «*лицо его казалось **бледнее** и **моложе***» [Тургенев, VI, с. 69]. Уходит отпечаток старости и появляется одухотворенный творец, стремящийся оставить свой след в искусстве. В моменты озарения даже его скромное жилище становится вместилищем чего-то чудесно-удивительного: «*В комнате не было свечей; **свет** подымавшейся луны косо падал в окна; звонко трепетал чуткий воздух; маленькая, бедная комнатка казалась **святилищем**, и высоко и вдохновенно поднималась в **серебристой полутьме** голова старика*» [Тургенев, VI, с. 106-107]. Недостаток освещения фактического компенсируется в данной сцене светом одухотворенности.

С образом Лемма ярко контрастирует образ Паншина. Изначально ухоженный, с белыми, красивыми руками, Паншин позиционирует себя как разносторонне развитого человека с тягой к творческой деятельности. У Паншина автор подчеркивает цвет глаз («*умный **карий** глазок*») и отдельно детализирует руки героя: «*...а Паншин, оставшись один, достал из кармана батистовый платок, потер себе ногти и посмотрел, как-то*

*скоясь, на свои руки. Они у него были очень красивы и белы»* [Тургенев, VI, с. 23]. В этом описании, как и в описании старика Лемма, акцент делается на цвете рук и ногтей. Но антиномичность колористического спектра очевидна: ухоженный аристократ Паншин с красивыми и белыми руками более приятен внешне нежели старый работяга Лемм с натруженными красными ладонями. Тем не менее эта привлекательность так и не отразится на его нравственности и убеждениях.

При помощи только цветовых характеристиках И.С. Тургенев указывает на разность социальных статусов, карьерных высот и даже характеров этих двух героев.

В случае с Паншиным белый цвет никак не указывает на чистоту и нравственность героя. На то, что в образе Владимира Николаевича что-то не так, И.С. Тургенев указывает посредством рассуждений Лаврецкого: *«Лаврецкий холодно слушал разглагольствования Паншина: не нравился ему этот красивый, умный и непринужденно изящный человек, с своей светлой улыбкой, вежливым голосом и пытливыми глазами»* [Тургенев, VI, с. 86]. Светлая улыбка Паншина не вводит в заблуждения главного героя, создается ощущение, что Лаврецкий видит молодого чиновника насквозь. В этом, вероятно, ему способствует собственный жизненный опыт.

Отказ Лизы ударяет по самолюбию Паншина, от чего он, как и Варвара Павловна, решает играть в жертву обстоятельств, внешне демонстрируя свои страдания: *«Появился Паншин, в черном фраке, в высоких английских воротничках, застегнутый доверху»* [Тургенев, VI, с. 129]. Облик Владимира Николаевича в этой сцене разительно отличается от молодого человека в начале романа. Здесь он сдержан, «застегнут доверху», всячески демонстрирует свою отстраненность от обитателей дома Калитиных. На эту благодатную почву от обиды на Лизу попадает знакомство с Варварой Павловной. *«Лиза, та самая Лиза, которую он все-*

*таки любил, которой он накануне предлагал руку, - исчезла как бы в тумане»* [Тургенев, VI, с. 132].

Туман как отсутствие ясности, света становится для Паншина той границей, которая навсегда отрезает его от Лизы (воплощения тех самых ясности и света). Этим туманом, наваждением становится для молодого чиновника госпожа Лаврецкая. Варвара Павловна дает Паншину то, в чем он так нуждался: всеобъемлющее внимание и восхищение его персоной. Госпожа Лаврецкая знает, как управлять мужчинами, и умеет это делать профессионально: *«Паншин чувствовал полное удовольствие; глаза его сияли»* [Тургенев, VI, с. 132]. Это сияние воспринимается как нездоровое, порочное. Это не чистый свет, который несет в себе Лиза, а ослепляющий душу блеск. Очевидно, что Паншин попал в ловкие сети Варвары Павловны, и избежать этого плена ему уже не удастся.

Через восемь лет читатель увидит Владимира Николаевича уже совершенно иным: от посягательств на искусство в герое не осталось ничего, его юность ушла, но карьерный рост полностью покрывает духовную деградацию героя: *«Паншин сильно подвинулся в чинах и метит уже в директоры; ходит несколько согнувшись: должно быть, Владимирский крест, пожалованный ему на шею, оттягивает его вперед. Чиновник в нем взял решительный перевес над художником; его все еще моложавое лицо пожелтело, волосы поредели, и он уже не поет, не рисует, но втайне занимается литературой»* [Тургенев, VI, с. 152-153]. Пожелтевшее лицо вновь отсылает читателя к описанию матери Варвары Павловны, подчеркивая прагматичный характер героя. Собственно, с Лаврецкой Паншин и неофициально связывает свою судьбу. Владимир Николаевич не стал устраивать благополучную личную жизнь, предпочтя достаток и признание, что, по мысли И.С. Тургенева, есть нравственное поражение.

Как отмечает Е.А. Бурштинская, «красный, а также желтый цвета выполняют функцию «социального маркера» в литературных портретах,

указывая на низкое происхождение. Особенно значима для социальной характеристики цветовая гамма, преобладающая в одеждах персонажей. Люди низкого звания предпочитают «пестрый» колорит с использованием сочных, насыщенных красок. И наоборот, аристократическое сословие отвергает яркий колорит в костюмах, предпочитая пастельные тона, монохромность или ахроматические контрасты. Целый ряд тургеневских персонажей, причисляющих себя к деловым людям, предпочитают стиль бидермайер, популярный в начале XIX века» [Бурштинская, 2000: 117]. В романе «Дворянское гнездо» таким персонажем оказывается Владимир Паншин.

Цветовые и световые маркеры сопровождают практически всех героев романа «Дворянское гнездо», даже второстепенных: слуга Калитиных носит серый фрак, у появившегося один раз священника подчеркивается его красная рука, у крестьянина Антона белая голова; смуглая Шурочка черноволоса; Настасья Карповна в коричневой кацавейке на темном платье и в белом чепце. Нельзя не согласиться с Е.А. Бурштинской в том, что «верный принципу «тайной психологии», писатель раскрывает внутренний облик персонажей через зрительные, в том числе колоративные, эквиваленты. При этом семантически значимым является не только факт присутствия, но и отсутствие цвета» [Бурштинская, 2000: 165]. Так, например, не дается никакого цветового или светового обозначения для образа Леночки.

Сестра Лизы в романе появляется несколько раз как второстепенный персонаж, мелькает в нескольких сценах, но никогда не характеризуется с помощью цвета или акустики. Только в эпилоге романа Лене даются слова и физиологическая реакция «покраснела», когда девушка забывает предложить Лаврецкому принять участие в развлечениях молодежи. На протяжении основного действия романа Леночка практически незаметна, в эпилоге романа цветообозначения образу сестры Лизы тоже не дается, но этот аспект восполняется звуковым сопровождением (веселый смех). На

фоне лишенной колоративного описания Леночки ярче проступает образ светлой Лизы, показывая тем самым, что даже единокровные сестры могут разительно отличаться друг от друга в своих духовных устремлениях.

«В искусстве литературного портрета, как пишет Е.А. Бурштинская, цветономинация не только воспроизводит объективные признаки внешности героев, но и указывает на существенные стороны его характера, в некоторой степени определяет авторское отношение к тем или иным персонажам» [Бурштинская, 2000: 7]. Опираясь на мнение В.Е. Хализева о значимости в художественном произведении внешнего портрета как «описания наружности: телесных, природных, возрастных свойств, а также всего того, что сформировано социальной средой и культурной традицией» [Хализев, 1999: 181], можно сделать вывод о том, что цветономинация в портретных описаниях становится одним из ключевых способов создания образов героев в литературе. Исследователь Е.А. Бурштинская, отмечая значимость колоративного аспекта в литературном портрете, пишет о том, что «тщательное изучение его структурообразующих элементов <...> позволяет сделать выводы о направленности творчества писателя в целом, о превалировании в нем тех или иных тенденций» [Бурштинская, 2000: 8-9]. Цветовая насыщенность литературных портретов в творчестве И.С. Тургенева, несомненно, связана с необыкновенным даром наблюдательности, свойственным писателю.

В романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» колоратив «белый», во-первых, является наиболее распространенным в сравнении с другими цветообозначениями. Во-вторых, он преимущественно используется в портретных описаниях и имеет как описательное, так и символическое значение, способствуя реализации авторского замысла и созданию образов персонажей.

По замечанию Е.А. Бурштинской, ряд цветов в романах И.С.Тургенева функционирует в определенных смысловых границах: «доминирование белого высвечивает идеальность духовных устремлений

героев (Лиза); концентрация черного в портретных характеристиках – знак эгоистической природы героя-хищника, наделенного непостижимой природной властью над другими людьми (Варвара). <...> Полифункциональность цветовых единиц в портретах характеристиках обусловлена психологической насыщенностью портретных деталей внешнего плана. Двойственный характер воздействия свойственен белому, розовому, красному цветам» [Бурштинская, 2000: 166]. Но при этом полисемантичесность одних и тех же цветов позволяет проводить границу между героем искренним и фальшивым.

Светоцветопись чувств как характерный прием И.С. Тургенева в романе «Дворянское гнездо» находит отражение в описании многих героев произведения, при этом одно и то же цветовое обозначение в изображении разных персонажей выполняет различные функции. Розовый в портретных характеристиках некоторых персонажей становится символом порочности, в то время как покрасневшие щеки у Лизы – признак чистоты помыслов, стеснения или возмущения.

Таким образом, следует согласиться с Т.Ю. Галяниной, отмечающей, что И.С. Тургенев, «используя принцип символизма, усиливает, значительность и трагизм описываемой ситуации, ее философский смысл, выделяет тот или иной момент в тексте, дающий повод вспомнить нечто созвучное, воплощенное в других произведениях» [Галянина, 2010: 17] именно при помощи цветовых номинаций и колоцентрического приема.

### **1.3. Спектральная характеристика пейзажей в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

В романе «Дворянское гнездо» И.С. Тургенев раскрывается как художник широкого профиля: он и писатель, и композитор, и живописец.

Его любовь к природе, умение тонко подмечать детали и красоту в скромных русских пейзажах нашли отражение в его творчестве.

Безусловно, пейзаж в тургеневских текстах представляет собой одну из наиболее изученных областей в тургеневедении. По мнению Г.А. Бялого, «природа у И.С. Тургенева выступает как средоточие тех естественных сил, которые окружают человека» [Бялый, 1962: 238]. Эти силы могут подавлять героев «неизменностью и мощью», и в то же время увлекать, восхищать человека своей красотой и непостижимостью. Тургеневские герои постигают себе через связь с природой, поэтому пейзажные зарисовки в творчестве писателя непосредственно «связаны с изображением душевной жизни» [Бялый, 1962: 238].

В свою очередь А.В. Чичерин указывает на реалистичность тургеневского пейзажа: «Природа весьма полно и тонко изучена, весьма объективно. За немногими исключениями это реалистически изображенная природа» [Чичерин, 1980: 43]. При этом природа у И.С. Тургенева наделяется знанием о прошлом, настоящем и будущем, приобретая таким образом характеристику вечности.

О тургеневском пейзаже писал и С.В. Протопопов: «Тургенев говорил, что он страстно любит природу, особенно в живых ее проявлениях... В русском ландшафте, в противовес ландшафту Западной Европы Тургенев постоянно подчеркивает простоту, скромность и даже заурядность. Но, согретые теплотой чувства, лирической взволнованностью, картины родной природы предстают во всей своей беспредельной широте, раздолье и красоте» [Протопопов, 1968: 126]. По мнению С.В. Протопопова, эти картины природы влияют на формирование русского характера, возвышенного благородства и широкой души человека.

Г.Б. Курляндская отмечает, что картины природы у И.С. Тургенева зачастую даны в восприятии героев, окрашены их эмоциональностью, субъективным мировосприятием. Тем не менее, «каждый раз, получая



новые краски и новую выразительность, пейзаж сохраняет свое идейное и композиционное значение параллели и характеристики» [Курляндская, 1972: 81]. Исследователь считает значимым завоеванием И.С. Тургенева «преломление объективной природной реальности сквозь сильно окрашенное субъективное восприятие» [Курляндская, 1967: 83].

Функционирование пейзажа в структуре художественного текста И.С. Тургенева рассматривает Л.Н. Гареева в работе «Функции пейзажа в романах И.С. Тургенева “Дворянское гнездо” и “Накануне”». Исследователь отмечает психологическую функцию пейзажных зарисовок в романах писателя. По мнению Л.Н. Гареевой, картины природы в романе «Дворянское гнездо» выступают как инструментальный психологического анализа. Исследователь приходит к выводу о том, что «для выражения внутреннего мира героев повествователь прибегает к изображению того, как персонажи воспринимают природу. Через восприятие природы повествователь очерчивает их духовную сущность. Это становится способом индивидуализации образов» [Гареева, 2009: 140].

Ван Лие, обращаясь к изучению пейзажа в тургеневских повестях, подчеркивает диалектическое единство природы и человека: «они то оттеняют друг друга, то контрастируют» [Ван Лие, 2019: 136]. Пейзаж, по мнению исследователя, не только является одним из ключевых элементов психологического анализа, но и несет философско-этическую нагрузку.

Б.А. Зейнали и Р.Н. Гули-Заде в работе «Пейзажное мастерство И.С. Тургенева» отмечают, что «взаимодействие природы и человека в пейзажах Тургенева определяется как механическое. Единство человека и природы прослеживается и в пейзажных изображениях, служащих эмоциональным аккомпанементом или лирической параллелью к настроениям действующих лиц» [Зейнали, Гули-Заде, 2019: 425]. Исследователи отмечают, что природа всегда находится в некотором созвучии с душевным миром человека, способного увидеть красоту окружающего мира. «Природа изображается И.С. Тургеневым в ее

повседневных выражениях и в тесных соприкосновениях с человеком. Вторгаясь в жизнь человека, она делает ее прекрасной» [Зейнали, Гули-Заде, 2019: 425].

Очевидно, что тургеневский пейзаж остается интересным в плане функционирования в рамках сюжетной, философской и психологической структуры текста. Тем не менее, анализ теоретического материала показал, что в современном тургеневедении нет комплексного исследования пейзажных колоративов в романе «Дворянское гнездо».

Наши статистические подсчеты показали, что прямых цветообозначений в пейзажах романа не так много, но они гораздо более разнообразны, чем в интерьере или портрете. И.С. Тургенев не пожалел красок для картин русской природы в романе «Дворянское гнездо». Здесь есть «розовые тучки» и «красноватый камыш», «розовые кудри» цветов и «синее небо», золотые и серебряные бока карасей в пруду. Природа у И.С. Тургенева разноцветна. И это уже не белый и черный или серый, это яркие, глубокие цвета, передающие объективную красоту окружающего мира.

Роман «Дворянское гнездо» начинается с пейзажной зарисовки, максимально насыщенной в спектральном аспекте:

*«Весенний, светлый день клонился к вечеру; небольшие розовые тучки стояли высоко в ясном небе и, казалось, не плыли мимо, а уходили в самую глубь лазури»* [Тургенев, VI, с. 7]. Как можно заметить, это не развернутый пейзаж с указанием всех имеющихся деталей природы. И.С. Тургенев широкими мазками рисует общую картину, но создавая при этом ощущение частности, конкретности бытия, умиротворения. Прямых цветообозначений здесь только два (розовый и лазурь), между тем одно это предложение насыщено в спектральном плане больше, чем некоторые другие описания в романе. Здесь проявляется тенденция, которая далее по тексту романа станет характерным приемом описания, использования опосредованных цветообозначений. «Ясное небо» однозначно трактуется в

читательском сознании как голубое или синее (что подтверждает сам писатель, указывая на «глубь лазури»).

В этом кратком, но емком описании природы, предваряющем основное повествование, писатель использует прием светотени: как истинный художник, писатель не просто раскрашивает холст романа разными красками, но и накладывает свет и тени, чтобы произведение было живым и объемным. «Светлый день» становится для читателя исходным представлением об окружающем мире, умиротворенном, тихом и спокойном.

Интересно, что И.С. Тургенев в этом кратком описании природы задействовал и прием светотени, и прямое и описательное цветообозначения. Здесь нет ярких, отвлекающих оттенков, все тона мягкие, ненавязчивые, отражающие саму скромность и размеренность русской природы.

На этом умиротворенном фоне читатель знакомится с домом Калитиных и его обитателями. Марья Дмитриевна, хозяйка дома, которая *«не раз в душе пожалела о своем хорошеньком Покровском с веселой речкой, широкими лугами и зелеными рощами»* [Тургенев, VI, с. 7-8], на момент знакомства с ней читателями уже полностью превратилась в городскую жительницу, которая не видит красоты окружающей природы и не чувствует в ней никакой силы. «Зеленые рощи» остались в прошлом, ей остается только вздыхать о том, «какие чудесные облака».

Следующий крупный пейзаж в романе открывает XVIII главу. Здесь Тургенев вновь демонстрирует мастерство опосредованного описания и светотени:

*«Гарантас его быстро катился по проселочной мягкой дороге. Недели две как стояла засуха; тонкий туман разливался молоком в воздухе и застилал отдаленные леса; от него пахло гарью. Множество темноватых тучек с неясно обрисованными краями расплзались по бледно-голубому небу; довольно крепкий ветер мчался сухой непрерывной*

*струей, не разгоня зноя. Приложившись головой к подушке и скрестив на груди руки, Лаврецкий глядел на пробегавшие веером загоны полей, на медленно мелькавшие ракиты, на глупых ворон и грачей, с тупой подозрительностью взиравших боком на проезжавший экипаж, на длинные межи, заросшие чернобыльником, полынью и полевой рябиной; он глядел... и эта свежая, степная, тучная голь и глушь, эта зелень, эти длинные холмы, овраги с приземистыми дубовыми кустами, серые деревеньки, жидкие березы -- вся эта, давно им не виданная, русская картина навевала на его душу сладкие и в то же время почти скорбные чувства, давила грудь его каким-то приятным давлением» [Тургенев, VI, с.59].*

Прямые цветообозначения здесь вполне объективны, поскольку отражают реальные цвета природных объектов (бледно-голубое небо, зелень, серые деревеньки). Эти колоративы не несут в себе символического подтекста, но отражают восприятие Лаврецким окружающего мира. Герой подмечает эти цвета, собирая целостную картину, в которой отражается душа русского народа.

Красивым и очень визуальным становится опосредованное цветообозначение «тонкий туман разливался молоком». Очевидно, что здесь возникает ассоциация с белым цветом, но будто разбавленным и заполнившим все пространство. Этот молочный туман, вероятно, согласуется с сумбуром и неясностью жизни Лаврецкого, оказавшегося в роли обманутого мужа. Сомнения и тревоги окутывают душу героя таким же туманом, поэтому Федор Иванович ощущает «сладкие и скорбные чувства». Здесь интересно сравнить мотив тумана с другим эпизодом в романе, где Паншин, поддавшись обаянию Варвары Павловны забывает о своей влюбленности в Лизу (Лиза исчезла, словно в тумане). Если в эпизоде поездки Лаврецкого в Васильевское туман становится отражением душевных сомнений, то в эпизоде с Паншиным туман – символ слепоты сердца, дурмана и обмана.

Активно в этом описании пейзажа Тургенев использует прием светотени: «темноватые тучки с неясно обрисованными краями» показывают зыбкость и мимолетность. Еще недавно это были «розовые тучки» – и вот уже они темноватые и неясные. Цвет переходит в тень, указывая на то что, что все подвержено изменениям. В жизни Лаврецкого тоже яркий период влюбленности в Варвару Павловну сменился на темную тоску от ее предательства. Лаврецкий подмечает эти световые и теневые характеристики мира не просто так. Он один из немногих персонажей романа, кто ощущает близость, определенное единство с миром природы.

Интересно обратить внимание на то, как И.С. Тургенев вводит цвет в повествование через номинацию объектов, обладающих тем или иным цветом в силу природных характеристик. Например, черныбыльник, полынь и полевая рябина усиливают зеленый колорит и вносят оттенки желтого. При этом важно, что писатель дает конкретные названия травам, кустарникам и деревьям, не вводя обобщающие слова. Береза и ракиты обозначены своим родовым понятием, а не видовым (деревья), тем самым подчеркивая природный колорит в зеленых, белых и древесных оттенках. Такая детализация способствует формированию более конкретной и красочной картины мира художественного текста.

А.Г. Цейтлин, рассуждая о пейзаже в романном творчестве И.С.Тургенева, указывает на естественность и безыскусственность представления природы: «Окружающая Лаврецкого природа не блещет какими-либо эффектами, тем не менее картина написана очень детально и в то же время синтетично. Недаром в Лаврецком, погружившемся в созерцание деревенской глуши, просыпаются глубокие и благородные чувства. Русский пейзаж изображается И.С.Тургеневым во всей его скромной прелести, во всех его чертах, которые оказывают глубокое впечатление на души русских людей» [Цейтлин, 1958: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/kritika-o-turgeneve/cejtlin-masterstvo-turgeneva/glava-16.htm>].

В литературоведении (в частности, в тургенеvedении) пейзаж XVIII главы «Дворянского гнезда» считается одним из самых «русских».

Коротко описывает И.С. Тургенев природу Васильевского в первый день пребывания там Лаврецкого:

*«<...> Лаврецкий вышел в сад и остался им доволен. Он весь зарос бурьяном, лопухами, крыжовником и малиной; но в нем было много тени, много старых лип, которые поражали своею громадностью и странным расположением сучьев; они были слишком тесно посажены и когда-то - лет сто тому назад - стрижены. Сад оканчивался небольшим светлым прудом с каймой из высокого красноватого тростника»* [Тургенев, VI, с.62-63].

Описание сада формально относится к усадебному топосу, тем не менее это природная его часть, поэтому может быть полноценно рассмотрена как пейзаж. В этой зарисовке писатель практически не использует прямых цветообозначений (красноватый тростник), но активно обращается к приемам опосредованного наименования цвета и светотени. И.С. Тургенев, как и в предшествующем пейзаже, называет каждое растение его непосредственным родовым понятием (малина, липы, крыжовник, лопухи, бурьян), детализируя визуальные образы и добавляя много зелени в этот пейзаж. Учитывая время года (весна), ягодные кустарники еще не могут плодоносить, поэтому можно говорить именно о концентрации зеленого цвета в описании сада. Здесь может символически проследиваться мысль о вечной жизни: несмотря на упадок, в котором находится усадьба, «одичать» она еще не успела – сад все еще полон жизни. Зеленый цвет как символ жизни раскрывает здесь свое значение достаточно полно.

Особенно интересно в данном фрагменте функционирует прием светотени. В этом пейзаже тень и свет вступают в некоторое пространственное противостояние: «много тени» от густо посаженных и давно не стриженных высоких лип ложится на землю, но между тем

небольшой пруд остается светлым. И.С. Тургенев рисует пейзажную вертикаль, по которой тень, спускаясь вниз к земле и доходя до пруда, становится светом. В оппозицию, таким образом, ставятся образы лип и пруда, деля пространство на две сферы. Переход тени в свет символически может означать выход Лаврецкого из душевных сомнений и обретение им долгожданного спокойствия. В этом смысле возвращение к свету (то есть к родному дому, «гнезду») становится единственным способом уйти от тени прошлого, которое давило на его плечи грузом предательства и обмана жены.

При общем запустении приусадебным садом Лаврецкий остается доволен, вероятно, потому, что душа его давно жаждала такого места, полного неспешной, но постоянной жизни, покоя и умиротворения. Именно это запустение при сохранившемся движении жизни станет для героя отправной точкой приложения своих усилий.

Пейзаж, охватывающий всю XX главу романа «Дворянское гнездо», построен в основном на акустических образах, которые будут рассмотрены во второй главе, но и в нем присутствует спектральный аспект. Насыщенный зеленью и светом утренний пейзаж рисуется через восприятие Лаврецкого:

*«Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы; над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, богородицины слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в полях, лоснится рожь, и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле»* [Тургенев, VI, с.62-63].

В этом пейзаже прямое наименование цвета встречается лишь один раз (розовый кудри), но при этом колористическая картина этого описания максимально широка. Она насыщена зеленью и светом, хотя ни то, ни другое напрямую не заявлено автором, но следует из эпитетов «сочный», «густой»; глагол «лоснится» в значении «блестит» также ассоциируется со

светом. Глубокая зелень пейзажа разбавляется редкими вкраплениями розового и желтого, которые может увидеть только знакомый с миром растений читатель.

Пространственные границы проводятся между небом и землей: вверху «солнце катится тихо по спокойному синему небу и облака тихо плывут», а внизу «кипела, торопилась, грохотала жизнь». Синева неба как символ бесконечности мира, непостижимости и глубины жизни противопоставляется акустически шумной и бессмысленной земной жизни. Облака «знают, куда и зачем они плывут», в синем небе заключено недоступное людям знание бытия, в то время как земная человеческая жизнь суетлива. Философское содержание становится доступно только тем, кто в состоянии увидеть, постичь красоту родной природы.

И.С. Тургенев расширяет границы пейзажного описания, охватывая не только доступное взгляду Лаврецкого, но и всю деревенскую природу в целом. Световые и цветовые обозначения, показанные с позиции восприятия героя, указывают на естественную красоту природы и умение Лаврецкого видеть, ощущать эту красоту. В этом эпизоде начинается возрождение героя через гармоничное слияние с природой.

Прием светотени используется И.С. Тургеневым и в краткой пейзажной зарисовке в эпизоде приезда Лемма к Лаврецкому. Здесь писатель точными штрихами дает картину мелькающей за окнами коляски природы и показывает силу ее воздействия на тонкую человеческую натуру:

*«Даже сидя в коляске, старик продолжал дичиться и ежиться; но тихий, теплый воздух, легкий ветерок, легкие тени, запах травы, березовых почек, мирное сиянье безлунного звездного неба, дружный топот и фырканье лошадей - все обаяния дороги, весны, ночи спустились в душу бедного немца, и он сам первый заговорил с Лаврецким»* [Тургенев, VI, с. 68].



В этом пейзаже, закрывающем XXI главу романа, прием светотени становится ведущим, И.С. Тургенев не использует ни прямых, ни описательных наименований цвета. Писатель рисует картину весенней ночи исключительно словами со значением света/тени. Интересно, что эти антиномичные друг другу понятия в контексте эпизода (да и вообще романа в целом) выступают в единстве противоположностей: ночь светлая, безлунное небо сияет. Отсутствие света при наличии сияния становится оксюмороном, но удивительно точно отражает реальную картину весенней ночи.

Недалеко от этой краткой зарисовки И.С. Тургенев дает буквально одну фразу, дополняющую характеристику пейзажа вокруг Лаврецкого и Лемма: «*в тонком сумраке светлой ночи*» [Тургенев, VI, с. 68]. Писатель указывает на хрупкое, преходящее состояние сумрака – после ночи всегда приходит рассвет. Это оптимистическое начало звучит во многих его пейзажах. Поэтому и ночь у него светлая, в темном времени суток, в сумраке тоже есть своя прелесть, красота, которую сложно увидеть. Именно умение чувствовать и постигать эти неуловимые для людей моменты, является признаком духовной личности.

Обращение к образам звезд для включения в пейзажную зарисовку световой характеристики роднит И.С. Тургенева с романтиками. Его реалистические пейзажи в романе пропитаны романтическим ощущением, хотя и отражают действительность в ее незатейливой красоте.

С образом чистой звезды Лаврецкий ассоциирует Лизу: «*“Чистая девушка, – проговорил он вполголоса, – чистые звезды, ” – прибавил он с улыбкой и спокойно лег спать*» [Тургенев, VI, с. 70]. В этом неосознанном сравнении содержится глубокий смысл и отражается глубинная сущность Лизы, которую смог постичь Лаврецкий: героиня чиста, как звезда, такая же светлая, ее идеалы недостижимы. При этом «*звезды уже начали бледнеть и небо серело*» [Тургенев, VI, с. 70], а Лаврецкий только открыл для себя чистую, духовно сияющую Лизу. Предрассветное небо не

озаряется какими бы то ни было яркими оттенками, оно бледнеет и сереет перед зарей, и на этом блеклом, неокрашенном фоне в мыслях Лаврецкого зажигается чистая «звезда» Лизы. Практически бесцветное предрассветное небо в этом эпизоде служит контрастирующим фоном для более яркого выделения мысленных представлений Лаврецкого о юной девушке.

Одним из наиболее насыщенных в колористическом плане эпизодов является сцена рыбалки в Васильевском. Писатель не пожалел красок на описание окружающей природы:

*«Рыба клевала беспрестанно; выхваченные караси то и дело сверкали в воздухе своими то золотыми, то серебряными боками; радостные восклицания девочек не умолкали; сама Марья Дмитриевна изнеженно взвизгнула раза два. Реже всех бралось у Лаврецкого и у Лизы; вероятно, это происходило оттого, что они меньше других обращали внимания на ловлю и дали поплавкам своим подплыть к самому берегу. **Красноватый** высокий камыш тихо шелестил вокруг них, впереди тихо сияла неподвижная вода, и разговор у них шел тихий. Лиза стояла на маленьком плоту; Лаврецкий сидел на наклоненном стволе ракиты»* [Тургенев, VI, с.80].

Примечательно, что при описании животного мира И.С. Тургенев использует не традиционные цвета, а колоративы с отсылкой на драгоценные металлы, возможно, подчеркивая тем самым самоценность природы. В этих оттенках заключено, помимо основного, значение сияния, блеска. Цвет и свет сходятся в конкретных лексемах, приобретая двойной смысл. Красноватый камыш добавляет ярких оттенков к пейзажу, насыщенному светом. Превалирование светописи в этом описании природы расставляет акценты в изображении окружающего мира и персонажей. Марья Дмитриевна, увлеченная рыбалкой, в комфорте расположилась в «тени». Для нее красота природы также остается в тени, за границами ее понимания.

Лаврецкий и Лиза, в свою очередь, «меньше других обращали внимание на ловлю». Их тоже накрывает тень ближайшей липы, этим И.С. Тургенев косвенно указывает на их близость друг к другу: «Тень от близкой липы падала на обоих» [Тургенев, VI, с.80]. В этом описании природы подчеркивается, что Лиза и Лаврецкий видят природу в одних и тех же красках, что указывает на сходство их мировоззрения. Светлый природный мир (сверкающие караси в сияющей неподвижной воде) созвучен образу чистой Лизы (в белом платье с белой лентой). Героиня восторженно смотрит на окружающую ее красоту природного мира. Создается впечатление, что свет от воды пруда и солнца отражается в самом облике Лизы.

Таким образом, прием светотени применительно к разным образам выполняет отличные по своей сути характерологические функции: в образе Марьи Дмитриевны подчеркивается ее безразличие к окружающей красоте, в то время как в образах Лаврецкого и Лизы отмечается их духовная и нравственная близость.

Близость Лаврецкого и Лизы в духовном и мирозерцательном плане отражается и в сцене отъезда семьи Калитиных из Васильевского:

*«Заря исчезла; наступила ночь, а воздух даже потеплел. Марья Дмитриевна скоро задремала; девочки и горничная заснули тоже. Быстро и ровно катилась карета; Лиза наклонилась вперед; только что поднявшийся месяц светил ей в лицо, ночной пахучий ветерок дышал ей в глаза и щеки. Ей было хорошо. Рука ее опиралась на дверцы кареты рядом с рукою Лаврецкого. И ему было хорошо»* [Тургенев, VI, с.84]. Угасающие краски наступающей ночи вызывают ассоциацию с красными и розовыми тонами, насыщают пейзаж сочными оттенками. Свет от месяца в ночном небе не просто природное явление – это, помимо прочего, маркер духовной чистоты и умения видеть прекрасное в природе. Этим умением не обладает Марья Дмитриевна, которая засыпает в карете и не видит окружающей красоты. Лиза и Лаврецкий не просто воспринимают свет

месяца как нечто чудесное, Лиза тянется к нему как к проявлению высшей божественной красоты.

Это описание природы передает эмоциональное мировосприятие героев, которые не только видят, но и чувствуют природу одинаково («*Ей было хорошо <...> И ему было хорошо*»). Пейзаж, наполненный светом и ночной тенью, становится посредником в духовном сближении героев. Создается дуальный мир, где олицетворением света является Лиза, выводящая Лаврецкого из тени сомнений и тревог.

Наполненность светотенью в пейзаже несет в себе оттенок мистического умиротворения: *«Лошадь Лаврецкого бодро шла, мерно раскачиваясь направо и налево; большая черная тень ее шла с ней рядом; было что-то таинственно приятное в топоте ее копыт, что-то веселое и чудное в гремящем крике перепелов. Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блестел твердым блеском; свет его разливался голубым потоком по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки»* [Тургенев, VI, с.84]. В этом эпизоде пейзаж максимально насыщен светом, который побеждает тень и сумрак. Тургенев наполняет этот пейзаж цветовыми маркерами «голубой», «золото», сопровождая колоративы эпитетами «дымчатый», «твердый», «тонкий». Сами по себе эти прилагательные не несут в себе семантику цвета, но в сочетании с колоративами приобретают неочевидное значение оттенков (неясный, яркий, прозрачный). Особенно интересно в этом плане сочетание «твердым блеском», которое создает у читателей визуализированную картину ночного небосвода с отчетливым, ярким полумесяцем, явно выделяющимся на фоне неба. Свет месяца не только твердый (= яркий), но и разливающийся голубым потоком. Колоративы в этом пейзаже несут в себе положительную семантику, отражая надежду Лаврецкого на светлое будущее: *«Лаврецкий наслаждался и радовался своему наслаждению. “Ну, мы еще проживем, – думал он, – не совсем еще нас заела...”*» [Тургенев, VI, с.84]. Очевидно, что настроение Лаврецкого

изменилось под влиянием общения с Лизой, а ночной и предрассветный пейзаж становится отражением мыслей героя, подталкивает его к новому мироощущению и восприятию окружающей природы. Поэтому ранее бесцветные пейзажи в глазах Лаврецкого наполняются яркими красками.

Значимую роль играет пейзаж в сцене спора Лаврецкого и Паншина. Здесь природа словно иронически высмеивает доводы молодого чиновника, выступая на стороне Федора Ивановича. В цветовом аспекте пейзаж практически не фиксируется, поскольку основное действие происходит в помещении, но И.С. Тургенев обращает читательское внимание на то, что *«первые звезды зажигались на розовом небе над верхушками неподвижных лип»* [Тургенев, VI, с.101]. Красиво и описательно, с использованием цветовых обозначений, писатель показывает наступление вечера. В данном случае пейзажная зарисовка, данная не через восприятие героя, необходима для указания времени суток. Бессмысленные речи Паншина затягиваются и выходят в область государственного устройства России, в чем Владимир Николаевич придерживается прозападнических взглядов. Интересно, что этот спор (в чем-то идеологический) происходит в двух шагах от родной Паншину русской природы. Но герой не ощущает трепета и любви к ней, не видит ее красок и многогранной палитры. О его черствости и нелепости притязаний на роль художника может свидетельствовать тот факт, что *«он постоянно рисовал один и тот же пейзаж: на первом плане большие растрепанные деревья, в отдаленье поляну и зубчатые горы на небосклоне»* [Тургенев, VI, с. 23]. В этом пейзаже нет души, Паншин воспринимает природу поверхностно, он не способен понять ее красоту, а значит и от художника в нем нет ничего. Будучи светским человеком, Паншин противопоставлен миру природы, отделен от него. Совершенно иначе в этом плане изображается Лаврецкий, который с приездом в родное имение ощутивший тесную связь с родной землей. Поэтому спор этих героев в романе не только идеологический, но и в чем-то философский.

Эпизод ночного свидания и объяснения в любви в XXXIV главе романа является одним из самых насыщенных в аспекте использования светотени. По сути, весь ночной пейзаж строится на противопоставлении светлого и темного: *«Ночь была тиха и светла, хотя луны не было»* [Тургенев, VI, с. 104]. Свет есть даже при отсутствии его источника. Возможно, здесь прослеживается метафорическое созвучие природных явлений с внутренним состоянием главного героя: моральная победа в споре с Паншиным, душевное согласие с Лизой наполняют душу героя светом. Именно поэтому он не хочет сковывать себя рамками стен: *«Лаврецкому не хотелось идти домой: он вышел из города в поле»* [Тургенев, VI, с. 104]. Герой тянется к природе на духовном уровне, в отличие от Паншина, разбудившего кучера и удалившегося работать всю ночь над бумагами.

Пейзаж в эпизоде ночного объяснения строится на контрастах и монохромных оттенках. При этом интересно, что образ Лаврецкого до появления Лизы фиксируется писателем в теневом спектре: *«Он тотчас же вошел в черное пятно тени, падавшей от густого орехового куста»* [Тургенев, VI, с. 104]. Лаврецкому необходимо оставаться в этом черном пятне собственных сомнений и тревог о будущем, вероятно, окутавшись этой тенью, герой ощущает себя отгороженным от других людей, в «коконе» относительного спокойствия. Сумбур в душе Лаврецкого отражается на восприятии окружающего мира, прежде всего, в визуальном воплощении: *«...дом вдруг глянул на него своим темным фасом»* [Тургенев, VI, с. 104]. Находясь в «темном пятне» накопившихся проблем, Лаврецкий и весь мир вокруг себя воспринимает довольно мрачно. Тем не менее, и в этом темном бытии есть место для проблеска надежды.

Особенно отчетливо на фоне темной ночи и темного дома героем фиксируется наличие света в двух окнах: комнатка Лизы за белым занавесом и красный огонек лампадки перед образами в комнате Марфы

Тимофеевны. Через описание света И.С. Тургенев подчеркивает близость этих героинь друг к другу в духовном плане.

Лаврецкий наблюдает за светом в комнате Лизы, неосознанно проводя параллель с самой героиней: погас свет – «*Спокойной ночи, моя милая девушка*». В темноте ночи особенно ярко выделяется образ Лизы, на что мы обращали внимание в предыдущем параграфе. В аспекте пейзажа значимо, что именно появление Лизы, ее слова помогают Лаврецкому выйти из тени в прямом и переносном смысле: герой не просто выходит на свет, чтобы его можно было увидеть, но и преодолевает сомнения и тревоги неустроенной жизни.

Лишь один раз И.С. Тургенев использует прямое наименование цвета в этом пейзаже, и это черный. Колоратив не добавляет красок в описание, наоборот, сгущает тени вокруг образа Лаврецкого. Отсутствие источника света, темнота, окружающая Федора Ивановича вокруг и изнутри, восполняется портретным описанием белой, светлой Лизы. Героиня предстает в визуальной оппозиции темноте ночи и сумраку мыслей Лаврецкого, становится тем недостающим источником света, который ищет герой.

Итогом ночного свидания, некоторым отражением поселившихся в душе Лаврецкого чувств становится музыка Лемма. Интересно, что вдохновение посещает старого немца той же темной ночью, когда Лаврецкий объясняется с Лизой. Мрак и темноту в душе Федора Ивановича развеивает любовь к Лизе, творческое озарение выводит Лемма из сумрака музыкальных неудач, и в это время «*свет поднявшейся луны косо падал в окна*» [Тургенев, VI, с. 106]. В этой краткой зарисовке свет луны становится символом возрождения героев.

Вплоть до эпилога романа И.С. Тургенев более нигде не коснется описания окружающего мира, не создаст пейзажных зарисовок и уж тем более не покажет связь своих героев с природой. Лишь в самом конце романа вновь глазами Лаврецкого будет показан сад дома Калитиных.

Время коснулось и его: *«Вместе с молодежью прошелся он по аллеям; липы немного постарели и выросли в последние восемь лет, **тень их стала гуще**; зато все кусты поднялись, малинник вошел в силу, орешник совсем заглох, и отовсюду пахло свежим дромом, лесом, травой, сиренью»* [Тургенев, VI, с. 156]. Восприятие Лаврецкого субъективно и вряд ли способно отметить постаревшие деревья. Герой постарел сам и переносит свои ощущения не окружающий мир. Возможно, так он справляется с чувством тоски и одиночества: да, он постарел, но не он один. На фоне звенящей молодости особенно отчетливо в цветовом спектре выделяется мотив старости, конечности жизни. Между Лаврецким и молодостью, олицетворением которой становится молодежь в доме Калитиных, встает граница, метафорически выраженная И.С. Тургеневым через пейзажный колоративный элемент: *«Лаврецкий тихо встал и тихо удалился; его никто не заметил, никто не удерживал; веселые клики сильнее прежнего раздавались в саду за **зеленой сплошной стеной** высоких лип»* [Тургенев, VI, с. 158]. Эта граница отдаляет Лаврецкого от прошлого, указывая на невозможность обратить время вспять (стена сплошная). Тем не менее, жизнь продолжается, что выражается в жизнеутверждающем цветовом маркере «зеленый». Укрепляет это в целом позитивное содержание и веселый смех молодости.

Природные описания в романе «Дворянское гнездо» не отличаются объемом и широтой. Они, как правило, предельно сжаты и концентрированы, что особенно заметно в колоративном аспекте. Сжатость, лаконичность и точность гармонично соединяются в пейзажных зарисовках И.С. Тургенева с глубокой поэтичностью. Писатель демонстрирует свою эрудированность при наименовании объектов окружающего мира природы.

Тургеневский пейзаж динамичен, он соотносится с внутренней жизнью и субъективными переживаниями персонажей, является средством



выражения авторской точки зрения. При абсолютной достоверности описания природа поэтизируется в силу присущего автору лиризма.

Несмотря на очевидное отличие с точки зрения глубины и насыщенности цветового содержания пейзажа от портретных и интерьерных зарисовок, прямого наименования цветов в картинах природы достаточно мало. Эта недостаточность восполняется насыщенными опосредованными колоративами и приемом светотени, активно применяемыми писателем именно в пейзажных зарисовках. Свет у И.С. Тургенева становится одним из средств достижения многообразного виденья мира. Персонажи нравственно чистые тянутся к свету (Лиза, Лаврецкий, Лемм), который оживляет и одухотворяет все на земле. Полнота лирического, неугасимого света создает в образах природы градации от просто радостного до озаряющего и осмысляющего жизнь.

Функционирование пейзажных колоративов в картине мира романа «Дворянское гнездо» ограничивается функциями собственно указания на окружающую природу для более детального визуального восприятия, а также символического отражения внутренних переживаний героев. Пейзаж окрашивается широким спектром цветов, раскрывая талант И.С. Тургенева-художника.

#### **1.4. Спектральная картина мира в интерьере романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

Наиболее бедным в цветовом сопровождении в романе «Дворянское гнездо» является интерьер. Прямых колоративных наименований во всем произведении насчитывается всего 11, большую часть из которых составляет «черный» (4 единицы).

Описание интерьера, хоть и встречается в романе достаточно часто, тем не менее носит лаконичный, не особо поэтический характер. Особенно это касается описаний интерьера парижской квартиры Лаврецкого и Варвары Павловны.

Если в пейзажных и портретных зарисовках присутствовал цвет в его прямых и косвенных обозначениях, активно использовался прием светотени, то в интерьере И.С. Тургенев будто скупится на яркие краски, чаще прибегая к непосредственному называнию предметов, обладающих теми или иными колоративными признаками.

Стоит отметить, что интерьер в цветовом и световом плане описывается и в ретроспективных частях романа, в отличие от пейзажа и портретов героев. Впервые колоративное описание внутреннего убранства дома читатель встречает в VIII главе романа, когда повествуется история отца Федора Ивановича – Ивана Петровича Лаврецкого. Именно через его восприятие описывается родная усадьба: *«Грязно, бедно, дрянно показалось его родимое гнездо; глушь и копоть степного жителя-бытья на каждом шагу оскорбляли»* [Тургенев, VI, с. 30]. Привыкший жить в роскоши в столичном доме тетки, Иван Петрович воспринимает деревенскую усадебную жизнь как нечто оскорбительное и постыдное. Прямых цветовых наименований чего-то конкретного не дается, но употребляются лексемы с косвенным значением цвета: *грязно, копоть*. Это создает у читателей представление о том, как видит окружающий мир столичный молодой человек, суть воспитания которого составляли фракки, приемы, «опрятность». Это субъективно-негативное восприятие усадебной жизни через опосредованное наименование цвета говорит о снобистском, ханжеском характере Ивана Петровича.

Близкая реакция отмечается на дом в Лавриках у Варвары Павловны, когда она впервые приезжает туда вместе с мужем: *«Приехавши в Лаврики в самый разгар лета, она нашла дом грязным и темным»* [Тургенев, VI, с. 48]. Здесь, как и в предыдущем описании интерьера, подчеркивается

субъективное восприятие героиней окружающей обстановки. Ключевым становится слово «грязный», отражающее представление Варвары Павловны о доме. Она не готова жить в деревне, она создана для парижского общества. Два раза интерьер одного и того же дома дается с одним и тем же описанием причем разными героями, которые не пересекаются во временной или сюжетной линии романа. Сближает Варвару Павловну и Ивана Петровича пренебрежение к народным ценностям, к простоте домашнего уюта. Никто из них не воспринимает Лаврики как дом. Этим героям не хватает блеска столичной жизни, поэтому мир усадебной деревни воспринимается ими как темный и грязный. Через эти колоративные доминанты И.С. Тургенев подчеркивает их отношение не просто к дому, но и к России в целом. Варвара Павловна позже убедит Лаврецкого уехать в Париж, а Иван Петрович являлся страстным поклонником западных философов и писателей.

Стремление Варвары Павловны уехать из Лавриков привело к тому, что она «увезла своего мужа в Петербург». Здесь, в столице, героиня создает свой дом так, как она представляет себе его: *«Две зимы провела она в Петербурге (на лето они переселялись в Царское Село), в прекрасной, светлой, изящно меблированной квартире»* [Тургенев, VI, с. 49]. И вот уже квартира, а не дом, светлая, а не темная. Но опять же это описание интерьера в световой характеристике дается через восприятие Варвары Павловны. О Лаврецком здесь не говорится вовсе: она увезла мужа, она две зимы провела. Желания Федора Ивановича теряются на фоне амбиций его жены.

Можно отметить явное противопоставление темного и грязного дома в Лавриках и светлой, изящной квартиры в Петербурге. При всем этом усадебный дома обладает историей, неповторимым колоритом, индивидуальностью своих хозяев, в то время как столичные апартаменты лишены уникальности, обезличены и ценны только для Варвары Павловны тем, что они находятся в Петербурге, а не в деревне.

В Лаврики Лаврецкий не возвращается, выбирая местом своего обитания Васильевское. Интерьер усадьбы дается уже глазами человека со сложившимися взглядами, с чувством любви к родной земле. Тем не менее дом и его внутреннее убранство воспринимаются Лаврецким несколько пессимистически. Позволим себе привести достаточно обширную цитату:

*«Небольшой домик, куда приехал Лаврецкий и где два года тому назад скончалась Глафира Петровна, был выстроен в прошлом столетии, из прочного соснового леса; он на вид казался ветхим, но мог простоять еще лет пятьдесят или более. Лаврецкий обошел все комнаты и, к великому беспокойству старых, вялых мух с белой пылью на спине, неподвижно сидевших под притолоками, велел всюду открыть окна: с самой смерти Глафиры Петровны никто не отпирал их. Все в доме осталось, как было. Тонконогие белые диванчики в гостиной, обитые глянцеви́тым серым штофом, протертые и продавленные, живо напоминали екатерининские времена; в гостиной же стояло любимое кресло хозяйки, с высокой и прямой спинкой, к которой она и в старости не прислонялась. На главной стене висел старинный портрет Федорова прадеда, Андрея Лаврецкого; темное, желчное лицо едва отделялось от почерневшего и покоробленного фона <...> В спальне возвышалась узкая кровать, под пологом из стародавней, весьма добротной **полосатой** материи; горка **полинялых** подушек и стеганое жидкое одеяльце лежали на кровати <...> Туалетный столик из **штучного дерева**, с **медными бляхами** и кривым зеркальцем, с **почернелой позолотой**, стоял у окна. Рядом с спальней находилась образная, маленькая комнатка, с голыми стенами и тяжелым киотом в угле; на полу лежал **истертый, закапанный воском** коверчик; Глафира Петровна клала на нем земные поклоны»* [Тургенев, VI, с.61-62]. Из описания интерьера видно, что время не обошло стороной дом в Васильевском. Особенно явственно мотив старости, конечности жизни ощущается через прямые и опосредованные цветовые доминанты.

Так, например, Лаврецкий подмечает «вялых мух с белой пылью на спине», что говорит о застое в усадьбе, о некотором запустении. Дом давно не видел хозяйской руки, пыль собирается даже не по углам и поверхностям, а на спинах когда-то подвижных насекомых. Теперь даже мухи в Васильевском вялые, не боятся человека, потому что их давно никто не тревожил. Пыль на их спинах белая, собиралась длительное время. Колоратив в этом описании указывает на заброшенность и неухоженность помещения, когда-то претендовавшего на изящество.

Особенно значимо в этом интерьере использование колоратива «почерневший». Очевидно, что с помощью этого цветового маркера И.С. Тургенев показывает увядание дворянского гнезда, обнищание, уход в прошлое: «почерневшая позолота», «почерневший фон», «темное ... лицо» на портрете. В одном этом описании интерьера слово со значением «черный» употребляется дважды, усиливая мотив умирания.

Не сглаживает остроту этого пессимистического восприятия Лаврецкого и упоминание «белых диванчиков в гостиной», потому что И.С. Тургенев тут же дополняет это описание эпитетами «протертые и продавленные». Некогда изящная в руках рачительной хозяйки обстановка приходит в упадок с ее смертью, что выражается в том числе в цветовых маркерах. Белые диванчики когда-то были предметом роскоши, поскольку белая мебель требует более бережного отношения и тщательного ухода. С утратой рачительной хозяйки мебель теряет свою былую красоту, сереет, изнашивается. Прилагательное «глянцевитый» указывает на неполноценность признака: ткань уже утратила прежний блеск.

Гнетущую атмосферу старого дома дополняет портрет прадеда Лаврецкого, на почерневшем покоробленном фоне. Прилагательные со значением ветхости, старости указывают на упадок в усадьбе через колоративные маркеры. Указание на цвет и состояние портрета свидетельствует о длительном отсутствии хозяина. Так, при помощи довольно однотонных описаний интерьера И.С. Тургенев на спектральном

уровне проводит одну из основных мыслей романа – упадок дворянских усадеб.

На всем интерьере усадьбы в Васильевском чувствуется налет ветхости, во многом выражающийся именно в опосредованных колоративных маркерах: подушки «полинялые», коврик «истертый». Из описаний следует, что эти предметы в прошлом активно использовались по назначению, были востребованы, поэтому и остались эти следы. Прилагательные «полинялый», «истертый» хоть и не имеют прямого цветового значения, но указывают на ослабленность колоративного признака у предметов.

Отдельно И.С. Тургенев заостряет внимание читателей на медных бляхах у зеркала с почерневшей позолотой. Как и предшествующие описания, эта деталь интерьера указывает на неизбежность увядания: ранее богатое убранство утрачивает свой блеск, стареет. Даже мелкие бытовые детали сопровождаются колоративами со значением старости: *«Антон накрыл и убрал стол, поставил перед прибором почерневшую солонку аплике»* [Тургенев, VI, с. 63]. Прямое наименование оттенка «почерневший» в сочетании со словом «аплике» подчеркивает, что раньше состояние усадьбы было намного лучше нынешнего: солонка с тонким серебряным покрытием утрачивает прежнюю ценность, превращаясь в неухоженный элемент быта.

Интерьер Васильевского И.С. Тургенев одушевляет: *«ему [Лаврецкому. – Автор] казалось, что обступившая его со всех сторон темнота не могла привыкнуть к новому жильцу, что сами стены дома недоумевают»* [Тургенев, VI, с. 63]. Темнота становится обобщающим признаком для внутреннего убранства дома.

Во всем описании интерьера Васильевского глазами Лаврецкого показываются только темные тона: позолота почернела, почернел фон картины, материал обивки серый. Редкие светлые оттенки сопровождаются снижающими позитивную семантику лексемами: белые спины мух, белые

продавленные диванчики. Во всем чувствуется налет старости и постепенного увядания. Но если Варвара Павловна и отец Лаврецкого в свое время воспринимали Лаврики как темное и грязное место, то Лаврецкий ощущает Васильевское все лишь как неухоженное, нуждающееся в хозяине пространство. Герой все равно чувствует себя дома, темноту которого уравнивает гармония в окружающей его природе. Уже утром следующего дня Федор Иванович займется усадебными делами и ни разу не вспомнит о темноте дома.

В XXXII главе романа читателю показывается интерьер дома Калитиных в преддверии всеобщей: *«В углу столовой на четырехугольном столе, покрытом **чистой** скатертью, уже находились прислоненные к стене небольшие образа в **золотых** окладах, с маленькими **тусклыми** алмазами на венчиках. Старый слуга, в сером фраке и башмаках, прошел, не спеша и не стуча каблуками, через всю комнату, поставил две восковые свечи в тонких подсвечниках перед образами, перекрестился, поклонился и тихо вышел. **Неосвещенная** гостиная была пуста»* [Тургенев, VI, с. 99].

Цвета даются опосредованно, через наименование предметов или материалов, обладающих колоративным признаком: золото окладов, алмазные венчики и т.д. В этих цветовых маркерах подчеркивается ценностный аспект. За важными атрибутами веры в доме Калитиных ухаживают, об этом свидетельствует прилагательное «чистый», а также колоративные наименования, не имеющие в семантике дополнительных оттенков. Если в доме Лаврецкого рама была с почернелой позолотой, то здесь образа в золотых окладах. Все, что касается веры, для Лизы Калитиной свято, поэтому и описание этих предметов в цветовом аспекте сопровождается словами со значением чистоты признака.

Очевидно, что при описании этого интерьера И.С. Тургенев акцентирует внимание читателя на отсутствии света: комната неосвещенная, алмазы на венчиках тусклые. Создается ощущение

полумрака, тем не менее, ощущается некоторая торжественность, поэтому Лаврецкий задает вопрос: «Не именинница ли кто?».

Недостаток света в интерьере созвучен с душевной неустроенностью Лизы в момент повествования, с тревогами Лаврецкого. Чтобы развеять этот сумрак Лиза обращается за помощью к вере, в которой с детства находила ответы и утешение. Свечи и тусклый свет, разгоняя полумрак комнаты, как символ духовной веры освещают героине нравственный путь, помогают принять верное решение. Главная идея вечерних богослужений – духовное освобождение и исцеление. Длительная молитва помогает прогнать посторонние мысли, подготовить христианина к принятию Божьей благодати. Для Лаврецкого всенощная не является способом разрешить свои сомнения и проблемы, обращение к Богу не дает ему ответов на его вопросы, поэтому полутьма рассеивается только для Лизы, но не для Федора Ивановича.

Тем не менее Лаврецкому не чуждо религиозное откровение. Влияние Лизы распространилось на Федора Ивановича до такой степени, что, будучи человеком светским и давно не бывавшим в церкви, он идет туда и наблюдает за молитвой героини. И.С. Тургенев очень кратко рисует окружающую обстановку в церкви: *«Ему было хорошо и немного совестно. Чинно стоявший народ, родные лица, согласное пение, запах ладану, длинные **косые лучи** от окон, самая **темнота** стен и сводов – все говорило его сердцу»* [Тургенев, VI, с. 97]. И.С. Тургенев описывает широту пространства, окружающего героя. При этом значим контраст между «косыми лучами» из окон и «темнотой стен и сводов». Свет и тень выступают в оппозиции, показывая, что именно здесь, в церкви, во время молитвы происходит борьба темного и светлого в человеке. Лаврецкому необходимо сделать выбор, принять решение, и под влиянием Лизы свет в душе Лаврецкого побеждает темноту сомнений и тревог.

Световая оппозиция свет/тьень становится ведущим приемом в сцене ночного объяснения в любви между Лизой и Лаврецким. О пейзажном и



портретном цветовом сопровождении образов мы писали в предыдущих параграфах. В описании интерьера в этом эпизоде, как и во всем романе в целом, И.С. Тургенев весьма лаконичен: *«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»* [Тургенев, VI, с. 104].

Темнота фасада дома разбавляется светом в двух окнах. Метафорически это чистый свет веры, которым живет Лиза, который близок Марфе Тимофеевне. Писатель акцентирует внимание именно на том, что свет всегда сопровождает образ Лизы. Даже когда весь дом погружен во тьму, в окне героини мерцает свет свечи – героиня сама несет в себе свет, который может развеять тьму в душе Лаврецкого.

Интересно, что при помощи приема светотени И.С. Тургенев проводит параллель между Лизой и Марфой Тимофеевной: свет горит только в их окнах, у одной – свеча, у другой – лампадка (символы веры). Образы разновозрастных героинь сближаются на духовном уровне, где нет разницы в годах. Лиза достигла того же, если не большего, уровня просветления, что и Марфа Тимофеевна, прожившая жизнь.

Благоговение перед лицом Господа ощущается в коротких описаниях образов в золотых окладах, освещенных ровным сиянием красной лампадки. И.С. Тургенев вводит красный цвет единожды при описании детали интерьера, указывая на сокровенность данного атрибута для Марфы Тимофеевны. Эта пожилая женщина в меру религиозна и с заботой относится к предметам веры.

Интересно, что в описании этого интерьера присутствует номинация «белый» в отношении занавесок. Эта традиционная для литературы деталь интерьера дается с колоративным признаком, который в принципе становится ведущим в образе Лизы. Таким образом, колороцентризм в

образе складывается не только из портретных описаний, но и из цветовых характеристик пространства, которое герой воспринимает своим личным.

В этой связи показательное описание комнатки Лизы: *«У Лизы была особая, небольшая комнатка во втором этаже дома ее матери, чистая, светлая, с белой кроваткой, с горшками цветов по углам и перед окнами, с маленьким письменным столиком, горкою книг и распятием на стене»* [Тургенев, VI, с. 149].

Цвет и свет в описании этого пространства указывает на чистоту нравственных помыслов и глубину духовного развития героини. Светлая, чистая, белая комнатка Лизы гармонирует с ее обликом. Примечательно, что предметы в этом интерьере именуется уменьшительно-ласкательно (комнатка, кроватка, столик), указывая на добросердечность и юность героини. Но вместе с тем в этом небольшом пространстве на стене располагается распятие, которое, как на чаше весов, перевешивает всю детскость и наивность. Недаром Марфа Тимофеевна называет комнату Лизы «келейкой». Все содержание интерьера и цветовое сопровождение указывают на духовный путь, избранный Лизой.

Комната как святилище появляется как описание квартиры Лемма в момент его творческого озарения. Очевидна параллель между воодушевленным признанием в любви Лаврецким и одухотворенным музыкантом. Но еще здесь явно видна близость в интерьерных характеристиках между комнатой Лизы и квартирой Лемма: *«В комнате не было свечей; свет поднявшейся луны косо падал в окна; звонко трепетал чуткий воздух; маленькая, бедная комнатка казалась святилищем, и высоко, и вдохновенно поднималась в серебристой полутьме голова старика»* [Тургенев, VI, с. 106-107]. В отличие от комнаты Лизы у Лемма нет свечей, этого атрибута веры, который сопровождает образ девушки, но его комнатка «казалась святилищем», как и комната Лизы в восприятии Марфы Тимофеевны выглядит как келья. Утверждает статус одухотворенного места и сходное с церковным описание света в квартире

Лемма: и в церкви, и в комнате музыканта свет «косо падал в окна». Серебристый свет противостоит тьме, развеивает ее – удивительная мелодия Лемма разгоняет сумрак творческого застоя, резонирует с душевным подъемом Лаврецкого.

Метафорическое значение приобретает описание интерьера в эпилоге романа. Свет и цвет в характеристиках дома указывают на торжество молодости, светлое будущее: «<...>дом Марьи Дмитриевны как будто помолодел: его недавно выкрашенные стены **белели** приветно и стекла **румянились** и **блестели** на заходившем солнце» [Тургенев, VI, с. 153-154].

Если в ночь объяснения в любви дом смотрел «темным фасом», то спустя восемь лет его стены белеют, окна румянятся от лучей солнца. Цвет и свет, используемые И.С. Тургеневым в описании усадьбы, указывают на позитивное содержание изменений. Белый цвет несет в себе положительную коннотацию, розовый («румянились») заключает значение молодости. Идеологически финал романа жизнеутверждающий: молодое поколение не разрушило, а укрепило, улучшило родную усадьбу. Это нашло отражение в колоративном описании.

Ностальгический оттенок носит описание приусадебного интерьера в восприятии Лаврецкого. Грусть от нереализованного чувства фокусируется через восприятие единственного предмета мебели в саду – скамейки. Она почернела, что ярко контрастирует с побелевшим домом и светлыми окнами. Скамейка как символ несбывшихся надежд, темного, ушедшего прошлого, которое невозможно вернуть, актуализируется через колоративную деталь – «почернеть».

Описание интерьера в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», по сравнению с портретными и пейзажными характеристиками, носит более лаконичный характер. Цветовые эпитеты реализуют в описаниях интерьера предметно-изобразительное значение, они обозначают реальные краски предметов быта, определяют их реальные, объективные свойства.

Светлый/белый цвет дома или комнаты подразумевает чистоту и уют. И.С. Тургенев в романе «Дворянское гнездо» обращается к проблеме психологии цвета – цветовосприятия и цветопредпочтения героев. Цвет в интерьере, обладающий в тургеневском тексте важной смысловой и эмоциональной нагрузкой, помогает понять внутреннюю сущность героев и служит средством их психологической характеристики.

Своеобразие тургеневских интерьерных описаний в «Дворянском гнезде» состоит в том, что их колоративные детали способствуют созданию образов главной героини и других персонажей.

Цвет в романе – это не просто средство изображения действительности, это особая система кодирования смыслов, которые скрыты в подтекстных ассоциациях и углубляются в процессе сюжетного развития.

## **Глава 2. Система звуковых образов в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

### **2.1. Звуки музыки в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

Усадебные романы И.С. Тургенева насыщены музыкальным содержанием, тема музыки развивается на протяжении художественного текста и не только эмоционально окрашивает некоторые значимые эпизоды, но и задает параметры композиционного построения, является одним из способов выражения авторской концепции художественного мира. Музыкальность в принципе характерна для прозаического творчества И.С. Тургенева: писатель может выстраивать все произведение или его отдельные части, опираясь на музыкальный принцип; включать музыкальный талант и любовь к музыке вообще как средство характеристики образов, определяемых автором как положительные. Музыка в романах И.С. Тургенева функционирует в соответствии с художественными задачами, которые ставит писатель: отношение к музыке становится способом характеристики героев, склонность к этому виду творчества раскрывает эстетические вкусы персонажей, помогает отражать их чувства и настроения, побуждает к размышлениям на вечные философские темы.

«Дворянское гнездо» является одним из наиболее музыкальных произведений И.С. Тургенева. Помимо произведений реальных композиторов (Бетховена, Шопена, Штрауса и многих других), в романе звучит композиция авторства одного из героев. Тургеневские персонажи занимаются музыкой, поют, слушают, высказывают свои суждения о музыкальных произведениях и художественных талантах друг друга. Семантический уровень художественного мира романа «Дворянское

гнездо» во многом формируется благодаря звуковой палитре, которая обогащает произведение, компенсируя тем самым менее разнообразную цветовую палитру. Музыку писатель чувствует глубоко и тонко, что подтверждается свидетельствами из его писем: «... для меня – музыкальные наслаждения выше всех других» [Тургенев, 1982: Письма, II, с. 260]. Сам И.С. Тургенев замечает, что он не просто «любит» музыку, в особенности классическую (Мейербер, Бетховен, Гуно, Моцарт, и др.), но и «знает» ее. Это «знание» музыки писатель вкладывает в сердца и души тех героев романа, с которыми чувствует близость. Лиза, Лаврецкий и Лемм наделены умением не только оценить музыкальное произведение, но и понять, прочувствовать его, сохранить в памяти сердца. Очевидно, наделение музыкальным вкусом героев становится у И.С. Тургенева приемом, благодаря которому он проводит некоторую черту между героями чистыми, искренними и дилетантами, фальшивыми.

Удивительную музыкальность «Дворянского гнезда» отмечали современники И.С. Тургенева. Так, Т. Шторм высоко оценил роман в целом, в особенности образ Лемма [Blätter der Freundschaft, 1943: 143]. Поразил немецкого прозаика эпизод музыкального озарения в XXXIV главе и слова Лемма, наполненные гордостью за свою работу: *«Это я сделал, ибо я великий музыкант»*. Музыкальный аспект романа «Дворянское гнездо» вдохновлял писателей XX века. В. Вересаев признавался, что разговор Лаврецкого с Леммом о музыке побудил его на создание его на первого стихотворения «Звезды» [Назарова, 1979]. Музыкальность «Дворянского гнезда» ложится в основу одноименной оперы 1916 года композитора В. Ребикова [Алексеев, Примечания, 1981-1986, с. 225]. Очевидно, что музыкальность, присущая писателю и нашедшая отражение на страницах романа «Дворянское гнездо», обладает художественной глубиной и требует более детального изучения.

Впервые в науке проблема музыкального оформления в творчестве И.С. Тургенева была поставлена в докладе М.П. Алексеева на

торжественном заседании в день столетней годовщины со дня рождения писателя [Алексеев, 1918]. В дальнейшем исследователи продолжают обращаться к исследованию музыки в творчестве И.С. Тургенева и его жизни, отмечая глубокое понимание писателем музыкальных шедевров и музыкальных принципов. И.С. Тургенев проявлял живой интерес к музыке как к виду искусства [Бернштейн, 1933; Асафьев, 1955; Крюков, 1963; Гозенпуд, 1994].

Функциональность музыкальных произведений в романах И.С. Тургенева рассматривает В.А. Доманский, отмечая значительную роль музыкального сопровождения при характеристике образов в «Рудине» и «Дворянском гнезде», а также особенности построения литературного произведения по канонам музыкального [Доманский, 2013: 82-89].

О.С. Крюкова, изучая музыкальный дискурс прозы И.С. Тургенева, отмечает, что музыкальные предпочтения героев романного его творчества становятся предметом оживленных споров, а музыкальные инструменты и мотивы используются автором в тропах и сравнительных оборотах, что свидетельствует о музыкальности мышления писателя [Крюкова, 2020: 139].

А.А. Бельская обращается к анализу функционирования реальной и фиктивной музыки в тексте романа «Дворянское гнездо» на различных уровнях. Так, исследователь выделяет нулевой экфрасис, свернутый экфрасис, прямой частичный экфрасис и прямой музыкальный экфрасис. А.А. Бельская показывает, как И.С. Тургенев в тексте романа переплетает упоминания реальных композиторов и исполнителей со словесным воспроизведением некоторых музыкальных произведений. Подчеркивается, что звучащая музыка является средством характеристики вкусов героев, становясь объектом их оценки и впечатлений [Бельская, 2018: 87].

В данном параграфе мы обратимся к анализу звуковой картины мира художественного произведения, выраженной через музыкальный аккомпанемент.

В романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» музыка, реальная, конкретно-историческая и фиктивная, вымышленная, созданная персонажами произведения, отражается через характеры и систему образов, сюжетно-композиционное строение, тематику и проблематику произведения, раскрывает мировидение героев и автора, а также участвует в создании художественной картины мира романа.

Музыка в романе полифункциональна. Музыкальные композиции выступают как специфический способ характеристики героев, соединяясь в рамках художественного произведения, вступая в синтез с авторской стратегией, все текстуальные проявления музыки начинают звучать как гимн о любви, красоте, мимолетном счастье и тоске по его быстротечности и неизбежности увядания.

Как способ характеристики героев романа, их душевного состояния и природных явлений музыка используется в ряде ключевых эпизодов «Дворянского гнезда». Прибегая к различным средствам художественной изобразительности (повторения, экспрессивные эпитеты, слова-полутона, ритмически), И.С. Тургенев создает специфический музыкальный рисунок. Автор то усиливает звук, то убавляет, побуждая читателя проникнуться глубиной и остротой переживаний главных героев романа. Подражая музыкальному произведению, И.С. Тургенев, по аналогии с рефренами, использует в тексте повторы и синтаксический параллелизм, задавая настроение то тихого счастья, то разрушающего разочарования. Писатель мастерски, как композитор, нагнетает чувства средствами словесного изображения звучащей музыки (экфрасиса), передавая многообразие оттенков одного и того же психологического состояния героев.

Безусловно, в романе «Дворянское гнездо» восприятие музыки становится прямым отражением восприятия жизни и вообще характера



героев. Отношение к музыке проводит границу между героями и делит их на антиномичные пары: Лаврецкий – Лемм, Варвара Павлова – Паншин. Одним из способов характеристики образов у И.С. Тургенева выступает не только любовь к музыке и ее понимание, но и искренность в ее воспроизведении. В личных письмах писатель признавался, что предпочитает «несовершенный голос, способный выразить великую музыкальную силу, голосу красивому, но глупому, такому голосу, красота которого только материальна» [Тургенев, Письма, II, с. 356]. Поэтому Лизе, любимым композитором которой является Людвиг ван Бетховен, огрехи в музицировании прощаются, ведь она искренне старается и пытается добиться совершенства. Она любознательна, любит слушать музыку и погружаться в нее душой.

Музыка в «Дворянском гнезде» выступает как важное средство в раскрытии подлинной сути героев. Особенно ярко эта функция прослеживается на образе петербургского чиновника камер-юнкера Паншина. Внешне «он был очень недурен собою», отлично танцевал, «мило пел, бойко рисовал, писал стихи, весьма недурно играл на сцене», был «отличным товарищем». Но при всем своем внешнем обаянии «он был холоден и хитр» и «никогда не мог забытья и увлечься вполне» [Тургенев, VI, 134]. Деталью в поведении Тургенев подчеркивает, что Паншин – натура неглубокая, дилетантская, несмотря на иные его достоинства. С неуместной легкостью и неоправданной смелостью он относится к музыке, да и вообще к искусству (пейзаж, который он рисует каждый раз). Об этом красноречиво говорит сочиненный им романс, который он сам же и исполнил. Сочинение Паншина находит благодарного слушателя среди тех, кто так же, как и он, лишен истинного дарования, эстетического вкуса и глубины творческой мысли (Гедеоновский, Марья Дмитриевна). При этом Лиза, за которой ухаживает петербургский камер-юнкер, не оценила романс, похвалив лишь мотив. Лемм же и вовсе критически оценивает попытку Паншина, называя романс неглубоким, хотя и ловко сделанным.

Из этого устами Лемма высказывается однозначный вывод: Паншин – «дилетант – и все тут». По словам немца, романс Паншина – «второй номер, легкий товар, спешная работа» [Тургенев, VI, 144]. В силу собственного дилетантизма Паншин не способен ни понять, ни воспринять, ни тем более создать серьезное, глубокое произведение. Ему явно не поддается сложная классическая музыка, которую так любят Лиза, Лемм и Лаврецкий. Паншин в сонате Бетховена не может «*две ноты сразу взять верно*» [Тургенев, VI, 23]. И.С. Тургенев иронично характеризует его музыкальные таланты, называя исполнение петербургского чиновника «милым». Выражая авторское отношение, Лемм так же с иронией советует Паншину: «*Вы бы опять спел сфой романце лутчи*» [Тургенев, VI, 23].

Безусловно, Паншин скрупулезен, когда речь идет о достижении каких-то практических целей (например, свадьба с Лизой). Он разобрал и выучил несколько произведений: «свое и заученное» он исполняет «очень мило». Паншин поет «мило», рисует «бойко», сам «сочиняет премило», пишет стихи и «весьма недурно» играет на сцене [Тургенев, VI, 22;15]. Эпитеты, характеризующие некоторые умения героя в области искусств, («мило», «премило», «бойко», «недурно») очевидно указывают на ироническое отношение автора к музыкальным и художественным талантам Паншина: он «даровит», но не одарен художественно. При всей видимой легкости, с которой Паншин исполняет романсы, он «фальшивит», когда поет партию «*Mira la bianca luna...*» («Смотри, вот бледная луна...») в дуэте-ноктюрне Д.-А. Россини, поэтому Варвара Павловна вынуждена его поправлять [Тургенев, VI, 131]. Герои исполняют дуэты Амины и Эльвино из оперы В.-С. Беллини «Сомнамбула», Дон Жуана и Церлины из «Дон Жуан» В.-А. Моцарта. Паншин не понимает всей глубины музыкальной классики, которая, по его словам, «*иногда скучна, но зато очень пользительна*» [Тургенев, VI, 137].

Именно исходя из дилетантизма Паншина и его неспособности понять величественное, глубокое и прекрасное в искусстве, Лемм решительно

отвергает возможность брака между Паншином и Лизой. Старый немец очень хорошо знает свою ученицу и уверен в том, что Лиза *«может любить одно прекрасное, а он [Паншин. – Автор] не прекрасен, то есть душа его не прекрасна»* [Тургенев, VI,197]. И это убеждение Лемма оказывается пророчески верным: действительно, Лиза немного позже сама поймет это, откажет Паншину, предпочтя ему человека с по-настоящему прекрасной душой – Федора Лаврецкого. Во многом на отношение Лизы к Паншину повлиял его спор с Лаврецким о путях развития России. В этой острой дискуссии Лиза *«вся была на стороне Лаврецкого»*. Самонадеянный тон Паншина, его презрение к России Лизу оскорбили и окончательно оттолкнули от него. И Лаврецкий, и Лиза *«оба ... поняли, что тесно сошлись в этот вечер, поняли, что и любят и не любят одно и то же»* [Тургенев, VI,234]. Поведение и мысли Паншина во время этого спора делают для Лизы очевидной неглубокость и натуры Паншина, и его романа. Беседуя с Лаврецким, девушка уже более критично высказывается о сочинении Паншина: *«Это безделка, но недурная»* [Тургенев, VI, 209]. Поэтому неудивительно, что в конце романа читатель узнает, что чиновник в Паншине *«взял решительный перевес над художником»* [Тургенев, VI,287], хотя никакого художника никогда и не было.

Диссонанс в гармоничное звучание жизни вносит приезд Варвары Павловны. Жена Лаврецкого так же внешне эффектна, как и петербургский камер-юнкер. Натура ее неглубокая, душа *«не прекрасная»*, как и у Паншина. Образ Варвары Павловны также раскрывается в отношении к музыке.

И.С. Тургенев с иронией указывает на пристрастие Варвары Павловны к музыке: у нее прекрасные навыки игры на фортепьяно, но исполняет героиня совершенно иную музыку и с другими целями. Жена Лаврецкого обращается к Паншину с символической фразой: *«Наши голоса должны идти друг к другу»* [Тургенев, VI, 131], желая исполнить с

молодым и перспективным чиновником дуэт. Так формируется музыкальная пара Варвара Павловна – Паншин, которая становится олицетворением фальшивости и дилетантизма. Говоря о сходстве их характеров, следует отметить, что и Варвара Павловна, и Паншин ощущают родство душ и взаимное притяжение, подтверждающееся их сходным отношением к музыке. Двух часов не прошло со времени их знакомства, *«как уже Паншину казалось, что он знает ее век, а Лиза ...исчезала как бы в тумане»* [Тургенев, VI, 265].

Как и Паншин, Варвара Павловна поет романс, что в художественном мире романа И.С. Тургенева является способом характеристики неприятного персонажа. Эту характеристику, заданную при помощи музыкального сопровождения, подтверждает реакция домочадцев Лизы на появление героини. При этом очевидно сходство этих реакций с откликом на визиты Паншина: эти герои встречены сухо Марфой Тимофеевной, с восторгом — Марьей Дмитриевной. Устами матери Лизы И.С. Тургенев указывает на нравственную близость Паншина и Варвары Павловны в аспекте их отношения к творчеству, в частности к музыке: Паншин *«сочиняет премило»* и *«один может ее вполне оценить»* [Тургенев, VI, 127]. Паншин и Варвара Павловна так же созвучны друг с другом, как Лемм и Лаврецкий, с той только разницей, что для этой пары музыка – это развлечение, способ приятно провести время и один из механизмов любовного ухаживания.

Жене Лаврецкого, как и Паншину, не чужды художественные наклонности, музыкальность (*«считалась <...> лучшей музыкантшей»*) [Тургенев, VI, 46] и артистизм. Но музыка для Варвары Павловны – лишь развлечение, способ получить немного славы, оказаться в центре всеобщего внимания. Варвара Павловна предпочитает музыку виртуозную, где героиня может блеснуть техникой. Но в ее виртуозной игре нет душевного напряжения, нет глубины, это просто демонстрация техники. Напрямую И.С. Тургенев нигде об этом не пишет, но некоторыми

детальными, художественными штрихами в описании техники музицирования Варвары Павловны писатель раскрывает перед читателями истинную суть героини. Достаточно прислушаться к тому, как Варвара Павловна весьма виртуозно играет популярные в светском обществе композиции: «... села за фортепьяно и отчетливо сыграла несколько шопеновских мазурок, тогда только что входивших в моду»; «...мастерски сыграла блестящий и трудный этюд Герца. У ней было очень много силы и проворства»; «сыграла две-три тальберговские вещицы и кокетливо “сказала” французскую ариетку» [Тургенев, VI, с. 47;127;131]. Манера исполнения Варвары Павловны («отчетливо», «проворно», «мастерски») подается писателем как нечто бездушное и даже бездуховное. Музыка она не чувствует, не живет ею, как, например, Лемм. Варвара Павловна играет в основном сочинения таких всемирно известных композиторов, как Ф. Шопен, А. Герц, С. Тальберг, Ф. Лист. О последнем И.С. Тургенев в романе отзывается несколько иронично, включая его в круг эпизодических персонажей и вкладывая в уста Варвары Павловны характеристику: «у ней играл два раза и так был мил, так прост – прелесть!» [Тургенев, VI, 51], и ее исполнение, «ловкое и проворное», но при этом сухое и бесчувственное отрицательно характеризует героиню. Знаменательно, что в репертуаре Варвары Павловны отсутствует высокая, классическая музыка, требующая не только технического мастерства, но и душевного напряжения. Очевидно, что героиня не имеет ни эстетического вкуса, ни способности глубоко чувствовать музыку. Удовольствие ей доставляет только «итальянская музыка» [Тургенев, VI, 51]. Несмотря на то, что читатель уже знаком с личной семейной драмой Лаврецкого и еще до встречи с Варварой Павловной относится к ней негативно, музыкальный компонент вносит недостающие оттенки, расставляет акценты в повествовании, не давая читателям заблуждаться на счет этой женщины и верить ее словам и слезам.

Не производит глубокого впечатления и пение Варвары Павловны. И.С. Тургенев редко оценивает героев от своего имени, предпочитая оставлять это читателю или доверенному персонажу. В данном случае оценку пению жены Лаврецкого и Паншина дает Марфа Тимофеевна, женщина с независимым характером, простая, но прямолинейно-честная, хотя и с тонкой душевной организацией [Тургенев, VI, 126]. Марфа Тимофеевна без стеснения характеризует пение Варвары Павловны и Паншина: *«И все по-итальянски: чи-чи да че-че, настоящие сороки. Начнут ноты выводить, просто так за душу и тянут»*. [Тургенев, VI, 270-271].

Психологический портрет Варвары Павловны достаточно ярко иллюстрирует эпизод, в котором «смирная» неверная супруга, только что заверявшая в своем раскаянии и просившая прощения, *«внезапно заиграла шумный штраусовский вальс, начинавшийся... сильной и быстрой трелью»*; *«в самой середине вальса она вдруг перешла в грустный мотив и кончила арией из “Лучи”: Fra raso... . Она сообразила, что веселая музыка нейдет к ее положению»* [Тургенев, VI, 128]. Безусловно, такая манера игры не соответствует образу раскаявшейся грешницы, ищущей прощения. И Варвара Павловна об этом вспоминает вдруг, неожиданно. И.С. Тургенев раскрывает наигранность и предзаданность поведения жены Лаврецкого, каждое действие которой направлено на достижение цели. Громкая, шумная и радостная музыка не соответствует заданному поведению, и осознавая это Варвара Павловна осекается. Таким образом, исполнение музыки в этом эпизоде становится свидетельством фальшивости, неискренности героини.

Весьма показательна в этом плане реакция Лаврецкого, который лучше других знает о расчетливости и эгоизме своей жены: *«Варвара Павловна у вас пела; во время своего раскаяния она пела - или как?»* [Тургенев, VI, 143]. И.С. Тургенев ловко жонглирует семантикой слов

«игра» и «пела», подчеркивая при описании образа Варвары Павловны именно значение обмана, лицемерия, фальши.

При общей музыкальности, ни Паншин, ни Варвара Павловна не обладают умением оценить по-настоящему красивую и глубокую музыку, им не свойственно эстетическое созерцание и понимание. Паншину и Варваре Павловне, которых высокая музыка обходит стороной, И.С. Тургенев противопоставил положительных героев – Лизу и Лаврецкого, любящих и понимающих классику. Лиза, в отличие от слишком приземленных Паншина и жены Лаврецкого, – натура «с возвышенными чувствами», живущая внутренней, духовной жизнью. Поэтому ее волнует музыка возвышенная, «наиболее соответствующая пафосу ее духа» [Петров, 1961: 275]. Больше всего она любила играть Бетховена. Она хорошо играет на фортепьяно, но это требует много усилий с ее стороны.

Федор Иванович, в силу воспитания никогда не обучавшийся музыке, «страстно» любит *«музыку, дельную, классическую»* [Тургенев, VI, с. 67]. Безусловно, указание на любимых композиторов и музыкальные стили, на особенности исполнения и восприятия музыки (прямой частичный экфрасис) выступают в романе «Дворянское гнездо» как важные средства характеристики, раскрывают эстетические предпочтения, особенности мировоззрения и мироустройства личности, центральное место в котором отводится моментам духовного озарения самих творцов музыки.

Музыка в романе «Дворянское гнездо» выполняет сепаративную функцию, отделяет одних героев от других, разводит их по разным сторонам эстетического восприятия мира. На одной стороне оказывают Федор Иванович Лаврецкий, Лиза Калитина, учитель музыки старик Лемм, тетка Лизы и дальняя родственница Лаврецкого, Марфа Тимофеевна, которые искренне, открыто и глубоко чувствуют и воспринимают окружающий мир. На другой стороне, стороне фальши, позы,

дилетантизма – Варвара Павловна, Паншин, отчасти мать Лизы, Марья Дмитриевна, и Сергей Петрович Гедеоновский. Эти герои расходятся в отношении к любви, детям, семье. При этом особую роль в расстановке героев играет именно музыка.

Одна из идей, связанная с восприятием и реализацией музыки, раскрывается в противопоставлении профессионального музыканта и дилетанта на примере взаимоотношений Лемма и Паншина. П.А. Антонян отмечает, что за внешней привлекательностью Паншина скрывается поверхностный и легкомысленный человек [Антонян, 2016: 50], не способный оценить прекрасное. Его бесчувственность делает невозможным восприятие музыки как чего-то ценного и стоящего, что говорит о невозможности в принципе испытывать сильные, всепоглощающие чувства, например, любовь. Дилетантизм в искусстве становится отрицательной характеристикой этого героя.

Не удастся Паншину сыграть с Лизой сонату в самом начале романа, и композиция остается незавершенной. Это весьма ярко характеризует героя как человека, не способного на творческий акт, пасующего перед эстетикой прекрасного. Кроме того, этот эпизод подсказывает читателю, что между Паншиным и Лизой невозможны серьезные и глубокие чувства, ведь Паншин будет относиться к ценности любви так же, как к ценности искусства – по-дилетантски. Это понимает и Лиза, которая достаточно мягко отклоняет его предложение руки и сердца. Паншин и Лиза противопоставлены друг другу в нравственно-эстетическом ракурсе, герои находятся в очевидной оппозиции. Контраст между Лизой и Паншиным художественно подчеркивается удивительно слаженным пением Паншина и Варвары Павловны. Эти герои сразу и навсегда находят друг друга.

Парность и при этом дуальность персонажей на музыкальной основе становится одним из способов характеристики героев. Музыкальный вкус героев и то, как они чувствуют и используют музыку в жизни, раскрывает



психологию души и позволяет читателям составить представление о личностях Лемма, Лаврецкого, Варвары Павловны и Паншина.

Безусловно, самым ярким моментом проявления силы музыки и ее влияния на героев является эпизод творческого вдохновения и музыкальной импровизации Лемма. В классическом и современном тургеневедении вопрос о роли этой сцены в романе рассмотрен наиболее подробно [Бельская, 1991; Галустьян, 1988; Доценко, 2012; Мензорова, 1957; Маевская, Бабанова, 2009; Пустовойт, 1999; Недзведский, 2011; Spengler Katalin, 1998]. При этом, несмотря на единство мнений относительно функции данного эпизода в романе, исследователи высказывают разные точки зрения относительно сущности музыкальной композиции Лемма и особенностей образа самого старого музыканта. Некоторые исследователи полагают, что композиция, сочиненная Леммом, становится «кульминацией темы счастья в романе – темы, вокруг которой организована вся идейная проблематика произведения» [Голованова, 1964: 485-486]. Другие указывают на явные традиции немецкой романтической литературы 1820-х – 1830-х годов, нашедшие отражение «как в тональности повествования о Лемме и его игре, так и в широком привлечении образной музыкальной стихии для психологической характеристики героев» [Алексеев, 1935: 529]. Ряд исследователей отмечают общие черты между Леммом и Бетховеном (внешность, жизненный путь), «музыкой которого неизменно восхищался Тургенев» [Гозенпуд, 1994]. Некоторые ученые утверждают исключительно «романтический» характер леммовской импровизации [Бялый, 1962: 110] и считают, что музыкант – «знак связи “Дворянского гнезда” с культурной атмосферой немецкого романтизма» [Пумпянский, 1940: 92]. Еще ряд исследователей указывают на «сочувственное, даже благоговейное восприятие реалистом Тургеневым романтических переживаний Лемма и Лаврецкого» и считают, что «нравственно-эстетический контакт» между

героями-романтиками и писателем-реалистом свидетельствует о том, что «романтическое начало не противопоставлено мировоззрению Тургенева в пору расцвета его реализма» [Батюто, 2004: 770]. При этом все эти точки зрения не противоречат друг другу, а скорее многогранно раскрывают суть образа старого немецкого музыканта.

Нельзя не согласиться с А.А. Бельской, которая подчеркивает, что «созданная Леммом музыка имеет важное идейно-художественное значение в романе» [Бельская, 2018], несмотря на различные интерпретации ее значения в тексте. По мнению Л.М. Лотмана, Лемм как музыкант представляет собой «воплощение мечты Тургенева об искусстве, возвышающемся над прозой жизни» [Лотман, 1974: 68]. Писатель не просто упоминает музыкальные произведения и описывает впечатления от их звучания, но и показывает процесс сотворения музыки, автор творит ее средствами самого словесного искусства. Музыка, сочиненная героем, вступает в диссонанс с «дикой, неразумной» жизнью, которая угнетает человека, с пошлостью и самодовольством общества, «удовлетворенного этой жизнью». Композиция Лемма «произносит приговор <...> и понятию долга, аскетической морали, которую исповедует» Лиза, и провозглашает «идеал цельного, здорового и счастливого человека, стоящего на уровне высших духовных ценностей, созданных человечеством» [Лотман, 1974: 68].

По словам В.М. Марковича, музыка у И.С. Тургенева является «выражением высшей полноты бытия, но полноты, не удовлетворенной собою, томящейся по мирам иным», это «выражение поэзии земного, достигающей грани неземного, но не пересекающей эту грань», «выражение преходящего, устремленного к вечности, к абсолюту» [Маркович, 1982: 141]. Опираясь на позицию романтиков, исследователь говорит о том, что чувство истинной любви может быть выражено только через музыку [Маркович, 1982: 141].

Стоит согласиться также с Г.Б. Курляндской в том, что мелодия Лемма, «музыканта с гениальными задатками», отражает поэзию естественного чувства любви, обогащенного «духовным горением человека», «любви, которая теряет характер естественной чувственности и приобретает символическое значение слияния человека со “всеобщим”». «Совершенство музыкальной композиции Лемма» проверяется чувствами Лаврецкого, любовь которого, найдя выражение в «чудной» мелодии, «становится не только бесплотной и возвышенной, но и таинственной, почти мистической» [Курляндская, 1980: 38-39].

Значительность образа музыканта и сочиненной им мелодии в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» подтверждается, по справедливому замечанию А.А. Бельской, многочисленными подходами ученых к трактовке характера Лемма и созданной им музыки [Бельская, 2018: 81].

И.С. Тургенев первым в русской литературе в жанре романа обращается к теме художника. Писатель намечает проблему творческой личности еще в «Рудине», но в этом романе она еще не является самостоятельной. В дальнейшем эта тема развивается в «Дворянском гнезде» (образ музыканта Лемма) и «Накануне» (образ скульптора Шубина), где писатель размышляет о природе и сущности творчества и создателя произведений искусства. Особенность Тургенева-писателя проявляется в том, что он редко показывает собственно процесс творчества, но не проходит мимо тех мгновений вдохновенности и творческого беспокойства, которые возникают в момент созидательного воодушевления художников. Так, музыкант Лемма волнуется, горит вдохновением, когда чувствует, что «небывалая сладкая мелодия» собирается посетить его [Тургенев, VI, с. 70]. В романе «Дворянское гнездо» обращение к теме художника, его образу и эстетическому отношению к миру обеспечивается художественными средствами романтической поэтики, которая представляется наиболее выразительной

для изображения духовного и душевного мира творчески одаренной личности.

И.С. Тургенев весьма кратко очерчивает жизнь Лемма, не вдаваясь в подробности его воспитания и жизненного пути, который привел его в дом Калитиных. В романе писатель отводит главу, в которой рассказывает о происхождении учителя музыки и композитора Христофора Теодора Готлиба Лемма. Будучи сиротой, он с десяти лет зарабатывал на жизнь, играя «везде – и в трактирах, и на ярмарках, и на крестьянских свадьбах, и на балах». Он получает место дирижера, затем в двадцать лет пребывал в «ненавистной России» в качестве капельмейстера или учителя музыки, «терпел и сносил многое, узнал нищету, бился как рыба об лед» [Тургенев, VI, с. 19], страстно желая возвратиться в Германию. «Судьбе, однако, не было угодно порадовать его этим последним и первым счастьем: пятидесяти лет, больной, до времени одряхлевший, застрял он в городе О... и остался в нем навсегда, потеряв всякую надежду покинуть ненавистную ему Россию и кое-как поддерживая уроками свое скудное существование» [Тургенев, VI, с. 19].

Писатель штрихами, аккордами подчеркивает, пристрастие Лемма к чтению и музыке («поклонник» композиторов эпохи барокко: И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя), что фиксируется в восприятии читателя как положительная характеристика. Ретроспективный план повествования о музыканте подчеркивает музыкальные способности и житейский опыт Лемма.

Происхождение Лемма неслучайно: в нем кроется отсылка к немецкой романтической культуре. Учитель музыки проходит путь романтического героя, но русская действительность приводит его к трагическому финалу. Остро чувствуя собственное одиночество, будучи отделен от родной страны и оказавшись в далеком от романтического пространстве России, Лемм представляется неудачником (особенно после шуток Паншина) и вообще неприятным человеком. Единственным, что связывает старого немца с миром творческим и одухотворенным, является

музыка. Именно благодаря ей завязывается знакомство и приятельские отношения с Лаврецким. Для Лемма музыка становится формирующим началом: она является частью сути героя, способствует его существованию в мире, является причиной и поводом для завязывания знакомств с другими, нравственно одаренными людьми. Лемм проходит этапы становления себя как музыканта (сочиняет кантату, романс и, наконец, пишет вдохновенную мелодию). Новая музыка старого немца наполнена чувством вселенской, всемирной любви.

Интерес Лаврецкого к творчеству музыканта Лемма искренен, в силу своего воспитания и самообразования главный герой романа умеет ценить искусство и признавать талант. Именно поэтому Лемм раскрывается перед Лаврецким, чего не делает ни перед домочадцами Лизы, ни перед Паншиным, чей интерес фальшив и выставлен напоказ.

Высшей точкой доверия и становится мелодия Лемма, в которой, как по нотам, разложено чувство, охватившее душу Лаврецкого. Имея за плечами житейский опыт в совокупности с тонким чутьем творца, Лемм прекрасно понимает, что происходит с Лаврецким, ведь и сам немец испытывает к девушке глубокие чувства.

Читатель не может слышать музыки, но, воспринимая ее через ощущения Лаврецкого и Лемма, можно догадаться о характере композиции. Герои, включенные в творческий акт, ощущают небывалый духовный подъем, чувство всеобъемлющего счастья. Лемм глубоко гордится своим произведением и не считает нужным скрывать свою гордость.

Мелодия Лемма, звучащая после ночного свидания Лизы и Лаврецкого, расширяет функции музыки в романе. Через нее писатель раскрывает душевную бурю чувств, владеющих героем, продлевает ощущение «неожиданной, великой радости»:

*«Вдруг ему почудилось, что в воздухе над его головою разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился: звуки загремели*

*еще великолепней; певучим, сильным потоком струились они, - и в них, казалось, говорило и пело все его счастье <...> Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного: сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолодевший и бледный от восторга. Эти звуки так и впились в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью» [Тургенев, VI, с. 106].*

Говоря о повествовательной модели романа И.С. Тургенева, А.А. Бельская отмечает, что писатель гармонично включает в нее «подробное словесное описание вымышленной музыки (прямой музыкальный экфрасис)» [Бельская, 2018: 83]. При этом сама организация художественного текста напоминает композицию музыкального произведения: во вступлении звучат «дивные, торжествующие» звуки, затем мелодия становится все «великолепней» и достигает кульминации – течет «певучим, сильным потоком». В тексте И.С. Тургенева силой слова описываются музыкальные переходы между тональностями «“страстная, сладкая” мелодия то “растет”, то “тает”. Она “сияет” и “томится”, но томится “вдохновением, счастьем, красотой”; дышит “бессмертным” чувством, но чувство это – грусть. Наконец, наступает развязка – мелодия уходит “умирать в небеса”» [Бельская, 2018: 83]. И.С. Тургенев тщательно подбирает лексику при описании мелодии, создает образы звука (тональные образы), которые передают динамичность музыки, игру эмоциональных тонов, сочетание великой радости и глубокой печали. Писатель в романе «Дворянское гнездо» демонстрирует «вербальную имитацию» музыки.

Удивительная композиция Лемма вызывает яркий отклик в душе Лаврецкого, что указывает на значимость для И.С. Тургенева умения

«чувствовать истинное прекрасное» в жизни и искусстве, испытывать тот «священный пламень», «над которым смеются только те, в чьих сердцах оно либо погасло, либо никогда не вспыхивало» [Тургенев, Письма, II, с. 227].

Заметим, что И.С. Тургенев часто обращается к описанию эстетических переживаний героев, причем показывает их, как правило, в романтическом аспекте. А.А. Бельская приводит в качестве примеров тургеневских героев, тонко и вместе с тем глубоко воспринимающих музыку. Так, например, «герою одноименной повести Якову Пасынкову кажется, что со звуками «Созвездия» Шуберта «какие-то голубые длинные лучи» льются «с вершины ему прямо в грудь» [Тургенев, V, с. 65]. Господин N из «Аси» испытывает душевный трепет в ответ на «заискивающие напевы» «старинного ланнеровского вальса» [Тургенев, V, с. 156]. Герой «Несчастной», слушая «Аппассионату» Бетховена, ощущает «ощепенение», «холод и сладкий ужас восторга» [Тургенев, VIII, с. 79]. Лицо Дмитрия Рудина с первых звуков «Лесного царя» Шуберта принимает «прекрасное выражение», его темно-синие глаза медленно блуждают [Тургенев, V, с. 228]. У Берсеньева, сидящего за фортепьяно и повторяющего одни и те же аккорды, неловко отыскивающего новые и замирающего на уменьшенных септимах, «ноет» сердце, и глаза наполняются «слезами» [Тургенев, VI, с. 181]» [Бельская, 2018: 83-84]. Восприятие музыки у тургеневских персонажей указывает на их умение чувствовать прекрасное и проникаться им.

В «Дворянском гнезде» И.С. Тургенев изображает сенсорные ощущения Лаврецкого во время звучания леммовской мелодии («*Вдруг ему почудилось...*»); раскрывает эстетические переживания героя, его эмоциональное состояние во взаимодействии с «прекрасным» («*Давно Лаврецкий не слышал ничего подобного...*»; «*торжествующие звуки*», «*сладкая, страстная мелодия*», «*дышала*», «*охватывала*», «*томилась*»; «*дивные звуки*», «*певучий*» поток, «*вдохновение*», «*восторг*»). Эмоции и

эстетические впечатления героя изображаются как весьма глубокие и непосредственные, так что слияние его души с музыкой просто неизбежно: *«Эти звуки так и впились в его душу, только что потрясенную счастьем любви»* [Тургенев, VI, с. 106]. Музыка замедляет повествование и углубляет эмоциональные переживания героя, глубже раскрывает образ, отзываясь каждой нотой на радость и счастье Лаврецкого. Мелодия, затрагивающая главные струны всего «дорогого, тайного, святого» на земле, углубляет и одухотворяет любовь Лаврецкого, идеализирует ее, проявившуюся в красоте и гармоничности мелодии (томится «вдохновением» и «красотою»).

Таким образом, очевидно, что на языке музыки с помощью тщательно подобранных поэтических средств И.С. Тургенев сумел выразить интимные движение души человека влюбленного (в музыку, в другого человека, в жизнь). Романтическое сознание проявляется в раскрытии писателем природной торжествующей силы человеческого чувства, которая находит выражение в сладких, страстных, певучих звуках. Но уходящая «умирать в небеса» мелодия метафорически указывает на трагический финал чувства Лаврецкого и Лизы. Любовь между ними настолько же яркая, насколько и быстротечная. Можно заметить, что здесь музыка создает ощущение конечности, временности и в то же время бесконечности человеческих чувств, прекрасного и вечного. Мелодия Лемма возвышает героя над обыденностью, созвучна его эмоциональному состоянию, приближает его к тайнам мира, расширяя границы сознания. И.С. Тургенев сознательно заостряет внимание читателя на изображении внутреннего, эмоционального мира духовно развитого человека, эстетического начала его личности. Искренние порывы, наполненные настоящим чувством, идеализируются писателем.

Своеобразие мелодии Лемма проявляется в традиционной для романтиков оппозиции земля/небо. Однако в отличие от романтической традиции, где земной мир осмысливается как полный горечи от



разочарований и потерь, а небесный является воплощением вечности, духовного света и блаженства, И.С. Тургенев как раз соотносит дорогое, святое и тайное именно с землей, а смерть – с небом (в этом проявляются религиозные мотивы и, возможно, намек на иноческое будущее Лизы). «“Вечной и пустой беспредельности”, бесконечному и бездушному “небу”, которое “только благодаря земле сине и лучезарно”, писатель противопоставляет живую, прекрасную природную жизнь» [Бельская, 2018: 84]. И.С. Тургенев полагает, что человеку свойственно стремление к высоким идеалам, а в его духовной жизни определяющим переживанием становится любовь.

Интересно наблюдение А.А. Бельской о том, что «чудесная мелодия Лемма остается неизвестной Лизе Калитиной». Исследователь трактует это обстоятельство не как признак того, что «героиня не может понять и оценить музыку старика» [Бельская, 2018: 86], а скорее как указание на невсеобъемлемость этой мелодии для Лизы: «она [мелодия Лемма. – Автор] вряд ли выражает все то, что происходит в душе полюбившей и глубоко верующей Лизы, и больше отвечает строю души поэтически настроенного и эстетически отзывчивого Лаврецкого. Вместе с тем музыка Лемма предрекает судьбу и героя, и героини, как и судьбу каждого человека в мире с его “бессмертной красотой” и “бессмертной грустью”» [Бельская, 2018: 86].

В финале романа Лаврецкий, пережив нравственный «перелом», совершенно иначе «воспринимает “сладкую” “страстную” мелодию Лемма. Когда Лаврецкий впервые слышит ее, то это песнь торжествующей любви, в финале романа – элегия воспоминаний» [Бельская, 2018: 86]: *«Лаврецкий <...> приблизился к фортепьяно и коснулся одной из клавиш; раздался слабый, но чистый звук и тайно задрожал у него в сердце: этой нотой начиналась та вдохновенная мелодия, которой, давно тому назад, в ту же самую счастливую ночь, Лемм, покойный Лемм, привел его в такой восторг...»* [Тургенев, VI, с. 157]. Исследователь подчеркивает, что

«“чистый звук”, тайно задрожавший в душе Лаврецкого, вновь приподнимает его душу и одновременно усиливает мотив потери героя, оказывается частью воспоминаний о далеких днях молодости, любви, счастья. Хотя элегические переживания Лаврецкого свидетельствуют о его одиночестве и бездомности, но жизнь «одинокого, бездомного странника» представлено в романе не как бесцельное странничество» [Бельская, 2018: 86].

Музыка для И.С. Тургенева является, прежде всего, ценностью духовной: через мелодию Лемма утверждается неповторимость мгновений эстетических возвышений в жизни человека; через музыку писатель раскрывает всю сложность сильного чувства Лаврецкого, с помощью музыки передает созвучие между героем и миром. Насколько силен диссонанс музыки Лемма по отношению к социальной среде, настолько же она гармонична и созвучна чувствам Лаврецкого. Важно отметить, что музыка Лемма – это не просто гимн счастью и любви. Он создает музыку, в которой находит отражение философия бесконечности – «бесконечная грусть» и «бесконечная красота». Это откровение, которое даруется не всем и постигается не каждым. Примечательно, что раскрывается эта прекрасная музыка ночью, когда нет посторонних звуков, способных внести какие-то изменения в «дивные, торжествующие звуки» [Тургенев, 1977: 186]. Гармония, созвучие мелодии Лемма с жизнью влюбленных и с жизнью вообще отражает чуткую духовность как Лемма, так и Лаврецкого и Лизы.

История Лемма, как и его музыка, необходимы писателю, чтобы резче очертить границы между настоящим дарованием и дилетантизмом. И.С. Тургенев отчетливо противопоставляет Лемма и Паншина, которые по-разному воспринимают и ощущают музыку. Отношение Лемма к Паншину в какой-то степени строится на несерьезном, легкомысленном отношении Владимира Николаевича к музыке и вообще к искусству. «Премиленький» романс Паншина немец оценивает как весьма

посредственный. Опус молодого чиновника «не доставил удовольствия» профессиональному музыканту, ведь и самому Паншину вряд ли доставляет удовольствие исполнение музыки. Владимир Николаевич не относится всерьез к тому, что составляет смысл жизни Лемма, и поэтому между героями невозможны даже приятельские отношения.

Приверженность Лемма к музыке серьезной (что опять же отличает немца от Паншина) отражается в обращении композитора музыкальному жанру духовной кантаты, используя для нее тексты псалмов и стихи собственного сочинения. По задумке Лемма, его кантату исполняют «два хора счастливых и хор несчастных; оба они к концу примиряются» и вместе заключают словами: *«Боже милостивый, помилуй нас грешных, и отжени от нас всякие лукавые мысли и земные надежды»* [Тургенев, VI, с. 20].

Паншину не дано постичь глубину творческого восприятия Лемма и его страдания от того, что уже давно ничего стоящего ему не сочинялось. Поэтому Лемма так остро реагирует на то, что Лиза показала сочиненную только для нее композицию дилетанту Паншину, человеку, не способному понять и оценить музыкальное искусство. При этом Лаврецкому сочинения Лемма приходятся по душе, хотя старый немец не сразу проникается доверием к нему.

Музыка Лемма в романе пронизана духом романтизма, отражает религиозную тематику и идею эфемерности, зыбкости земного счастья и надежд, направлена на выражение внутреннего, «духовного космоса» [Бельская, 2018]. Характеризует образ старого немца в аспекте отношения к музыке и то, что он сочинил музыку к шиллеровской балладе «Фридолин» оклеветанного юного пажа, признается Лаврецкому в том, что хотел бы написать романс, который становится популярным жанром в эпоху романтизма. Эстетические взгляды Лемма весьма близки к романтическим, он воспринимает музыку как божественный дар и полагает, что предметом искусства может быть только нечто прекрасное,

возвышенное, одухотворенно-чистое: «– Например, <...> что-нибудь в таком роде: вы, звезды, о вы, чистые звезды!.. <...> вы взираете одинаково на правых и на виновных ... но одни невинные сердцем <...> вас понимают, то есть нет, – вас любят <...> что-нибудь в этом роде, что-нибудь высокое» [Тургенев, VI, с. 69].

Лемм в романе «Дворянское гнездо» изображается как художник, которому присуще и житейский опыт, и эстетической чутье, и нравственное сознание («что-то доброе, честное, что-то необыкновенное виднелось в этом полуразрушенном существе» [Тургенев, VI, с. 20]), позволяющее распознать поверхностность Паншина и его музыкальную (если не сказать в целом творческую) безграмотность. И.С. Тургенев изображает Лемма человеком, способным высоко оценить «чистоту» души и высоту нравственных помыслов Лизы. Устами Лемма писатель дает лаконичную и точную характеристику Лизы и Паншина: свою любимую ученицу старый музыкант характеризует как «девицу справедливую, серьезную, с возвышенными чувствами», способную любить одно прекрасное, а петербургского чиновника – как дилетанта, который «ничего не может понимать» и душа которого не прекрасна [Тургенев, VI, с. 24]. Именно характеристика Лемма позволяет читателю понять, что Лиза и Паншин не могут быть вместе, ведь даже композитор Лемм видит, насколько по-разному воспринимают мир их души, насколько далеки они друг от друга (как Паншин от настоящего искусства).

Наделив Лемма способностью творить и чувствовать прекрасную музыку, И.С. Тургенев дает этому герою право высказать идею о том, что жизнь человека без любви – это уже не жизнь: «– Что я скажу? <...> Ничего я не скажу. Все умерло, и мы умерли (Alles ist todt, und wir sind todt)...» [Тургенев, VI, с. 148]. Лемму в форме чудесной музыки удается передать всю сложность и полноту человеческих чувств, жизни, наполненной любовью. Музыка, которую сочиняет Лемм, приближает композитора к глубокому философскому пониманию, что в мире есть

нечто несравнимо большее, чем он сам, а также что вопреки всем трудностям, в мире есть место настоящей любви и истинной красоте. Именно это обуславливает особое место Лемма место в художественно-эстетической системе И.С. Тургенева.

Музыка, сочиненная старым немцем, выполняет важнейшую структурную и смысловую функцию в романе: с ней, по словам А.А. Бельской, «связаны зарождение, развитие, кульминация чувств Лизы Калитиной и Лаврецкого, музыка обрамляет историю любви героев. Сначала бедный немец играет Лаврецкому свои музыкальные произведения, поет “некоторые отрывки из своих сочинений”, среди которых положенная на музыку баллада Шиллера “Фридолин”, затем мечтает о романсе для Лизы. Правда, созданный Леммом романс на старомодные немецкие слова, в которых упоминается о звездах, не удается» [Бельская, 2018: 83]: *«музыка оказалась запутанной, напряженной; видно было, что композитор силился выразить что-то страстное, глубокое, но ничего не вышло»* [Тургенев, VI, с. 80]. Духовная кантата и неудавшийся романс в структуре «Дворянского гнезда» определяют вектор дальнейшего развития событий и обогащают семантическое поле произведения, кодируя и расшифровывая идейно значимые точки произведения. Так, духовная кантата намекает монастырское будущее Лизы, «а романс – на «что-то страстное, глубокое», только зарождающееся в ее «невинном сердце» и потому пока «запутанное, напряженное»» [Бельская, 2018: 83]. Можно заметить, что эти два музыкальных произведения сопровождают события, происходящие с тургеневскими героями, добавляют звучания обстоятельствам, тонко подсказывая развязку.

Особое место в романе занимает сцена повторного исполнения мелодии Лемма, который в ответ на просьбу Лаврецкого сыграть это произведение еще раз размеренно произнес по-немецки, постучав рукой по своей груди:

*«Это я сделал, ибо я великий музыкант, – снова сыграл свою чудную композицию. В комнате не было свечей; свет поднявшейся луны косо падал в окно <...> маленькая, бедная комнатка казалась святилищем, и высоко и вдохновенно поднималась в серебристой полутьме голова старика <...> и он, в ответ на горячие поздравления Лаврецкого, сперва улыбнулся немного, потом заплакал, слабо всхлипывая, как дитя.*

*– Это удивительно, – сказал он, – что вы именно теперь пришли: но я знаю, все знаю.*

*– Вы все знаете? – произнес с смущением Лаврецкий.*

*– Вы меня слышали, – возразил Лемма, – приблизился к фортепиано разве вы не поняли, что я все знаю?»* [Тургенев, VI, с. 106-107].

В словах Лемма «я великий музыкант» находит отражение представление писателя о вдохновенном художнике, способном создать живую музыку. Через этот созидательный процесс раскрывается невероятный по силе творческий потенциал Лемма. Композиция старого немца гармонично совмещает мир земного и мир вечного, становясь отражением сути самой жизни.

Лемма, скорее всего, остался композитором одной мелодии, которая сохранилась в памяти и душе Лаврецкого. Через восемь лет герой вновь посетил дом Калитиных и невольно вспомнил мелодию Лемма, сочиненную для него и Лизы.

Музыкальное сопровождение образов в романе «Дворянское гнездо» способствует тому, что «“сильное, страстное” чувство Лаврецкого, возникшее из естественных порывов сердца и связанное с восхищением красотой “чистой женской души”, <...>приобретает «космический» смысл» [Бельская, 2018: 84]. Композиция Лемма, сопряженная с душевным подъемом Лаврецкого, становится квинтэссенцией счастья. Музыка акцентирует личностные качества героя, раскрывает глубину эмоциональных и эстетических переживаний и отражает особенности мировидения персонажей. Музыкальные образы выступают метафорой

мирообраза героя, становятся, по словам А.А. Бельской, кодом выражения его представлений о мире. [Бельская, 2018: 87].

Таким образом, мелодия Лемма на страницах романа «Дворянское гнездо» не только выполняет характерологическую, психологическую, структурно-композиционную и идейную функции, но и предстает как эстетически значимая константа, определяющая «музыкальный код» художественного произведения. Мелодия старого немца – это ключ к пониманию любви, живого чувства, души Лаврецкого, а также призма, через которую читатель может увидеть, как преобразуется окружающий мир в глазах влюбленного человека. Музыка в романе выражает скрытую рефлексию героя и автора.

И.С. Тургенев в романе «Дворянское гнездо» показал истинное мастерство владения словом, которым описал музыкальное звучание. Автор с помощью звуков и образов музыки создает дополнительное поле смыслов, раскрывающее основную мысль романа и добавляющее глубины в образы. Смысловой уровень музыки в романе обращает тайнам бытия – быстротечности любви, счастья и «бессмертности» любви и красоты.

В «Дворянском гнезде» музыкальное сопровождение, как отмечает А.А. Бельская, «позволяет писателю передать одухотворенное восприятие Лаврецким “звучащей” музыки и служит психологической характеристикой глубоко чувствующего и эстетически чуткого героя. Являясь языком чувства Лаврецкого, музыка выражает внутреннюю мелодию его счастья, музыку души» [Бельская, 2018: 85]. Музыка становится средством характеристики Лемма, возвышая образ музыканта над посредственностью и дилетантизмом. Лемм сочиняет мелодию, которая становится отражением любви и оказывает огромное воздействие на Лаврецкого, становится способом выражения невыразимого. Любовь и музыка сближаются у И.С. Тургенева и наиболее полно раскрывают сущность философской категории счастья.

Помимо характерологической и психологической, музыка в романе выполняет сюжетообразующую (при помощи музыки поясняются и предсказываются отдельные события) и эмоционально-экспрессивную функции (музыкальные композиции становятся средством художественной выразительности, задавая лирическую тональность повествования). Музыкальные образы романа выражают поэзию естественного чувства, «космос» любви и в то же время ее трагическую суть. Именно наличие в романе музыкального сопровождения (музыкального кода, по А.А. Бельской) позволяет понять глубинный смысл произведения о сильнейшем влиянии любви на возвышение и преображение человеческой души, о трагической предопределенности жизни, бренности и конечности бытия.

Музыка в «Дворянском гнезде» становится отражением душевного и духовного подъема, искры вдохновения, мерилom настоящего таланта и искренности. Отношение героев к музыке является показателем не только их внутренней культуры, но и нравственной целостности личности.

В «Дворянском гнезде» музыка как вид искусства представляется значимым эстетическим пространством. Благодаря музыке герои и сам автор воспринимают мир и переживают или же не переживают внутренний подъем и воодушевление. Музыка в романе И.С. Тургенева выполняет целый ряд функций, раскрывающих как мироощущение героев произведения, так и художественную специфику романа. Восполняя скудность цветовой палитры, музыка выполняет **компенсаторную** функцию и насыщает текст И.С. Тургенева многообразием звучания классической музыки. Писатель силой слова передает тончайшие нюансы музыкальных композиций, гармонично вплетая мелодию в повествование. При этом построение романа во много следует композиции музыкального произведения, формируя тем самым **структурную** функцию музыки в тексте.



Безусловно, в романе «Дворянское гнездо» важнейшей функцией музыки становится **характерологическая**: в отношении к музыке и в умении ее понять и оценить проявляются характеры и поведенческие особенности героев. При этом музыкальность и отношение к музыке служит средством деления персонажей на талантливых, чувствующих, искренних и дилетантов, фальшивых. Сепаративная функция музыки позволяет четче провести характерологический анализ и понять, что Лиза отказывает Паншину не только и не столько из-за чувств к Лаврецкому.

**Смысловая** функция музыки заключается в выражении авторского отношения к миру. Существенную смысловую нагрузку в романе несет выразительная и психологически достоверная мелодия Лемма. Ее звучание в тексте позволяет понять эстетическую концепцию писателя, его модель мира и философию любви, в которой гармонично сплетаются природное и духовное, прекрасное и трагическое, бесконечная грусть и красота, иными словами – дуализм человеческой жизни. Музыка романа способствует пониманию глубинного смысла произведения И.С. Тургенева.

При помощи музыкальных образов в романе «Дворянское гнездо» обогащается язык произведения, задается определенный эмоциональный фон повествования. Основная тема и центральная мысль писателя расширяются и углубляются за счет музыкального сопровождения. При помощи музыкального аккомпанеента определяется состояние внутреннего мира героев романа, раскрывается их душевный и, что более значимо, духовный потенциал. Музыка в **поэтической** функции «раскрашивает» произведение акустикой слов.

## 2.2. Поэтика звучащей речи в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»

Особая музыкальность тургеньевской прозы обусловлена своеобразием мировоззрения писателя, который тонко чувствует и различает многообразие звуков мира: «шум дыхания и крови в ушах», «шорох, неустанный шепот листьев», «треск кузнечиков», «легкий шум» рыб на поверхности воды, который походит «на звук поцелуя», «тихий, серебристый звук» падающих капель, «тончайшее сопрано комара» [Тургенев, Письма, I, с. 429]. Звуковая полифония в романе «Дворянское гнездо» представлена не только музыкальным сопровождением, но и акустикой человеческой речи. Отдельно следует выделить группу «звуки будущего», характеризующие картину мира калитинского дома, описанную в эпилоге романа.

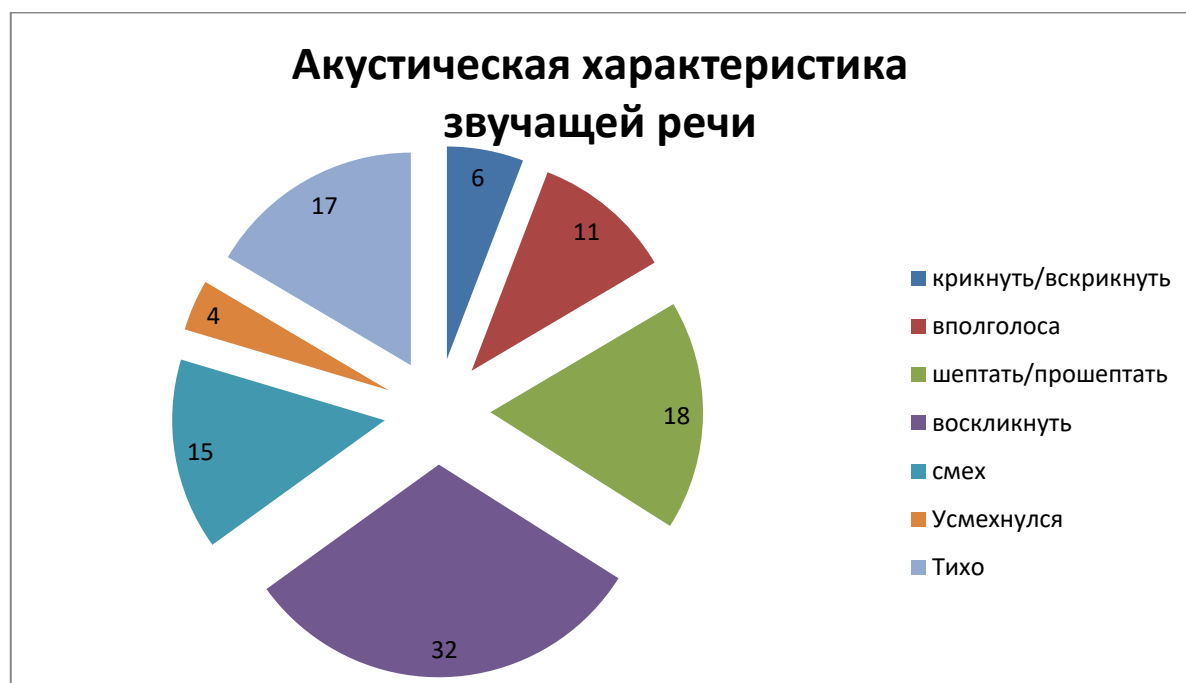
И.С. Тургенев, как отмечалось ранее, мастер звукового сопровождения: в романе «Дворянское гнездо» музыка становится не просто фоном, но и важнейшим средством характеристики героя, значимой частью художественной картины мира в романе. В свою очередь, внемузыкальные звуки также участвуют в формировании образов героев, помогая раскрыть глубину их характера (характерологическая функция), провести границу между истинными чувствами и фальшивыми (сепаративная функция), дополнить художественную реальность (компенсаторная функция). Наиболее богатой в плане звуковой характеристики становится речь героев.

В романе герои говорят с разной интонацией, громкостью, но что более важно – голосовые модуляции используются в разных целях. Так, самой часто употребляемой звуковой характеристикой в романе является лексема «воскликнуть» (32 употребления). Слово «воскликнул», с точки зрения акустики речи, означает произнести что-то громко, с чувством, выразительно [Толковый словарь. <https://sanstv.ru/dict/воскликнуть>]. При

этом акустическая характеристика звучащей речи у героев романа И.С. Тургенева отличается с точки зрения истинности отражаемых чувств. Писатель использует звуковые маркеры, чтобы провести границу между персонажами искренними и фальшивыми.

Заметим, что в целом антропофоны в романе встречаются чаще, чем колоративы, характеризующие персонажей.

*Диаграмма 4. Акустическая характеристика звучащей речи в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»*



Исходя из данных, полученных методом сплошной выборки, наиболее частотной лексемой, характеризующей речь персонажей романа, становится слово «воскликнуть». Примечательно, что в тексте романа одни и те же лексемы применительно к разным образам могут нести в себе противоположные смысловые значения.

Репрезентация чувств через восклицание демонстрирует как естественность, так и фальшивость эмоций, испытываемых героями. Восклицают все персонажи романа, но при этом эмоции и чувства,

испытываемые ими в этот момент, диаметрально разнятся. Так, Лаврецкий, Лемм и Лиза могут «воскликнуть» в периоды наивысшего эмоционального напряжения и волнения. Когда речь заходит о возможном браке между Лизой и Паншиным, И.С. Тургенев показывает яркую реакцию Лемма: *«Этого не будет! – воскликнул Лемм»* [Тургенев, VI, 70]. Чувство возмущения и яростного отторжения даже мысли о том, что Лиза может выбрать Паншина в спутники жизни побуждает спокойного и уравновешенного немца воскликнуть. Это показывает искренность овладевших Леммом чувств, его желание лучшего будущего для своей ученицы.

В свою очередь Лиза тоже испытывает возмущение, даже скорее смущение, когда Лаврецкий заводит с ней разговор о Паншине. Для Лизы тема личных отношений между мужчиной и женщиной является весьма интимной, поэтому прямота и в некотором роде бестактность, с которой Лаврецкий задает ей вопрос, вызывают такую реакцию девушки: *«Какой странный вопрос! – воскликнула она, вытащила удочку и далеко закинула ее снова»* [Тургенев, VI, 81]. Примечательно, что данный разговор происходит во время рыбалки, когда необходимо соблюдение тишины. Но Лизу застаёт врасплох интерес Лаврецкого, к тому же в ее сердце уже поселилось нежное чувство к Федору Ивановичу. Вопрос мужчины воспринимается Лизой как «странный», и отвечает она на него отстраненно, ограничивая оценочность своего суждения и перекладывая основную смысловую нагрузку на мать: *«У Владимира Николаича доброе сердце, – заговорила Лиза, – он умен; татан его очень любит»* [Тургенев, VI, 81].

Реакция Лизы на внезапный вопрос Лаврецкого о Паншине закономерна и лишь подчеркивает искренность и чистоту девушки, ее души и чувств. Возможно, прослеживается некоторая тенденция в том, что яркие чувства возмущения пробуждаются у Лизы и Лемма после вопроса/заявления Лаврецкого о Паншине.

Лаврецкий чаще и глубже, чем Лемм и Лиза, переживает эмоциональные потрясения. Он поражен искренностью привязанности Лемма к Лизе: *«Дражайший маэстро! – воскликнул вдруг Лаврецкий, – мне сдается, что вы сами влюблены в мою кузину»* [Тургенев, VI, 71]. Искренность, с которой Лаврецкий удивляется, передается И.С. Тургеневым на уровне использования антропофонов, передающими его взволнованное состояние. Особенно хорошо это заметно в сценах общения с Лизой, когда Лаврецкий раскрывает перед ней душу: *«Ах, Лизавета Михайловна, поверьте, – воскликнул он, – я и так довольно был наказан. Я уже все искупил, поверьте»* [Тургенев, VI, с. 90]. Искренняя вера в то, что испытания, выпавшие на его долю, закончены, подвергается сомнению и испытанию. Писатель не просто так заставляет Лаврецкого раскрываться перед Лизой, исповедоваться ей. Пыл, с которым он обращается к героине, показывает, насколько важно для него мнение девушки и она сама. Глубину своих чувств Лаврецкий подтверждает впечатляющим по силе эмоций высказыванием: *«О дитя мое! – воскликнул вдруг Лаврецкий, и голос его задрожал, – не мудрствуйте лукаво, не называйте слабостью крик вашего сердца, которое не хочет отдаться без любви. Не берите на себя такой страшной ответственности перед тем человеком, которого вы не любите и которому хотите принадлежать»* [Тургенев, VI, с. 92]. В этом выражается одна из основных мыслей романа: нельзя быть с человеком, к которому не испытываешь искренних чувств. Понимая, что с Лизой у них нет будущего, Лаврецкий тем не менее не желает ей несчастного брака с нелюбимым мужчиной. Дрожащий голос героя передает его нестабильное, нервное состояние, на грани истерики. Лаврецкий, восклицая о невозможности счастливой жизни с нелюбимым человеком, будто слышит «крик» сердца Лизы, откликается на него, резонирует.

Разочарование от разбившихся надежд откликается в душе Лаврецкого горьким восклицанием: *«Ах, Лиза, Лиза! – воскликнул*

*Лаврецкий, – как бы мы могли быть счастливы!»* [Тургенев, VI, с. 140].  
Ощущение ускользающего счастья и неизбежность расставания пронизывает эти слова героя.

Показательно, что Лаврецкий (Лемм и Лиза тоже) не восклицает по какому-то веселому поводу (в отличие от Паншина, Марьи Дмитриевны, Варвары Павловны и Гедеоновского). Все его восклицания связаны с каким-либо потрясением, возмущением или негодованием. Если в отношении Лизы речь Лаврецкого наполнена разочарованием и тоской, то когда он обращается к жене, его слова пропитаны раздражением: *«Лаврецкий окинул ее злобным взглядом, чуть не воскликнул: “Brava!”*, *чуть не ударил ее кулаком по темени – и удалился»* [Тургенев, VI, 120]. Герой едва сдерживается, чтобы не ответить жестокостью человеку, разрушившему его жизнь и продолжающему ее разрушать. Его реакция на поведение и стремления жены показательны и справедливы, Лаврецкий не верит ни единому ее слову, потому что слишком хорошо знает актерские таланты Варвары Павловны. Он возмущен ее поведением:

*«Лаврецкий отступил шаг назад.*

*– Вы были здесь! – воскликнул он»* [Тургенев, VI, 144].

Чувства Лаврецкого настоящие, не показные, его раздражение и возмущение логичны и обусловлены неспособностью как-то повлиять на сложившиеся обстоятельства. Реагируя на внешние события, герой откликается на них сообразно собственному характеру.

Лемм, Лиза и Лаврецкий вступают в своеобразный резонанс: их чувства и эмоции, выражающиеся в звуковом оформлении речи, удивительно созвучны. Эти герои взаимосвязаны, они не просто понимают друг друга и имеют общие интересы, их объединяет умение ощущать прекрасное и искренне реагировать на внешние ситуации. Их реакции полны чистого чувства, поэтому и восклицают герои не часто, но всегда справедливо.

Этот же антропофон «воскликнуть» И.С. Тургенев применяет и для характеристики других героев. Так, например, Паншин с порога дома Калитиных в свойственной ему манере обращается к хозяевам: *«Здравствуйте, Марья Дмитриевна! – воскликнул звучным и приятным голосом всадник. – Как вам нравится моя новая покупка?»* [Тургенев, VI, 13]. Писатель дает конкретную характеристику голоса Паншина (звучный, приятный), но вместе с тем, опираясь на мысль о том, что положительные герои в романе не восклицают по радостным поводам, можно уже с первого знакомства с Паншиным сделать вывод о сущности его характера. Он счастлив своему приобретению (коню), в какой-то степени хвастается им, напрашивается на комплимент. В первых же фразах, обращенных к хозяйке дома, отчетливо прослеживаются эгоистические наклонности героя (*«моя новая покупка»*). Для Паншина покупка лошади представляется значимым событием, а также поводом для посещения дома Калитиных. Он ведет себя шумно и напоказ, добиваясь внимания к себе.

Паншин привлекает к себе внимание в моменты, когда рядом находятся женщины, при этом есть в его поведении что-то напускное: *«Нет! – воскликнул он, – я не могу сегодня играть; хорошо, что Лемм нас не слышал; он бы в обморок упал»* [Тургенев, VI, 22]. Очевидно, что герою нравится быть в центре всеобщего внимания и его ложная скромность лишь подтверждает эгоистичность натуры молодого чиновника. Ему нравится, когда его уговаривают, с показной неохотой он поддается на эти уговоры и дурно исполняет дуэт с Варварой Павловной. При этом себя Паншин позиционирует как человека талантливой и сведущей в искусстве. С определенной долей удовлетворения он обращается к Лизе: *«Ага! – воскликнул он, – я вижу, вы начали срисовывать мой пейзаж – и прекрасно. Очень хорошо! Вот тут только – дайте-ка карандаш – не довольно сильно положены тени. Смотрите»* [Тургенев, VI, 23]. Покровительственным тоном мастера Паншин говорит о пейзаже, который он рисует постоянно, один и тот же. Заученное у героя действительно

выходит хорошо, но тут речь идет не столько об особенном искусстве, сколько об отточенной технике. Восторг, выраженный в восклицании Паншина, связан с осознанием своей важности, с желанием быть главным даже в том, в чем он не профессионал.

Лишь раз восклицание Паншина не связано с чувством восторга от собственной уникальности, а с негодованием. Это происходит во время спора с Лаврецким, где главный герой роман высказывает мнение, которое категорически не сходится с идеями Паншина.

*«Все это прекрасно! – воскликнул, наконец, раздосадованный Паншин, – вот вы, вернулись в Россию, – что же вы намерены делать?»* [Тургенев, VI, 102].

Для Паншина в принципе странно, что в доме Калитиных с ним кто-то смеет не соглашаться, не восхищаться им и не ценить его уникальность. И досадует молодой чиновник на то, что логичные и спокойные доводы Лаврецкого легко разбивают его эмоциональные посылы и находят отклик в сердце Лизы. Интересно, что «восклицанию» Паншина И.С. Тургенев противопоставляет манеру речи главного героя романа: *«Лаврецкий не рассердился, не возвысил голоса (он вспомнил, что Михалевич тоже называл его отсталым – только вольтериянцем) – и спокойно разбил Паншина на всех пунктах»* [Тургенев, VI, с. 101]. Писатель с помощью этой антитезы показывает, что для того, чтобы отстаивать свои позиции, не нужно шумно вещать о собственных убеждениях как единственной истине. Спокойный тон Лаврецкого достигает цели (взаимопонимание с Лизой), в то время как восклицания Паншина только сотрясают воздух.

Примером проявления фальшивых эмоций через восклицания является Варвара Павловна. Все в ее образе пропитано ложью и театральностью, которая и располагает к ней Марью Дмитриевну. Варвара Павловна, разочаровавшись в свободной от мужа жизни, внезапно появляется в доме Лаврецкого и пытается манипулировать им через дочь: *«Она устала – вы ее увидите: она по крайней мере перед вами не*



*виновата, а я так несчастна, так несчастна! – воскликнула 2-жа Лаврецкая и залилась слезами»* [Тургенев, VI, с. 115]. Попытка разжалобить Федора Ивановича, пользуясь своим положением, не увенчалась успехом. Все ее поведения с момента этой встречи с Лаврецким фальшиво и наигранно: она заламывает руки, падает перед ним на колени, жалостливо рассказывает о тягостном путешествии и болезненном состоянии здоровья. Ее восклицание – это талантливая актерская игра, направленная на то, чтобы вызвать жалость и добиться прощения Лаврецкого. На самом деле Варвара Павловна крайне далека от изможденной дорогой и больной женщины: она ухожена, аккуратно одета. О том, что Варвара Павловна тщательно продумала свое поведение и речь для встречи с мужем, говорят детали внешности, подмеченные писателем: *«Ему навстречу с дивана поднялась дама в черном шелковом платье с воланами и, поднеся батистовый платок к бледному лицу, переступила несколько шагов, склонила тщательно расчесанную душистую голову – и упала к его ногам...»* [Тургенев, VI, с. 114]. Речь, обращенная к Лаврецкому, наполнена иностранными словами (в отличие от речи самого Лаврецкого), выверена от первого до последнего слова, а восклицание о дочери призвано было окончательно сломить волю жестокого супруга и обратить в ее сторону. Варваре Павловне важно задержать Лаврецкого рядом с собой настолько, чтобы смягчить его сердце своими словами и действиями, поэтому она то с отчаянием проговаривает, то с живостью подхватывает – ее речь адаптируется под реакцию Лаврецкого на ее слова и поведение.

В противовес напускной эмоциональности восклицания Варвары Павловны Лаврецкий отвечает ей *«беззвучным голосом»*. Так И.С. Тургенев показывает одновременно отсутствие у героя чувств к собственной жене и потрясение от встречи. Лаврецкий пытается уйти от разговора с Варварой Павловной, но женщина не отпускает его до тех пор, пока не добивается хоть какой-то эмоциональной реакции на свое

появление в его жизни. Для госпожи Лаврецкой в приоритете собственные цели и желания, поэтому она не заботится даже о состоянии собственной дочери, выхватывает ее сонную и демонстрирует Лаврецкому, только бы вызвать у мужа отклик: *«Ах, не говорите таких ужасных слов, – перебила его Варвара Павловна, – пощадите меня, хотя... хотя ради этого ангела... – И, сказавши эти слова, Варвара Павловна стремительно выбежала в другую комнату и тотчас же вернулась с маленькой, очень изящно одетой девочкой на руках. Крупные русые кудри падали ей на хорошенькое румяное личико, на большие черные заспанные глаза»* [Тургенев, VI, с. 116]. Лаврецкий остро воспринимает возвращение жены, особенно когда она разыгрывает перед ним спектакль, вовлекая в это ребенка, но остается холоден и скептически настроен: *«В какой это мелодраме есть совершенно такая сцена? – пробормотал он и вышел вон»* [Тургенев, VI, с. 116]. Антропофон «пробормотал» указывает, что реплика героя – это своего рода мысли вслух или «в сторону». Лаврецкий совершенно не рассчитывает на то что Варвара Павловна сможет его услышать, осознать недостойность своего поведения, но ясно показывает, что разгадал ее игру.

С уходом Лаврецкого Варвара Павловна словно снимает маску эмоционально раздавленной женщины, укладывает дочь спать, на протяжении часа спокойно читает книгу и ложится сама, предварительно распорядившись о наряде и еде на завтрашний день. Эта женщина готовится к войне если не за сердце Лаврецкого, то за статус замужней женщины, о чем прямым текстом говорит ее служанка-француженка: *«A la guerre comme a la guerre (На войне как на войне (франц.)), – возразила Жюстина и загасила свечку»*.

Когда Варвара Павловна понимает, что на Лаврецкого ее актерская игра не действует, она принимает решение действовать через родных. Почти как перед Лаврецким, Варвара Павловна «склонила колени» перед Марьей Дмитриевной, и спектакль начался снова. Госпожа Лаврецкая говорит «тронутым и тихим голосом», что в совокупности с ухоженным

внешним видом производит впечатление на Марью Дмитриевну. Жена Лаврецкого готова делиться гардеробом, слугами, петь по первому требованию и развлекать провинциальных господ. Варвара Павловна ищет союзников в своей войне, и находит их в Паншине и Марье Дмитриевне, эмоционально реагирует на проявление участия с их стороны и театрально драматизирует свою речь: *«О, ma tante (тетушка (франц.)), как вы добры! - воскликнула Варвара Павловна и поднесла платок к глазам»* [Тургенев, VI, с. 125]. Она располагает к себе и Гедеоновского, скромно рассуждает о моде. И.С. Тургенев детально подчеркивает ухоженный внешний вид Варвары Павловны, что категорически не вяжется с тем эмоциональным состоянием, которое она позиционирует окружающим: *«Она скромно рассказывала о Париже, о своих путешествиях, о Бадене; раза два рассмешила Марью Дмитриевну и всякий раз потом слегка вздыхала и как будто мысленно упрекала себя в неуместной веселости; выпросила позволение привести Аду; снявши перчатки, показывала своими гладкими, вымытыми мылом а la guitaive (алфейным (франц.)) руками, как и где носят воланы, рюши, кружева, шу; обещалась принести стклянку с новыми английскими духами: Victoria's Essence (духи королевы Виктории (англ.)), и обрадовалась, как дитя, когда Марья Дмитриевна согласилась принять ее в подарок; всплакнула при воспоминании о том, какое чувство она испытала, когда в первый раз услышала русские колокола: «Так глубоко поразили они меня в самое сердце», – промолвила она»* [Тургенев, VI, с. 125]. В том, что человека, восхищающегося парижскими модой, парфюмерией и образом жизни, так трогает звон русских колоколов, несомненно, сквозит лицемерие.

В этот момент появляется Лиза как контрастирующий образ: все ее чувства искренни, хотя и не выставлены напоказ. Ее эмоциональные переживания, сомнения и метания сопровождаются определением *«тихо»*: *«Она усердно молилась: тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова»* [Тургенев, VI, с. 97]. И.С. Тургенев подчеркивает,

что для настоящих чувств не нужна громкость: будь то любовь к человеку или к Богу. Воспитание Лизы, вобравшее многое от няни Агафьи (набожной и богобоязненной женщины), не позволяет девушке откровенно и вульгарно демонстрировать какие бы то ни было ненастоящие эмоции. Поэтому каждая ее улыбка ценна, ибо искренна. Спокойствие и умиротворенность Лизы раскрываются в акустике ее речи, чаще всего она говорит вполголоса, тихо, шепотом. Моменты тишины часто связаны с молитвой и обращением героине к Богу.

*«Она все так же тихо молилась; лицо ее показалось ему радостным, и он умилился вновь, он попросил другой душе - покоя, своей - прощенья...»* [Тургенев, VI, с. 97]. В моменты обращения к Богу Лиза чувствует тихое счастье, спокойствие и определенную уверенность в собственном выборе. После тихого разговора с Богом Лиза иначе обращается к Лаврецкому, ее настроение улучшается: *«...она приветствовала его с веселой и ласковой важностью»* [Тургенев, VI, с. 97]. Еще до приезда Варвары Павловны героиня испытывает ощущение робкого счастья, надежды на будущее с возлюбленным. Но даже при условии того, что Лаврецкий вдовец, Лизе нужна общение с высшей силой, хотя договориться ей нужно прежде всего с собой.

За тихими, высказанными полусшепотом словами Лизы скрывается невероятная духовная сила и умение прощать: *«Это вы не можете знать, - проговорила Лиза вполголоса. – Вы забыли, – еще недавно, вот когда вы со мной говорили, вы не хотели ее прощать»* [Тургенев, VI, с. 90]. Все, связанное с духовностью, не восклицается, а проговаривается едва слышно. При этом Лиза задает прямые и правильные в своей сути вопросы, которые вскрывают душу Лаврецкого: *«Так зачем же вы женились на ней? - прошептала Лиза и потупила глаза»* [Тургенев, VI, с. 72]. Девушка задает вопрос, который интересен и читателю, и Лаврецкий честно отвечает на него, потому что невозможно лгать в ответ на тихую искренность Лизы.

Сопровождение образа Лизы антропофонами со значением тишины, понижения звучности голоса очевидно отсылают к религиозности, набожности героини, подчеркивают ее стойкость и уверенность в собственных идеалах. Но при этом И.С. Тургенев показывает, что героиня способна и на яркие, острые чувства, которые замечает проникательная Варвара Павловна: «*“Эта барышня брезгует мною” – подумала Варвара Павловна*» [Тургенев, VI, с. 126].

Все истинные чувства Лизы тихие, за исключением праведного возмущения – тогда она может воскликнуть, повысить голос. Осознание любви приходит к ней вместе со слезами: «– *Что с вами? – промолвил Лаврецкий и услышал тихое рыдание. Сердце его захолонуло... Он понял, что значили эти слезы. – Неужели вы меня любите? – прошептал он и коснулся ее коленей*» [Тургенев, VI, с. 105]. Лаврецкий тоже переходит на шепот, боясь спугнуть возникшее чувство.

В моменты наивысшего душевного напряжения Лаврецкий тоже всегда шепчет. Узнав об измене жены, он не может поверить в случившееся и, анализируя свою семейную жизнь, сам себя спрашивает: «*Ничего не понимаю! – шептали его засохшие губы. – Кто мне поручится теперь, что в Петербурге...*» [Тургенев, VI, с. 53]. В шепоте Лаврецкого выражается недоумение и некоторое неверие, он словно боится произнести эти слова громко, потому что тогда они станут реальностью.

Тихий тон голоса Лаврецкого не связан со страхом разоблачения. Федор Иванович шепотом раскрывает свои чувства Лизе, потому что истинное нельзя кричать во всеуслышание: «*Я... я... выслушайте меня, – прошептал Лаврецкий и, схватив ее руку, повел ее к скамейке*» [Тургенев, VI, с. 53]. Обнажая душу перед Лизой, Лаврецкий шепчет, боясь спугнуть собственное счастье. Шепотом Лаврецкий достигает сердца Лизы и вызывает у нее ответное признание.

И.С. Тургенев на протяжении всего романа показывает, что счастье любит тишину. О любви нельзя кричать, в противном случае это уже не любовь, а показное, напускное подобие истинного чувства.

Для Лизы чувства к Лаврецкому – греховны, поэтому приезд Варвары Павловны для героини становится одновременно напоминанием о праведном пути, с которого она, по ее мнению, сбилась, и наказанием: *«Да, – сказала она глухо, – мы скоро были наказаны»* [Тургенев, VI, с. 139].  
Голосом, лишенным былой жизни, Лиза демонстрирует смирение, положенное всякой религиозной барышне и подтверждает это высказыванием: *«Теперь вы сами видите, Федор Иванович, что счастье зависит не от нас, а от бога»* [Тургенев, VI, с. 140].

Нежелание открыто демонстрировать все свои чувства, выставлять их напоказ не лишает Лизу эмоциональности, наоборот, делает ее чувства настоящими, острыми: *«Лиза в несколько дней стала не та, какую он ее знал: в ее движениях, голосе, в самом смехе замечалась тайная тревога, небывалая прежде неровность»* [Тургенев, VI, с. 98]. И.С. Тургенев подмечает для читателя изменения в поведении Лизы, в том числе в тональности ее речи, а вот среди героев романа перемены в настроении и речи девушки улавливает только Марфа Тимофеевна: *«Марья Дмитриевна, как истая эгоистка, ничего не подозревала; но Марфа Тимофеевна начинала присматривать за своей любимицей»* [Тургенев, VI, с. 98].

Марфа Тимофеевна становится одним из выразителей тургеневской мысли в романе. В ее устах правда всегда прямая и не стесненная условностями общества. Она может позволить себе (в силу возраста и жизненного опыта) быть откровенной со всеми героями романа. Она открыто демонстрирует неприязнь к Паншину, заботу о Лаврецком, любовь к Лизе, пренебрежение к Варваре Павловне, дружескую симпатию к Настасье Карповне.

Восклицание Марфы Тимофеевны – это реакция на возмущившее ее событие: *«Ничего? – воскликнула Марфа Тимофеевна, – это ты другим говори, а не мне! Ничего! А кто сейчас стоял на коленях? у кого ресницы еще мокры от слез? Ничего! Да ты посмотри на себя, что ты сделала с своим лицом, куда глаза свои девала? – Ничего! разве я не все знаю?»* [Тургенев, VI, с. 150]. Марфа Тимофеевна искренне пытается помочь Лизе справиться с навалившейся на ее душу ношей, но, возможно, в силу юношеского максимализма, Лиза не видит для себя иного решения, кроме как уйти в монастырь. Она ощущает, что оступилась, свернула с праведного пути, позволив себе любить Лаврецкого. Внезапный приезд Варвары Павловны жестоко возвращает Лизу на изначальную тропу к Богу, поэтому резонные доводы Марфы Тимофеевны, высказанные спокойным тоном, не действуют на героиню. Нервозность Лизы, ее сбивчивая речь в момент, когда она решает поделиться с теткой своими мыслями об уходе от мирской жизни, пугают Марфу Тимофеевну и она готова сорваться на крик: *«Да что такое, что такое, мать моя? Не пугай меня, пожалуйста; я сейчас **закричу**, не гляди так на меня; говори скорее, что такое!»* [Тургенев, VI, с. 151].

Крик в романе вообще не характерен для героев, поскольку является квинтэссенцией сильных эмоций, обуревающих персонажей. При этом в тексте Гедеоновский «крикнул»: *«Восхитительно! и поэзия, и гармония одинаково восхитительны!..»* – в ответ на исполнении музыкальной композиции Паншиным. Искренности в этой реакции нет, зато есть желание угодить всем присутствующим.

Дважды в романе Лаврецкий срывается на крик: один раз в желании позвать Лизу с матерью в гости, другой – услышав восхитительную музыку Лемма: *«– Лемм! – **вскрикнул** Лаврецкий и побежал к дому»* [Тургенев, VI, с.106]. Речевые реакции Лаврецкого искренние, яркие, полные глубоких чувств, в отличие от тех же реакций Гедеоновского, Паншина или Варвары Павловны. И.С. Тургенев, давая акустическую

характеристику звучащей речи, в одних и тех же словах показывает глубокие нравственные различия между героями, четко делит их на искренних и фальшивых душой.

Примечательно, что в основном тексте романа нигде не звучит искренний смех. Лаврецкий усмехается или смеется горестно: *«Лаврецкий усмехнулся горько и велел сказать через посланного, что все очень хорошо»* [Тургенев, VI, с. 54]. Его усмешки всегда сопровождают печальные события в судьбе героя, в этом смехе нет радости и счастья. Любовь Лаврецкого и Лизы безрадостна и обречена, отсутствия смеха как жизнерадостной реакции лишь подтверждает это.

Неискренний, фальшивый смех у И.С. Тургенева маркируется словом «хохот», который встречается в тексте романа 6 раз и сопровождает образы Паншина, Варвары Павловны и Гедеоновского. *«Лиза вошла в гостиную, где раздавался голос и хохот Паншина; он сообщал какую-то городскую сплетню Марье Дмитриевне и Гедеоновскому, уже успевшим вернуться из сада, и сам громко смеялся тому, что рассказывал»* [Тургенев, VI, с. 25]. Примечательно, что развеселить компанию в составе Паншина, Марьи Дмитриевны и Гедеоновского может только «городская сплетня», то есть «тайное осуждение посредством ложных обвинений другого человека или нескромный пересказ третьим лицам каких-либо сведений о своих близких, друзьях или знакомых с искажениями, добавлениями» [Безрукова, 2000]. При этом подчеркивается эгоистичность и самолюбование Паншина, который *«сам громко смеялся тому, что рассказывал»*.

Кокетливый, актерский смех показан в образе Варвары Павловны: *«Приехавши домой, Варвара Павловна легко выскочила из кареты – только львицы умеют так выскакивать, – обернулась к Гедеоновскому и вдруг расхохоталась звонким хохотом прямо ему в нос»* [Тургенев, VI, с. 135]. Сравнение с львицей неслучайно: Варвара Павловна охотница, ее



цель вернуть мужа, для этого все средства хороши. Она прикладывает все усилия, чтобы обаять нынешнее окружение Лаврецкого. Смех ее постановочный, отрепетированный, но звучащий не к месту. Даже Гедеоновский не понимает смысла смеха Варвары Павловны: *«чему же она смеялась?»* [Тургенев, VI, с.135]. Ее одержимый смех связан с тем, что она отлично исполнила свою роль, добилась расположения людей, окружающих Лаврецкого. Варвара Павловна полагает, что вскоре достигнет своего. Она смеется над наивностью, глупостью и нелепостью Гедеоновского, над простодушием Марьи Дмитриевны, над восторженностью Паншина, обратившего свой интерес к ней. Жеманность Варвары Павловны и ее кокетство негативно подчеркиваются писателем антропофоном «хихикала»: *«Гедеоновский сел с ней рядом; она всю дорогу забавлялась тем, что ставила, будто не нарочно, кончик своей ножки на его ногу; он конфузился, говорил ей комплименты; она хихикала и делала ему глазки, когда свет от уличного фонаря западал в карету»* [Тургенев, VI, с. 134-135]. Вся натура Варвары Павловны, описанная в романе, каждое ее действие говорят о низменности натуры, фальшивости, искусственности и расчетливости.

Смех Паншина и Варвары Павловны низменный, неискренний, он практически никогда не сопровождается дополнительными эпитетами, что только подчеркивается негативную природу хохота героев.

Примечательно, что хохот в романе фигурирует еще при описании отца Федора Ивановича и друга Лаврецкого – Михалевича. В случае с Иваном Петровичем хохот становится маркером мировоззрения героя: *«Иван Петрович вернулся в Россию англоманом. Коротко остриженные волосы, накрахмаленное жабо, долгополый гороховый сюртук со множеством воротничков, кислое выражение лица, что-то резкое и вместе равнодушное в обращении, произношение сквозь зубы, **деревянный внезапный хохот**, отсутствие улыбки, исключительно политический и политико-экономический разговор, страсть к кровавым ростбифам и*

*портвейну -- все в нем так и веяло Великобританией; весь он казался пропитан ее духом»* [Тургенев, VI, с. 38]. Специфический смех становится в один ряд с прочими признаками англомана, подчеркивая приглушенность чувств и эмоций, неискренность и сдержанность Ивана Петровича. Эти черты прозападно настроенного молодого человека усиливаются в образах Паншина и Варвары Павловны.

В отличие от этих героев, Михалевич хохочет в силу непримиримого характера: *«Михалевич рассказал Лаврецкому свои похождения; в них не было ничего очень веселого, удачей в предприятиях своих он похвастаться не мог, - а он беспрестанно смеялся сильным нервическим хохотом»* [Тургенев, VI, с.74]. Нервический смех Михалевича не вызывает такого отторжения у читателя, как хохот Паншина и Варвары Павловны, хотя он тоже далек от искреннего. Отсутствие успеха в делах не может вызывать у стремящегося к карьерному росту Михалевича искренней радости, смех его нервический, призванный продемонстрировать вечный оптимизм при полном осознании неудачи. «Образ Михалевича, – как полагает С.М. Петров, – во многих отношениях – вариант Рудина. Восторженный энтузиаст-романтик, воспитанник университетских кружков, он такой же бедняк и неудачник в жизни» [Петров, 1979: 251]. Михалевич смеется над собой, над собственными ошибками и неудачами, над судьбой, которая посылает ему неудачи. Читатель может даже почувствовать некоторую симпатию к Михалевичу из-за его упорства и стремления идти вперед. Спор с Лаврецким, когда герои шумно не соглашаются друг с другом и доходят до оскорблений *«цынык»*, *«скептык»*, показывает воодушевленный, требующий деятельности характер Михалевича. Их спор, в отличие от спора с Паншиным, вызывает улыбку. И.С. Тургенев смог показать, что здесь дискутируют близкие друг другу люди, друзья, и после этой громкой беседы они расстаются все теми же друзьями. Смех Михалевича не направлен на других людей, не имеет своей целью унижить или оскорбить окружение Лаврецкого, поэтому *«нервический хохот»* героя

стоит выше на морально-нравственной лестнице, чем смех Паншина и Варвары Павловны.

Искренний веселый смех появляется только в эпилоге романа, причем он не приписывается кому-то конкретному. Это всеобщий смех молодого поколения, избавленного от зоркого ока старших и предоставленного самому себе: *«... из этих окон неслись на улицу радостные, легкие звуки звонких молодых голосов, непрерывного смеха; весь дом, казалось, кипел жизнью и переливался весельем через край»* [Тургенев, VI, с. 154]. Резкий контраст между основным текстом и эпилогом чувствует как на семантическом, так и на эмоциональном уровне. В конце романа звуки радости, счастья напрямую связаны с молодостью и беззаботностью нового поколения.

Лаврецкий, оказавшийся в компании, где «дружный крик» молодежи связан не с приездом дальнего, почти забытого родственника, а вообще с желанием веселиться, ощущает себя лишним в этой компании. Между героем и обитателями калитинского дома приличная разница в возрасте (Лаврецкому в эпилога 45, жениху Леночки, самому старшему из компании, – 24), Федор Иванович испытывает чувство острой ностальгии по утраченной молодости и возможности быть счастливым. Ощущение грусти усиливается, контрастируя с веселым смехом Леночки и других молодых людей: *«...душу его охватило то чувство, которому нет равного и в сладости и в горести, – чувство живой грусти об исчезнувшей молодости, о счастье, которым когда-то обладал»* [Тургенев, VI, 156]. Параллельно с этими мыслями звучит возглас Леночки о том, как хорошо было бы играть в четыре угла на небольшой поляне. И.С. Тургенев очень четко проводит границу между Лаврецким и домом Калитиных: он уже не тот, что был раньше, обитатели дома уже другие люди. Теперь здесь живет радость и смех, грустных вестей стараются не касаться. Лаврецкий и его личная драма здесь теперь никому не нужны. Леночка о нем забывает очень быстро:

*«—Вот где хорошо бы играть в четыре угла, — вскрикнула вдруг Леночка, войдя на небольшую зеленую поляну, окруженную липами, — нас, кстати, пятеро.*

*— А Федора Ивановича ты забыла? — заметил ее брат. — Или ты себя не считаешь?*

*Леночка слегка покраснела»* [Тургенев, VI, 156].

Молодость и счастье сопровождаются звуками смеха и веселья, в то время как «живая грусть» Лаврецкого связана с тишиной и молчанием. Главный герой романа становится чужим в доме Калитиных, он обременен житейским опытом, постиг разочарование в жизни, поэтому теперь Лаврецкий отрезан от беззаботного веселья. Его уход контрастирует с общим настроением героев, которые продолжают шумно веселиться: *«Лаврецкий тихо встал и тихо удалился; его никто не заметил, никто не удерживал; веселые клики сильнее прежнего раздавались в саду за зеленой сплошной стеной высоких лип»* [Тургенев, VI, 158]. И.С. Тургенев показывает, что личная драма героя никак не повлияла на течение времени, и новое поколение, пришедшее на смену старому, проживает собственную жизнь весело и беззаботно. «Поэзия “Дворянского гнезда” — это поэзия обновления, — писал Г. Бялый. — Жизнь продолжается во всем величии и блеске ее стихийных сил» [Бялый, 1962].

Очевидно, что акустическая характеристика звучащей речи выполняет ряд значимых функций при создании художественного мира и образов романа. И.С. Тургенев, используя одни и те же слова для описания речевых особенностей говорящих, четко делит героев по принципу «настоящий/фальшивый». Звуки речи персонажей позволяют судить об истинности и глубине испытываемых ими чувств по отношению друг к другу и к миру в целом. Проводя границу между персонажами, писатель подчеркивает, что о настоящих чувствах не кричат, их берегут от посторонних глаз как самое ценное.

При довольно скупой цветовой палитре романа И.С. Тургенев широко разворачивает акустическую: роман насыщен как звуками музыки (реальной или выдуманной), так и звуками человеческой речи и природы. Тургеневские герои с истинными чувствами и настоящими «душами» резонируют друг с другом и с природой, раскрывая глубину человеческих переживаний, в чем и проявляется его мастерство как психолога.

### **2.3. Поэтика тишины и безмолвия в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

Подходя к анализу художественного произведения как к гармонично организованной знаковой системе, можно отметить наличие различных планов содержания в единой знаковой системе: литературное произведение включает в себе смыслы и категории, отражающие устройство художественного мира. При этом не вызывает сомнений содержательное значение выраженных знаков-слов, в частности, лексем со значением звука, цвета, аромата. Опираясь на семиотический подход, мы можем равнозначно утверждать и то, что отсутствие выраженного знака также несет в себе содержательный аспект. Соответственно, феномен тишины и безмолвия в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» можно рассматривать как минус-прием. В этом плане интересно проанализировать феномен отсутствия звука, умолчания, достаточно концептуально представленного в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».

Феномен безмолвия в литературном произведении получил достаточно широкое освещение в отечественной науке, были предложены различные подходы к анализу и осмыслению этого явления [Богданов, 1998; Виролайнен, 2003; Эпштейн, 2006 и др.]. Первым на специфическую роль маркеров беззвучия в творческом наследии И.С. Тургенева, в

частности в повествовательной структуре романов, указал А.И. Батюто [Батюто, 1972: 200].

В результате анализа тургеневского наследия обнаруживается «свойственное русскому реалистическому роману сосуществование конкретно-исторического и универсального планов» [Маркович, 1982]. Тем не менее, при всех различиях лишь в тургеневском романе конкретно-исторический и универсальный планы не только вступают во взаимодействие, но зачастую противопоставляются. Одним из способов включения в повествование универсального плана содержания становится беззвучие, одновременно с этим подчеркнутое отсутствие звука является средством проникновения в глубины человеческой души, неявно, но ощутимо раскрывающим тайные переживания героев. Феномен безмолвия в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» получает особое осмысление и воплощение, что было не свойственно более ранним романам писателя. «Дворянское гнездо» отражает стремление к «синтезу истины и гармонии» как главной «эстетической цели поэтики Тургенева» [Маркович 1975: 65].

Безмолвие как значимый прием в создании художественной картины мира романа начинает функционировать уже в начале произведения. В главах I-VII читатель знакомится практически со всеми героями, которые будут участвовать в развитии сюжета романа (за исключением Лаврецкого). Подробные характеристики даются каждому из показанных персонажей: Марье Дмитриевне, Паншину, Лемму, Марфе Тимофеевне и др. Писатель медленно подводит читателей к ключевому для понимания сущности безмолвия в романе эпизоду: концу VII главы. Эта часть текста графически отделена от основного текста пробелом, именно здесь И.С. Тургенев вводит две значимые сцены, наполненные звуковым сопровождением и в то же время его отсутствием. Важность этих зарисовок подчеркивается употреблением указательных местоимения и частицы: «*В тот же день, в одиннадцать часов вечера, вот что*

происходило в доме 2-жи Калитиной» [Тургенев, VI, с.28]. Писатель целенаправленно фокусирует внимание читателей на этих эпизодах, давая подсказку, что это важно для понимания антиномичной сущности героев.

Внизу дома, на пороге гостиной, Паншин прощается с Лизой: «*“Вы знаете, кто меня привлекает сюда; вы знаете, зачем я беспрестанно езжу в ваш дом; к чему тут слова, когда и так все ясно”*». Лиза ничего **не отвечала** ему» [Тургенев, VI, с.28]. Показательно, что молодой чиновник, считая, что слова тут ни к чему, тем не менее, произносит их множество. В то время как Лиза, в силу скромности и глубокой нравственности, не отвечает на страстный порыв Паншина. Его реплика «к чему тут слова» не соотносится с действиями, в то время как молчание Лизы точно отражает ее натуру.

Одновременно с этой сценой в комнатке Марфы Тимофеевны, наверху дома, происходит сцена, в которой персонажи не проронили ни слова: «*...при свете лампадки, висевшей перед тусклыми старинными образами, Лаврецкий сидел на креслах, облокотившись на колена и положив лицо на руки; старушка, стоя перед ним, изредка и молча гладила его по волосам. Более часу провел он у ней, простившись с хозяйкой дома; он почти ничего не сказал своей старинной доброй приятельнице, и она его не расспрашивала... Да и к чему было говорить, о чем расспрашивать? Она и так все понимала, она и так сочувствовала всему, чем переполнялось его сердце*» [Тургенев, VI, с.28]. Оба героя понимают невозможность выразить словами ту душевную боль, которая обосновалась в душе Лаврецкого. Немое проявление участия Марфой Тимофеевной выражает больше сочувствия и поддержки, чем любые слова. Немногословность, молчание Лаврецкого отражают неустроенность, которая поселилась в душе и мыслях героя. Никакие слова не способны выразить всю глубину его разочарования или помочь ему преодолеть его.

Эти две сцены находятся в оппозиции по отношению друг к другу, что подчеркивается пространственной антитезой и акустическим

параллелизмом, на что впервые обратили внимание исследователи С.А. Комаров и В.В. Маркова: «В этом подчеркнутом повествователем параллелизме (“внизу” / “наверху”; “ничего не отвечала” / “ничего не сказал”; “к чему тут слова” / “к чему было говорить”) изначально задано противостояние внутренних мотивов, движущих героями, внутреннего смысла их действий и слов (или их отсутствия)» [Комаров, Маркова, 2019: 144]. Приведенные эпизоды показывают, с одной стороны, глубокое разочарование Лаврецкого, тактичность и естественность Лизы, а с другой – театральность и искусственность Паншина («держит ее за руку»). На уровне пространственных и звуковых характеристик персонажи оказываются разделены на две противоположные группы в соответствии с их нравственными качествами. Немаловажную роль в этом разграничении играет акустическая характеристика речи, в частности молчание. Причем Лизу, Лаврецкого, Лемма и Марфу Тимофеевну как положительных героев сопровождает мотив тишины, в то время как Паншин и Варвара Павловна как отрицательные персонажи всегда окружены разнообразием звуков.

В приведенных выше эпизодах речь молодого чиновника Паншина насыщена «заготовками» из арсенала героя-любownika, что дает возможность характеризовать его как фальшивого, неискреннего человека. Контрастирует с действиями и речами Владимира Николаевича безмолвный жест Марфы Тимофеевны («*молча* гладила его по волосам»), в котором выражается глубокое понимание Лаврецкого и сочувствие ему, сострадание к ближнему, предельная искренность, не требующая словесного оформления и подтверждения.

С.А. Комаров и В.В. Маркова вводят для описания образа Паншина понятие «овнешнение» слова: «“Овнешнение” слова – его зависимость от социальной роли-маски, а потому определенная предзаданность и лицемерность – сконцентрировано в характеристике Паншина» [Комаров, Маркова, 2019: 144].



И.С. Тургенев иронично отмечает, что Владимир Николаевич *«говорил по-французски прекрасно, по-английски хорошо, по-немецки дурно. Так оно и следует: порядочным людям стыдно говорить хорошо по-немецки; но пускать в ход германское слово... – можно»* [Тургенев, VI, с.14]. Молодой чиновник умеет вести себя в соответствии со светскими правилами, знает, как себя выгодно подать, как правильно вести беседу, при этом о своей службе отзывается «шутя, как оно и следует светскому человеку», «но в душе он был холоден и хитр», хотя и позволял себе некоторые вольности. Молчание для Паншина невозможно в силу его характера и амбиций: молчаливые не продвигаются по службе, не обращают на себя всеобщее внимание, а Владимиру Николаевичу важно быть в центре внимания. Герою всегда есть что рассказать, чем похвалиться. Специфика речи Паншина обусловлена ролью, маской светского человека с претензией на романтического героя, отсюда в нужном месте паузы и «многозначительное» молчание. Безмолвие у Паншина наигранное, обязательное к исполнению, иначе образ будет не завершенным. Особенно показательным в этом плане выверенное исполнение Паншиным романса, насыщенного романтическими штампами: он поет, «четко отделяя слова», в определенных местах делает голос тише, прикрывает глаза, делает многозначительные паузы или увеличивает громкость и интенсивность аккомпанемента. Молчание сострадательное, задумчивое, горестное для героя нехарактерно.

Как уже упоминалось ранее, герои с точки зрения их отношения к слову делятся на две группы. К первой относятся Паншин, Марья Дмитриевна, Гедеоновский, их речи, как и их молчание, показное, лицемерное, соответствующее тем личинам, которые носят персонажи в соответствии со своими светскими ролями. Вторая группа включает в себя Лизу, Лаврецкого Марфу Тимофеевну, Лемма, для которых характерно стремление выразить как в словах, так и в умолчаниях внутреннюю суть, естественное и правдивое духовное содержание. С.А. Комаров и

В.В. Маркова подчеркивают, что противопоставление этих групп героев, показанное с первых страниц романа на уровне природы их речи и молчания, зачастую находит свое выражение в параллелизме сюжетных ходов, реплик, жестов, слов и пауз [Комаров, Маркова, 2019: 144].

Молчание в романе И.С. Тургенева становится одним из вариантов инословия, «отражением пустоты, внутренней незрелости героя» или «высшим подъемом души, слиянием с вечным и неоспоримым» [Комаров, Маркова, 2019: 145]. В этом плане безмолвие сближается по функции с музыкой в произведении. Молчание Лизы и Лаврецкого семантически отличается от молчания Паншина искренностью и глубиной стоящего за этим безмолвием чувства. Равно как и восприятие музыки и отношение к ней у Паншина, Варвары Павловны и Лизы, Лаврецкого и Лемма абсолютно разные.

Тишина, а конкретнее безмолвие, как минус-прием становится не только средством характеристики нравственной искренности героев, но и вектором в развитии любовного чувства между главными героями романа «Дворянское гнездо». Здесь явно звучит мысль о том, что счастье любит тишину.

Наиболее полные образные характеристики в романе «Дворянское гнездо» получают главные героини – Лиза и Лаврецкий. Описанию их воспитания и взросления отводятся отдельные главы романа. При всей разности характеров, возраста, степени влияния семьи на становление личности героев их объединяет наличие в их жизни человека, который кардинальным образом повлиял на их мироощущение.

В ретроспективном повествовании И.С. Тургенев дает характеристику двум женским образам, которые сближаются в их тихой, безропотной любви к детям, к Лизе и Лаврецкому. В этих женских образах писатель сознательно подчеркивает «тихость», безмолвие и покорность.

Образ Маланьи дается через призму молчания и бессловесности. От героини читатель не услышит ни одного слова. Тишина в этом образе

трансформируется в покорность. Особенно показателен с точки зрения характеристики образа при помощи приема безмолвия эпизод, в котором рассказывается и последних днях и похоронах Маланьи: *«В течение всей своей жизни не умела она ничему сопротивляться, и с недугом она не боролась. Она уже не могла говорить, уже могильные тени ложились на ее лицо, но черты ее по-прежнему выражали терпеливое недоумение и постоянную кротость смирения; с той же немой покорностью глядела она на Глафиру... Так кончило свое земное поприще тихое и доброе существо.»*; *«Старику недоставало ее молчаливого присутствия. „Прости-прощай, моя безответная!“ – прошептал он, кланяясь ей в последний раз, в церкви»* [Тургенев, VI, с. 37]. Здесь сосредоточены смирение, кротость, покорность и беззвучность, тихость, что выдвигает на первый план необходимость христианского осмысления этого образа и его влияния на формирование характера Лаврецкого. Христианский мотив тишины и бессловесности напоминает о вечных ценностях и добродетелях и переводит план повествования из бытового и обыденного в аксиологический и универсальный. Именно мать оставляет в душе Лаврецкого глубокий и значимый отпечаток, несмотря на то, что он толком и не знал ее: *«...память о ней, об ее тихом и бледном лице, об ее унылых взглядах и робких ласках навеки запечатлелась в его сердце»* [Тургенев, VI, с. 39]. В памяти Федора Ивановича сохранился именно образ, а не поступки, слова или какие-то события, связанные непосредственно с Маланьей. Безмолвие в характеристике образа Маланьи становится основой развития личности Лаврецкого: умение молчать, слушать тишину станет тем, что сблизит героя с Лизой.

При помощи минус-приема безмолвия дается и характеристика Агафьи, которая оказала решающее влияние на формирование религиозной нравственности у Лизы. Агафья приходит к пониманию Бога, смирению и всепрощению, которые находят выражение в молчаливости и тихости: *«Она стала молчалива и богомольна... Пятнадцать лет провела*

она *тихо*, смиренно, степенно, ни с кем не ссорясь, всем уступая. *Нагрубит ли ей кто – она только поклонится и поблагодарит за учение»;* Лиза *«скоро привыкла к ней и крепко полюбила»* [Тургенев, VI, с. 110].

Очевидно, что понятие «тихость» в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» становится категорией знаковой, чему способствует сочетание лексем со значением безмолвия со словами «терпение», «кротость смирения», «немая покорность», «безответная», «смирненно», «степенно». Подобно образу Маланьи, при характеристике Агафьи отсутствие звука как доминантная черта актуализирует христианские мотивы, а ее тихость и скромность находят отражение в воспитании Лизы: Агафья *«мерным и ровным голосом рассказывает она житие пречистой девы, житие отшельников, угодников божьих, святых мучениц...»* [Тургенев, VI, с. 112]. Нет яркой эмоциональности, экспрессивности при описании голоса героини, он мерный и ровный, что соответствует образу богомольной женщины.

О Боге Агафья рассказывает *«важно и смиренно, точно она сама чувствовала, что не ей бы произносить такие высокие и святые слова»* [Тургенев, VI, с. 112]. Слово «смирненно», относящееся, как правило, к характеристике религиозной модели поведения, в данном случае описывает стиль речи Агафьи. Поэтому «тихость» героини, приобретает глубокое религиозное значение. О Боге не говорят громко и напрямую, о нем предпочитают молчать, молиться ему. Этому Лизу научила тоже няня, передав таким образом божественное слово новому поколению: *«Лиза ее слушала – и образ вездесущего, всезнающего бога с какой-то сладкой силой втеснялся в ее душу, наполнял ее чистым, благоговейным страхом, а Христос становился ей чем-то близким, знакомым, чуть не родным»* [Тургенев, VI, с. 112].

Тихое, воцерковленное воспитание Агафьи, сформировало характер, привязанности и нравственные ориентиры Лизы: героиня *«любила всех и никого в особенности; она любила одного бога восторженно, робко и*

*нежно»* [Тургенев, VI, с. 112]. Ценности, привитые девушке няней, сформировали ее характер и мировоззрение, основанное на вере. Мир Лиза воспринимает через призму псалмов, молитв и веры, поэтому И.С. Тургенев неоднократно подчеркивает, что у Лизы нет «своих слов» [Тургенев, VI, с. 113]. Более того, в «своих словах» нет необходимости, потому что лучше, чем сказано Богом, никто не сможет выразить. Слово Божье становится для Лизы законом. Чувствуя в Лаврецком близкого по духу и разуму человека, Лиза пытается объяснить ему свою религиозность и доказать необходимость веры: *«– Христианином нужно быть, – заговорила не без некоторого усилия Лиза, – не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть. Лаврецкий с невольным удивлением поднял глаза на Лизу и встретил ее взгляд. – Какое это вы промолвили слово! – сказал он. – Это слово не мое, – отвечала она. – Не ваше...»* [Тургенев, VI, с. 82]. Образ Бога становится фундаментом душевной и духовной сущности Лизы, основой системы ее моральных координат. Для Лаврецкого такой духовной доминантой становится образ матери. Героев сближает именно наличие таких нравственных констант, хотя воспитание их очевидно отличалось.

Бессловесность, невозможность передать своими словами непостижимую силу веры позже раскроется в Лизе, которая с трудом может говорить о внутреннем, сокровенном. Речь героини местами отрывиста, она запинается, особенно когда затрагиваются личные темы. Лаврецкий же, напротив, ощущает *«потребность говорить с Лизой, сообщить ей все, что приходило ему в душу»* [Тургенев, VI, с. 83]. Несмотря на отсутствие «своих слов», Лиза является интересным собеседником для Лаврецкого: *«– Право? – промолвила она, – а я так думала, что у меня, как у моей горничной Насти, своих слов нет. Она однажды сказала своему жениху: тебе должно быть скучно со мною; ты мне говоришь все такое хорошее, а у меня своих слов нету. “И слава*

*богу!» – подумал Лаврецкий»* [Тургенев, VI, с. 83]. Но в то же время Лаврецкий умеет и молчать. Героям комфортно молчать вместе. Их диалоги часто наполнены паузами, умолчаниями, обрываются на середине фразы. Тишина, зачастую сопровождающая их, не гнетущая, а умиротворяющая.

Очевидно, что природа слова в романе «Дворянское гнездо» представлена в двух планах: с одной стороны, показан его бытовой уровень, с другой – универсальный. Как замечают С.А. Комаров и В.В. Маркова, «у Лаврецкого – нет “заданных” слов, искусственных, неискренних, салонных, светских. А на универсальном уровне слово характеризуется в контексте образа Лизы – у нее нет своих слов, потому что есть одно Высшее Слово. И цель жизни, по Лизе, следовать ему; в своих словах нет необходимости. Если она и произносит их, то в защиту того Слова, данного свыше» [Комаров, Маркова, 2019: 146]. Универсальный уровень природы слова раскрывается через прием безмолвия, давая возможность читателю понять одну из центральных идей романа: если в сердце живет слово Божье, то другие слова не нужны. Лишь защищая Высшее Слово, Лиза использует собственные слова.

В невозможности словесно выразить по-настоящему важное и значимое с Лизой сближается образ Лемма и тем самым примыкает к той группе героев, которые характеризуются через минус-прием тишины/молчания как искренние и глубоко нравственные. Старик немец *«желал бы хороших слов...»* [Тургенев, VI, с. 69], чтобы раскрыть творческий потенциал, коснуться глубокого и непостижимого. Но ощущение невыразимости значимых констант мира, недостижимость Истинного слова, которое должно преобразовать действительность, делают попытки творческого человека выразить их безуспешными. Очевидно, что в этом прослеживается характерный для романтических произведений русской литературы мотив невыразимости, который сближается с приемом безмолвия. Иную форму выражения для абсолютных ценностей Лемм

находит единожды: в чудесной кантате музыкант без слов «озвучивает» любовь, которая распускается в душе Лаврецкого. Лемм, таким образом, бессловесен, но не беззвучен. Его талант основывается на гармонии звучания, при этом речь героя весьма лаконична, он не говорит понапрасну, в отличие о Паншина.

При помощи минус-приема И.С. Тургенев подчеркивает особенности общения Лизы и Федора Ивановича: с одной стороны, им не нужны слова (*«Случается иногда, что два уже знакомых, но не близких друг другу человека внезапно и быстро сближаются в течение нескольких мгновений, – и сознание этого сближения тотчас выражается в их взглядах, в их дружелюбных и тихих усмешках, в самых их движениях»* [Тургенев, VI, с. 71]), но, с другой стороны, им не хватает слов, или они не в состоянии адекватно и полно выразить словами свои мысли, если они идут от самого сердца, если нужно выразить нечто важное, имеющее глубокое и вместе с тем интимное значение.. В этом проявляется вынужденная, нежеланное безмолвие, связанная с глубиной испытываемых чувств и переживаний.

Жизненный опыт, духовные убеждения у Лизы и Лаврецкого разнятся, поэтому при всем их взаимном интересе диалоги между этими героями полным недосказанностей, пауз, заминок и недомолвок. Герои зачастую с трудом подыскивают слова для выражения собственных мыслей и эмоций.

Несмотря на четкое оформление диалогов между героями в вопросно-ответной форме, самое важное не проговаривается. Поскольку самым важным для Лизы и для Лаврецкого являются личные чувства и переживания, которые не поддаются подчас словесному оформлению, общение между героями иногда напоминает обмен мыслями. Они понимают друг друга без слов, предугадывают не сказанное, возможно, еще до конца не осознанное и не нашедшее словесного выражения.

Для Федора Ивановича возвращение в родной дом становится способом восстановить душевное равновесие, вновь обрести гармонию и

тишину. Поэтому наиболее явственно это состояние перехода от тревог к спокойствию иллюстрируют пейзажные зарисовки, ведущей характеристикой которых становится тишина. Тем не менее, тишина в пейзаже «Дворянского гнезда» не безмолвна. Она наполнена различными звуками, которые в совокупности дают ощущение безмятежности и спокойствия.

Картины природы в произведении наполнены разнообразными звуками. Писатель периодически разбивает повествование о жизни Лаврецкого, Лизы, их встрече и разлуке описанием природы, которое, как и весь роман, наполнено разнообразными звуками. Только пейзажная акустика специфична. Интересные взаимоотношение и взаимодействие «тишиной» и «шумом» в тургеневских пейзажах отмечает исследователь Ван Лие. По словам ученого, ««тишина» и «шум» здесь чередуются, контрастируют или оттеняют друг друга» [Ван Лие, 2019: 137]. Ссылаясь на китайского исследователя Тан Бинху, Ван Лие отмечает, что ««тишина» у И.С. Тургенева бывает изящная, мягкая и нежная, глубокая, даже тайная, а «шум» приобретает силу, которая порывиста, неудержима и горяча. «Тишина» придает «шуму» таинственность и звучность, а «шум» придает «тишине» жизнь и силу. Без «тишины» нет и «шума», без «шума» нет и «тишины»» [Ван Лие, 2019: 137-138]. Тишина и шум в природе у И.С. Тургенева – неразрывно связанные понятия. Они «перетекают» друг в друга, взаимодействуют друг с другом. Нет абсолютной тишины или абсолютного шума, «но в «тишине» есть «шум», в «шуме» есть «тишина»» [Ван Лие, 2019: 138].

Показательно, что пейзажи у И.С. Тургенева наполнены тишиной «звучащей». Так, Ван Лие указывает, что в прозе писателя «на фоне “шума” описывается “тишина”, или на фоне “тишины” описывается “шум”. Происходят взаимные переходы “тишины” в “шум” и “шума” в “тишину”. И.С. Тургенев передает диалектическое взаимодействие между



тишиной и шумом в своих пейзажах. На фоне тишины все движущееся и звучащее становится зримее и звучнее» [Ван Лие, 2019: 138].

Наиболее частотным звуком естественной природы в романе становится песня соловья, которая может символически трактоваться как «муки и экстаз любви» [Краткая энциклопедия символов]. Чувства между Лаврецким и Лизой исполнены одновременно тихим счастьем и страданием от невозможности этого счастья.

Песня соловья сопровождает мысли Лаврецкого о Лизе: *«В саду пел соловей свою последнюю, передрагветную песнь. Лаврецкий вспомнил, что и у Калитиных в саду пел соловей; он вспомнил также тихое движение Лизиних глаз, когда, при первых его звуках, они обратились к темному окну. Он стал думать о ней, и сердце в нем утихло»* [Тургенев, VI, с.70]. Образ Калитиной в сознании Лаврецкого неотрывно связан с природой и чистотой. Желание приобщиться к этой духовной непорочности, душевной чистоте подчеркивается адресностью песни соловья: *«для них пел соловей»* [Тургенев, VI, с.103]. Это мгновение единения, выраженное через акустическую характеристику мира природы. В момент признания Лаврецкий ощущает причастность к великому счастью, мир его сомкнулся до ночного калитинского сада с его тихими и естественными звуками.

Примечательно, что, используя звуки природы, И.С. Тургенев показывает как естественное, так и напускное в героях. Соловьиная песня появляется в тексте романа в момент, когда Паншин рассуждает о будущем России. Герой, не разбираясь в тонкостях словесного искусства, высказывает собственное мнение относительно политического уклада. Его мышление об устройстве государства имеет явную западническую направленность, причем взгляды Паншина, побужденные к демонстрации стихотворением Лермонтова, являются проявлением дилетантства, как и все связанное героем:

*«Россия, – говорил он, – отстала от Европы; нужно подогнать ее. <...> Паншин расхаживал по комнате и говорил красиво, но с тайным озлоблением; казалось, он бранил не целое поколение, а несколько известных ему людей»* [Тургенев, VI, с. 100-101].

И.С. Тургенев иронически подчеркивает незрелость и дилетантизм Паншина, вводя в повествование следующее описание: *«В саду Калитиных, в большом кусте сирени, жил соловей; его первые вечерние звуки раздавались в промежутках красноречивой речи; первые звезды зажглись на розовом небе над неподвижными верхушками лип. Лаврецкий поднялся и начал возражать Паншину; завязался спор... он не рассердился, не возвысил голоса – и спокойно разбил Паншина на всех пунктах»* [Тургенев, VI, с.101]. Очевидно, что «первые вечерние звуки» естественной природы иронично противопоставляются «красноречивой речи» Паншина. Озлобленность и излишне резкая эмоциональность в словах Паншина перемежается с тихой трелью соловья, которая нивелирует его эмоциональный посыл. Выпады в сторону молодого поколения, прозападничество Паншина звучит нелепо и крайне неорганично на фоне звуков русской природы. При этом позиция Лаврецкого наоборот созвучна окружающему миру. Полемика с Паншиным выстраивается И.С. Тургеневым таким образом, что с молодым чиновником спорит не только Лаврецкий, но будто сама русская природа противоречит его словам. Причем делает это ненавязчиво и тихо.

В данном отрывке отчетливо проявляется специфический ритм прозы, позволяющий определить авторскую оценку происходящего. В эпизоде можно четко определить антиномию двух ритмов прозы, один из которых отражает поведение Паншина, другой – Лаврецкого: *«Паншин с треском разорвал новую колоду, а Лиза и Лаврецкий, словно сговорившись, оба встали и поместились возле Марфы Тимофеевны»* [Тургенев, VI, с.102]. Эту оппозиционность отмечает А.В. Чичерин: «Торопливый, деловой, трескучий ритм Паншина и, общий у Лизы и Лаврецкого, ритм

мягкий, разжиженный» [Чичерин, 1998: 165]. Нетерпеливость и, как следствие, неосторожность в суждениях и дилетантизм по жизни проявляются в манере речи Паншина. И тем контрастнее ощущается песня соловья, звучащая будто в противовес.

В конце главы дается описание тихого и спокойного вечера в доме Калитиных, разрываемого яркой песню соловья: *«Все затихло в комнате: слышалось только слабое потрескивание восковых свечей, да иногда стук руки по столу, да восклицание или счет очков, да широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая песнь соловья»* [Тургенев, VI, с.102]. В этой размеренной тишине чувствуется мастерство Тургенева-художника. Писатель описывает мелодику тишины, умиротворенность жизненного ритма, находящего отражение в спокойных звуках окружающего пространства (*«потрескивание восковых свечей...стук по столу, да восклицание...»*). Песнь соловья, раздающаяся в этой тишине, становится гимном победы естественного над напускным, настоящего над посредственным. «И вот победоносно звучит противостоящая ей мелодия Лизы и Лаврецкого, которым «делалось вокруг так хорошо обоим», – эти созвучия «широкой волной вливались в окна, “звонкая”, “вливалась...прохладой...соловья”, могучее крещендо заключительного, ликующего аккорда» [Чичерин,1980:36].

Очевидно, что в этом споре Паншина и Лаврецкого победа и авторские симпатии достаются последнему. Их дискуссия происходит ближе к ночи, красоту которой не способны увидеть и оценить ни Паншин, ни мать Лизы. Она доступна только Лизе и Лаврецкому, которые именно в эту ночь понимают, что любят друг друга. Природная тишина ночи становится отражением тихого, но сильного чувства между героями. Симпатии Лизы с самого начала были на стороне Федора Ивановича: *«Политика ее занимала очень мало; но самонадеянный тон светского чиновника (он еще никогда так не высказывался) ее отталкивал; его*

презрение к России ее оскорбило. Лизе и в голову не приходило, что она патриотка; но ей было по душе с русскими людьми; русский склад ума ее радовал...» [Тургенев, VI, с.102-103]. Лиза ощущает тесную связь с Родиной, с родной природой. И эта связь становится тем, что сближает героиню с Лаврецким. При этом их взаимные чувства показаны через акустические приемы: «...а между тем у каждого из них росло сердце в груди, и ничего для них не пропадало; **для них пел соловей**, и звезды горели, **деревья тихо шептали**, убаюканные сном, и негой лета, и теплом» [Тургенев, VI, с.103]. Очевидно, что близость к природе, умение ощущать ее красоту становятся способом оценивания не только эстетической, но и этической чуткости человека, его нравственной ценности и целостности, его «чувства Родины». В романе таких героев немного, и они очевидно противостоят другим в своем понимании родины и отношении к природе.

Природный звуковой ряд не отличается таким разнообразием как речевая акустика романа, но при этом наиболее часто повторяющейся звуковой характеристикой мира провинциальной природы становится тишина.

*«И он снова принимается прислушиваться к **тишине**<...> **тишина** обнимает его со всех сторон, солнце катится **тихо** по спокойному синему небу, и облака **тихо** плывут по нем; <...> В то самое время в других местах на земле **кипела**, торопилась, **грохотала** жизнь; здесь та же жизнь текла **неслышно**, как вода по болотным травам<...>»* [Тургенев, VI, 65].

В данном отрывке писатель с помощью приема антитезы показывает противоположные жизненные грани, где, с одной стороны, «грохотала жизнь», а с другой – «текла неслышно». Противоречие жизни, показанное через призму природы, отражает такое же противоречие в душе Лизы, Лаврецкого, Лемма. Эти персонажи, коррелирующие с миром природы, отзывающиеся на него и тонко воспринимающие его красоту, искренне

переживают, радуются и грустят, они настоящие, не фальшивые, и поэтому воспринимаются как положительные.

Особенно ярко звучащая тишина представлена в следующем отрывке:

*«Он сидел под окном, не шевелился и словно прислушивался к течению **тихой** жизни, которая его окружала, к **редким звукам деревенской глуши**. Вот где-то за крапивой кто-то **напевает тонким-тонким голоском**; комар словно вторит ему. Вот он перестал, а комар все **пищит**: сквозь дружное, назойливо жалобное **жуужжанье** мух раздается **гуденье** толстого шмеля, который то и дело стучится головой о потолок; петух на улице **закричал, хрипло вытягивая последнюю ноту**, простучала телега, на деревне **скрыпят** ворота. “Чего?” – **задребезжал вдруг бабий голос**. “Ох ты, мой сударик”, – говорит Антон двухлетней девочке, которую нянчит на руках. “Квас неси”, – повторяет тот же бабий голос,— и вдруг находит **тишина мертвая; ничто не стукнет, не шелохнется; ветер листком не шевельнет**; ласточки несутся без крика одна за другой по земле, и печально становится на душе от их **безмолвного налета**. “Вот когда я на дне реки, – думает опять Лаврецкий. – И всегда, во всякое время **тиха и неспешна здесь жизнь**, – думает он, – кто входит в ее круг – покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. **И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!**”» [Тургенев, VI, с. 65].*

В тишине И.С. Тургенев обостряет восприятие обыденных явлений жизни, Лаврецкий вдруг замечает, что, несмотря на его подавленное настроение, вокруг кипит жизнь. Ничто не способно остановить этот бесконечный шумный поток событий. Все эти звуки (писк комара, крик петуха, жужжание шмеля, скрип ворот, людские голоса) становятся элементами сельской тишины, на фоне которой горе Лаврецкого уже не кажется герою таким уж безысходным. Слова со значением беззвучия

описывают статику души Лаврецкого, его спокойное, «замершее» состояние. Мир вокруг героя окутывается безмолвием: «*тихая дрема*», «*безмолвная доска у амбара*», *майская ночь «тиха и ласкова»*; «*и вдруг находит тишина мертвая*», «*ласточки несутся без крика*» – «*и печально становится на душе от их безмолвного налета*»; «*тиха и неспешна здесь жизнь*» [Тургенев, VI, с.63-64].

В этой тишине сокрыта бесконечная сила природы: «*И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!*» [Тургенев, VI, с. 64]. В этом беззвучии главный герой романа осознает важные духовные ценности, обретает гармонию с окружающим миром, залечивает душевные раны. Тишина становится признаком родного дома, в котором герой черпает силы для дальнейшей жизни и борьбы.

Композиционно выделенный в XX главу романа пейзаж-настроение выполняет функцию психологической характеристики Лаврецкого. Эта зарисовка природы выступает не столько в пейзажной функции, сколько как пространство внутреннего мира Лаврецкого, раскрыть и понять который можно при помощи звуковой картины внешнего мира.

Тишину И.С. Тургенев описывает по-разному. Писатель использует как прямые номинации беззвучия («*тишина мертвая*», «*безмолвный налет*», «*бездейственная тишь*»), так и косвенные указания на наличие условной тишины, в которой находят отражение звуки жизни (писк комара, жужжание шмеля, скрип ворот и т.д.). Писатель отмечает акустику природы, составляющую понятие «*бездейственной тишины*» в романе.

Подчеркивая важность и значимость чувств, которые испытывают Лаврецкий и Лиза друг к другу, писатель добавляет описание ночной природы, где естественные звуки соседствуют с ночной тишиной: «*<...>для них пел соловей, и звезды горели, и деревья тихо шептали*» [Тургенев, VI, с. 103]. Искренность настоящего чувства, высказанного тихо, с неуверенностью, отражается в природе, что является своеобразным подтверждением чистоты любви, испытываемой героями.

По словам И.С. Тургенева, «тесная связь человеческого духа с природой – не случайно самое приятное, самое прекрасное, самое глубокое явление нашей жизни: только с духовным началом, с идеями может так глубоко сочетаться наш дух, наше мышление» [Курляндская, 1972:342]. Г.Б. Курляндская говорит о том, что И.С. Тургенев решает вопросы взаимосвязи человека и природы в духе натурфилософской концепции Шеллинга. По мнению исследовательницы, «принцип тождества лежит в основе тургеневских рассуждений: углубляясь в природу, человек познает в ней ту сущность, которая составляет содержание и его глубинного “я”. Одна и та же сила бессознательного проявляется во всех процессах природы и только в человеке приходит к самосознанию» [Курляндская, 1972:342].

Показывая возникновение и развитие любовного чувства между Лаврецким и Лизой писатель также обращается к мотиву тишины и безмолвия, которыми исполнены окружающая природа и внутренний мир героев: *«ночь была тиха и светла»* [Тургенев, VI, с.112], *«все было тихо кругом»* [Тургенев, VI, с.114], Лиза *«тихонько подошла к столу...»* [Тургенев, VI, с.89], *«была безмолвная, ласковая ночь»* [Тургенев, VI, с.213], *«красноватый высокий камыш тихо шелестел вокруг них, впереди тихо сияла неподвижная вода, и разговор у них шел тихий»* [Тургенев, VI, с.198]. Пейзажные зарисовки, отражающие естественный мир природы, и психологическое состояние влюбленных Лизы и Лаврецкого оказываются слиты воедино. При этом ни Паншин, ни Варвара Павловна, ни Марья Дмитриевна, ни Гедеоновский ни разу не показаны в романе на лоне природы, их чувства и переживания не соотносятся с природным миром, что лишь еще раз указывает на их поверхностность и плоскость.

В «Дворянском гнезде» нет противоречия между ландшафтом и переживаниями героя: *«Лаврецкий наслаждался и радовался своему наслаждению»* [Тургенев, VI, с. 84]. Передача при помощи слов визуальных и акустических впечатлений героя в романе «Дворянское

гнездо» играет особую роль в формировании художественной картины мира. Естественные звуки природы, тишина и вместе с ней птичий гомон входят в гармонию с душевными переживаниями Лаврецкого. Умение уловить звуки природы, отражающие красоту мира, становится показателем чистоты и честности героя.

В пейзаже XIX главы романа И.С. Тургенев пишет о вечности природного начала и конечности человеческого. Природа лишь погружается «в тихую дрему», «следы человеческой жизни гложут», но продолжает жить. Причем, писатель подчеркивает это, такой умиротворенный сон возможен только в отсутствие людской «заразы». Тишина для мира природы естественна.

Антиномичным по своей сути выглядит эпизод игры в пикет Паншина и Марьи Дмитриевны. В комнате, где расположились герои, «слышалось только слабое потрескивание восковых свечей; да иногда стук руки по столу, да восклицание или счет очков» [Тургенев, VI, с.182], в то время как с улицы «широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая, **песнь соловья**» [Тургенев, VI, с. 182]. Красоту этой удивительной тихой ночи видят только Лиза и Лаврецкий, которых объединяет зарождающееся чувство любви: «...у каждого из них сердце росло в груди, и ничего для них не пропадало: для них **пел соловей**, и звезды горели, и деревья **тихо шептали**, убаюканные и сном, и негой лета, и теплом» [Тургенев, VI, с. 182]. Умение увидеть, заметить величие и красоту природы и восхититься ими становится в романе И.С. Тургенева способом проверки нравственности и эстетической чуткости героев.

Положительных героев романа И.С. Тургенев наделяет человечностью, умением видеть прекрасное в мелочах, понимать природу и восхищаться ею. Следует согласиться с мнением Е.Г. Эткинда, который считал, что описать внутреннее состояние человека, у которого есть душа, «невозможно – сделать это удастся только через метафору наблюдаемой и



переживаемой им природы, которая и грустна, и радостна, и бестолкова, и прекрасна – одновременно» [Эткинд, 1999:198]. В романе И.С. Тургенева эта мысль ученого находит свое подтверждение в образах Лизы и Лаврецкого, чьи чувства находятся в гармонии с окружающей природой. Зарождение и развитие любви между героями происходит на фоне чудесных и, как правило, тихих пейзажей (рыбалка в Васильевском, лунная ночь, соловьиная песня в вечер спора Паншина и Федора Ивановича, свидание в ночном саду). По словам Е.Г. Эткинда, «у Тургенева любовь определяет отношения между человеком и миром, между человеком и искусством; она пробуждает душу и вдыхает в жизнь даже в то, что казалось неживым. Человек способный на любовь, способен и на подвиг, на понимание природы, вечного и бренного, красоты в искусстве» [Эткинд, 1999:198].

Минус-прием безмолвия ярко прослеживается в образе Лизы, при этом выполняя антитетическую функцию. Лиза в своей молчаливости и тишости противопоставляется другим героям романа, что особенно ярко проявляется в групповых эпизодах. Всегда молчаливая и набожная, Лиза закрыта от других, погружена в свой тихий внутренний мир. Обращает на себя внимание поведение Лизы в церкви во время молитвы, которое свидетельствует о ее внутреннем сосредоточенном состоянии: *«Она усердно молилась; тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова»* [Тургенев, VI, с. 97]. Здесь писатель дважды использует слово «тихо» в пределах одного предложения, усиливая тем самым значение тишины в образе героини. При этом важно подчеркнуть, что «тихость» Лизы и ее скромность ни в коем случае не умаляют ее душевной силы. Тишина – это скорее способ постижения великих тайн мира, способ слушать Бога, ведь в шуме невозможно расслышать главного.

Безмолвие в романе приобретает религиозное значение, что особенно ярко проявляется в двух эпизодах в церкви. Лаврецкий оказывается в

церкви впервые с детских лет и погружается в атмосферу благоговейной тишины:

*«На другой день Лаврецкий отправился к обедне. Лиза уже была в церкви, когда он пришел. Она заметила его, хотя не обернулась к нему. Она усердно молилась: тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова. Он почувствовал, что она молилась и за него, – и чудное умиление наполнило его душу. Ему было и хорошо и немного совестно. Чинно стоявший народ, родные лица, согласное пение, запах ладану, длинные косые лучи от окон, самая темнота стен и сводов – все говорило его сердцу. Давно не был он в церкви, давно не обращался к богу; он и теперь не произнес никаких молитвенных слов, – он без слов даже не молился, – но хотя на мгновение если не телом, то всем помыслом своим повергнулся ниц и приник смиренно к земле. Вспомнилось ему, как в детстве он всякий раз в церкви до тех пор молился, пока не ощущал у себя на лбу как бы чьего-то свежего прикосновения; это, думал он тогда, ангел-хранитель принимает меня, кладет на меня печать избрания. Он взглянул на Лизу... “Ты меня сюда привела, – подумал он, – коснись же меня, коснись моей души”. Она все так же тихо молилась; лицо ее показалось ему радостным, и он умилился вновь, он попросил другой душе – покоя, своей – прощенья...» [Тургенев, VI, с. 97].*

Беззвучность, тишина, характерная для молитвы, здесь раскрывает избыточность душевного чувства героя, его забытое умение обращаться к богу, воскрешенное Лизой. Если раньше Лаврецкий не произносил молитв потому, что не о чем и незачем было молиться, то теперь одухотворенность так сильна, что ему не хватает слов для выражения этого сильного чувства.

Тишина молитв, совершаемых героиней и другими присутствующими в церкви, на фоне церковных песнопений пробуждает в душе Лаврецкого забытые ощущения детства, именно в этот момент писатель недвусмысленно сравнивает Лизу с образом ангела-хранителя.

Воспоминания, пронесшиеся в памяти героя, не потревожили тишину молитвы Лизы, «она все так же тихо молилась». Это для Лаврецкого свершилось некоторое открытие, а для Лизы тишина уже давно является способом услышать слово Божье.

В другом эпизоде Лаврецкий в церкви не сразу находит взглядом Лизу. Зато герою предоставляется возможность оглядеть других прихожан и проникнуться их переживаниями. Эта сцена значима в аспекте характеристики образа героя, поскольку происходит после ключевого сюжетного поворота – возвращения Варвары Павловны.

*«Он без шума вышел из дома, велел сказать Варваре Павловне, которая еще спала, что он вернется к обеду, и большими шагами направился туда, куда звал его однообразно-печальный звон. Он пришел рано: почти никого еще не было в церкви; дьячок на клиросе читал часы; изредка прерываемый кашлем, голос его мерно гудел, то упадая, то вздуваясь. Лаврецкий поместился недалеко от входа. Богомольцы приходили поодиночке, останавливались, крестились, кланялись на все стороны; шаги их звенели в пустоте и тишине, явственно отзываясь под сводами. Дряхлая старушонка в ветхом капоте с капюшоном стояла на коленях подле Лаврецкого и прилежно молилась; ее беззубое, желтое, сморщенное лицо выражало напряженное умиление; красные глаза неотвратно глядели вверх, на образа иконостаса; костлявая рука беспрестанно выходила из капота и медленно и крепко клала большой широкий крест. Мужик с густой бородой и угрюмым лицом, взъерошенный и измятый, вошел в церковь, разом стал на оба колена и тотчас же принялся поспешно креститься, закидывая назад и встряхивая голову после каждого поклона. Такое горькое горе сказывалось в его лице, во всех его движениях, что Лаврецкий решился подойти к нему и спросить его, что с ним. Мужик пугливо и сурово отшатнулся, посмотрел на него... "Сын помер", - произнес он скороговоркой и снова принялся класть поклоны... "Что для них может заменить утешения церкви?" - подумал*

*Лаврецкий и сам попытался молиться; но сердце его отяжелело, ожесточилось, и мысли были далеко»* [Тургенев, VI, с.146-147].

Интересно, что по сравнению с предшествующим эпизодом, в этой сцене намного больше звука: колокольный звон, читающий гудящим голосом часы дьячок и т.д. Добавляют акустического звучания и действия: приходят богомольцы, кланяются, молятся, «шаги их звенели в пустоте и тишине». Эмоции и атмосфера восприятия в этой сцене отличается от восторженно-возвышенного наблюдения в предыдущем эпизоде. Здесь Лаврецкий подмечает старую женщину, непрерывно кладущую кресты, глубоко скорбящего мужика, чье горе неизменно. Если в предшествующем эпизоде он видел ангелоподобный образ Лизы, слышал прекрасную тишину, то теперь его взгляд вычленяет людей страдающих, и тишина тоже перестает быть абсолютной и благоговейной. Здесь тишина «звенит» от безмолвных просьб ищущих утешения.

«Беззвучный» контекст, таким образом, оказывается способом, при помощи которого И.С. Тургенев, будучи «тайным психологом», проникает во внутренний мир персонажей. В данном случае при всей близости нравственных установок героев становится понятной и их диаметрально противоположность: если Лиза в своем миропонимании опирается на православные духовные представления, то для Лаврецкого характерны национально-природные ориентиры.

Некоторый надрыв в духовной тишине Лизы происходит после осознания близости ее мироощущения с Лаврецким: «*Лаврецкий первый нарушил ее тихую внутреннюю жизнь*» [Тургенев, VI, с. 113]. Чувство между Лаврецким и Лизой не похоже на шумно-показательную жизнь Варвары Павловны.

В противоположность бурно развивающемуся, яркому и шумному роману с Варварой Павловной И.С. Тургенев показывает медленное, тихое, едва заметное зарождения настоящей любви. Знаковым в этом аспекте становится эпизод рыбалки, рассчитанный на внимательного читателя.

Описание бесшумной природы созвучно беседе между Лаврецким и Лизой в момент рыбной ловли. Герои меньше других заинтересованы собственно в рыбалке, поэтому и «реже всех бралось» именно у них. В этом эпизоде происходит духовное сближение героев, уловить которое можно только по намекам и умолчаниям. Самое главное содержание беседы не проговаривается вслух, но читатель путями, проложенными тайным психологом И.С. Тургеневым, может увидеть то, что скрывается за недосказанностями и паузами. Словесно фиксируется в тексте только прерывающийся, наполненный паузами, местами затрудненный диалог. Но при этом в беседе звучит несравнимо больше чувств, чем в наигранном и фальшивом монологе псевдострадающей Варвары Павловны к Лаврецкому. На акустическом уровне это противопоставление выявляет явные различия между образами Лизы и жены Федора Ивановича, указывая на нравственное совершенство одной и пошлость другой.

Ключевые сцены романа в XXVIII, XXIX, XXX главах насыщены акустическими оппозициями речь/молчание, шум/тишина. Исследователи феномена тишины в романе И.С.Тургенева указывают на то, что «все важнейшие объяснения Лаврецкого с Лизой происходят на фоне внешнего шума» [Комаров, Маркова, 2019: 147]: *«очень стало людно и шумно в комнатах. Лаврецкому такое множество народа было не по нутру»* и т. д. [Тургенев, VI, с. 87]. Причем Лиза в этой обстановке описывается как нечто инородное, не соответствующее шумному месту: *«Лиза сидела смирно, глядела прямо и вовсе не смеялась»*; *«Федор Иванович тоже говорил мало»* [Тургенев, VI, с. 87]. Громкие звуки окружающих людей не могут заглушить искренние чувства, выраженные молчанием Лизы и Лаврецкого. Герои сближаются на душевном уровне, могут ощущать, чувствовать настроение друг друга. Оба они будто абстрагируются от внешних раздражителей, погружаясь в мир тишины, доступный только им двоим.

Тишина и беззвучие становятся для героев способом сблизиться и поделиться переживаниями друг с другом. Так, например, информацию о смерти супруги Лаврецкий не произносит вслух, он молча протягивает Лизе газетную заметку. Обсуждать эту новость в условиях шумной беседы невозможно, поэтому все общение между героями в этой сцене показано бессловесно, исключительно описаниями внешних реакций: *«Лиза пришла в гостиную и села в угол; Лаврецкий посмотрел на нее, она на него посмотрела – и обоим стало почти жутко. Он прочел недоумение и какой-то тайный упрек на ее лице»* [Тургенев, VI, с. 88]. Лаврецкий может «прочитать» чувства Лизы, потому что оба героя уже перешли черту, сближающую их души.

Реакция Лизы («жутко») выражает предчувствие неизбежной трагедии. Лиза хорошо осознает, почему Лаврецкий передает ей молча заметку о смерти Варвары Павловны, и, несмотря за взаимное влечение и искреннее чувство, героиня выражает «тайный упрек». Девушка понимает, что не сможет обрести счастье такой ценой. Даже невольное признание в чувствах лишено вербального оформления, оно выражается в умолчании:

*«– Двумя неделями? – возразила Лиза. Да что ж такое случилось в эти две недели?»*

*Лаврецкий ничего не отвечал, а Лиза вдруг покраснела еще пуще прежнего.*

*– Да, да, вы угадали, – подхватил внезапно Лаврецкий...»* [Тургенев, VI, с. 89-90].

Молчание Лаврецкого красноречиво, и, пожалуй, только Лиза может понять, что речь о его симпатии к ней.

Главная коллизия романа между чувством долга и желанием счастья раскрывается в невозможности облечь в слова всю бурю эмоций и чувств, бушующих в душе героев. Лиза более глубоко и тяжело переживает внутренний конфликт, чем Лаврецкий, поскольку девушка давно для себя выбрала жизненный путь, по которому собиралась следовать вплоть до

встречи с героем. Героиня уходит от прямого ответа, не дает даже призрачной надежды на возможное счастье:

*«Лиза хотела ответить Лаврецкому – и ни слова не вымолвила...»*  
[Тургенев, VI, с. 93];

*«– Не спрашивайте меня ни о чем, – произнесла она с живостью, – я ничего не знаю; я сама себя не знаю...»* [Тургенев, VI, с. 98]).

Возвращение Варвары Павловны обрекает еще не расцветшее чувство на увядание.

Лизе сложно и подчас невозможно выразить свое мировидение и собственные чувства по отношению к Лаврецкому. Молчание и нежелание проговаривать слова становится своеобразным щитом, за которым героиня чувствует себя защищенной: сказанное неосторожно слово может разрушить не только душу Лизы, но и жизнь других близких ей людей.

В финале романа, в части, отделенной графически от эпилога, описывается последняя встреча героев. Примечательно, что ни Лаврецкий, ни Лиза не произносят ни слова в этом небольшом эпизоде. И.С. Тургенев не дает толкования чувствам героев, «только указывает» на них. В этой сцене – утверждение «невозможности последнего диалога этих персонажей и исповедального слова в нем» [Тамарченко 1997: 178]. Никто из героев не воспользовался последней возможностью поговорить, выбирая долг, а не счастье. Молчание, таким образом, становится символом неизбежности выбора.

Феномен тишины и безмолвия в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» выполняет важнейшие характерологические функции. При помощи указания на бессодержательность произносимых слов и глубокий смысл молчания И.С.Тургенев проводит четкую границу между героями романа на ценностном и нравственном уровне. Чувства героев развиваются в атмосфере тишины и света, что гармонично отражает характеры и мировоззрение персонажей, передает переживаемое ими страдание из-за невозможности быть вместе.

В творчестве И.С.Тургенева природа становится чем-то живым, что имеет непреходящее значение. Описания природы у И.С.Тургенева в романе полифункциональны. Они не только выполняют функцию указания на место действия, но и служат, прежде всего, способом характеристики героев. Отношение к природе становится критерием нравственности персонажей. Тургеневские пейзажи строятся на мотивах света и звука, в которых отражается впечатление героя. Таким образом, пейзаж становится средством «тайной психологии» и «картиной» внутреннего состояния персонажей романа «Дворянское гнездо».

И.С. Тургенев в романе «Дворянское гнездо» обращается к выражению абсолютных ценностей через минус-прием молчания, указание на безмолвность, а также инословие. Молчание в романе приобретает религиозную коннотацию в ряде образов и становится категорией знаковой. Символически тишина наделяется значением неизбежности выбора.

Несмотря на возможность понимать друг друга без слов, герои «Дворянского гнезда» лишены возможности достичь счастья в любви. Прерывистая, наполненная паузами и недоговоренностями речь персонажей указывает на их глубокие переживания, а также на невыразимость вечных смыслов, которые можно прочувствовать, ощутить, понять, но никак не высказать.

Лишив героев возможности последнего объяснения, погружая их в безмолвие, И.С. Тургенев тем самым подчеркивает неразрешенность противоречия между религиозной этикой и простым человеческим стремлением к счастью. Читатель оказывается в ситуации, когда конфликт, вроде, разрешился, но оставил после себя ощущение недосказанности. Так минус-прием становится еще и сюжетообразующим в структуре романа «Дворянское гнездо».



## Заключение

Творчество И.С. Тургенева исследовано глубоко и многоаспектно, но при этом вопросы цветовой и звуковой образности в художественной картине мира романа «Дворянское гнездо» еще не получили всеобъемлющего академического изучения. В данной работе мы предприняли попытку в определенной мере восполнить этот пробел и обратиться к комплексному анализу колоративной и акустической систем произведения как элементам художественной картины мира.

В результате количественно-статистического анализа, выполненного при помощи метода сплошной выборки, нами были отмечены наиболее частотные слова, обозначающие цвет (его оттенок) и звук. Можно сделать вывод о том, что преобладающим цветом в романе является белый (33 упоминания), а в качестве звукового образа лидирует слово «воскликнуть» (32 употребления). Цвета в романе могут иметь прямые наименования или же присутствовать в тексте опосредованно, через название предметов или явлений, обладающих этим колоративным признаком (конкретные названия деревьев, трав и цветов, указания на материал, из которого изготовлен предмет и пр.). Звук же обязательно имеет конкретную словесную форму, разделяясь в тексте на естественные (природные) звуки, искусственные (музыка) и человеческие (речь).

В цветовом оформлении роман «Дворянское гнездо» представляется не самым ярким произведением И.С. Тургенева. В тексте нет разнообразной цветовой палитры, но при этом тот ограниченный арсенал цветообозначений, которые И.С. Тургенев включает в повествование, выполняет значимые художественные функции.

Цветовая характеристика в портретах имеет как описательную, так и метафорическую или символическую составляющую, участвует в реализации авторского замысла, усиливает трагизм и углубляет философский смысл произведения.

Концентрирование в конкретных образах персонажей того или иного цвета помогает писателю дать более полную характеристику их духовно-нравственного состояния, способствуя реализации приема «тайной психологии». Наиболее колорочентричным является образ Лизы Калитиной, которую окружает и в облике которой доминирует белый цвет. В портретные характеристики в романе в целом не являются особенно красочными, но в них могут на первый план выступать отдельные колоративы (например, розовый и серый у Варвары Павловны, желтый и синий у Михалевича и т.п.). В целом, роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» не цветной, но, безусловно, один из самых светлых.

Белый цвет в портрете Лизы символичен: подчеркивая ангелоподобность героини, он, несомненно, по мысли писателя, отражает ее ориентацию на православные духовные основы, ее глубокую религиозность. Колоративная характеристика Федора Лаврецкого лишена символичности, но при этом указывает на его аристократическое происхождение и крепкое здоровье (белая кожа, краснощекость). Тем не менее его стремление достичь земного счастья, вопреки христианским представлениям о смирении, отражается в цвето-световом оформлении образа. Лаврецкий выходит из «тени» смятений и заблуждений на «свет» любви и счастья. Не только портретные, но и пейзажные колоративы создают дуальный художественный мир, в котором Лиза – это олицетворение света, она выводит Лаврецкого из тени сомнений и тревог. Ключевой эпизод объяснения в любви строится И.С. Тургеневым на монохромных цветовых и световых контрастах в изображении природы (свет – тень, белое – черные тени). Именно появление светлой и белой Лизы побуждает Лаврецкого выйти из темноты реальной и метафорической.

Как видим, расширяя границы использования цвета, И.С. Тургенев часто обращается к световому аспекту характеристики персонажей и окружающего мира. Светопись и светотень становятся одними из

ключевых приемов раскрытия внутреннего мира героя и его психологии. Противопоставление «свет/тьма» помогает понять оппозиции в системе персонажей, основанные на различии духовного наполнения героев, их морально-нравственных установок.

Значимой в романе «Дворянское гнездо» является колоративная оппозиция, раскрывающая идейно-художественное содержание произведения и авторскую позицию. Светлой и белой в колоративном спектре Лизе противостоит одетая в серое или темное платье Варвара Павловна. Нравственной чистоте противопоставлена порочность и фальшь, и нюансы этой антитезы писатель раскрывает при помощи цветописи. Антиномичность колоративного спектра ярко проявляется в образах Лемма и Паншина, усиливая контраст между одухотворенностью и дилетантизмом. Иногда цветовая оппозиция функционирует в пределах одного образа (например, Агафья) и символически указывает на путь героя из тьмы к свету. Отсутствие цветовой характеристики Леночки (как минус-прием) становится фоном для более яркого колоративного представления образа Лизы и указывает на разность жизненных позиций родных сестер.

Цвет в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» полисемантичен: в пределах портрета одного героя он заключает в себе одно конкретное значение, однако, будучи использован по отношению к другому персонажу, колоратив меняет семантику. Так, например, в образе Лизы, как мы уже говорили, белый становится указанием на ее нравственную чистоту и религиозность, а в облике Варвары Павловны этот цвет утрачивает свое символическое значение и становится простым указанием на признак аристократизма. Желтый в образе Михалевича имеет значение изношенности и потрепанности, в то время как в образе Беленицыной и матери Варвары Павловны этот же колоратив указывает на старость и фальшивость героинь. Такая колоративная дуальность в перспективе разворачивается в двухаспектность художественного мира романа.

Как и в портретных описаниях, цвет в пейзаже романа «Дворянское гнездо» выполняет описательную и психологическую функции. Отношение к природе и ее восприятие становятся показателями нравственной чистоты и зрелости героев произведения.

Цветовые обозначения в пейзаже романа более разнообразны, нежели в портрете и интерьере, но прямых наименований цвета встречается достаточно мало. Использование непосредственных цветообозначений, как правило, отражает конкретные цветовые признаки тех или иных деталей природы (голубое небо, зелень травы и деревьев). Однако чаще писатель обращается к опосредованному именованию колоратива. И.С. Тургенев называет конкретные цветы и деревья, рассчитывая, что читатель, знающий русскую природу, представляет себе, как они выглядят (например, чернобыльник, полевая рябина, полынь, береза и пр.), и создает в своем воображении цветовые образы. Так писатель вводит в повествование широкий спектр оттенков зеленого цвета, вкрапления желтого, розового. Колоративная природная палитра формирует конкретную и красочную картину мира художественного произведения, где доминирующим цветом становится зеленый (символ жизни). В пейзажах «Дворянского гнезда» особенно активно функционирует прием светотени, благодаря которому картины природы в романе выглядят живыми и объемными. С первых страниц роман «Дворянское гнездо» наполнен светом.

Колоризация пейзажа, совместно с акустикой, устанавливает пространственные границы и способствует созданию художественной оппозиции по принципу верх – низ: «спокойное синее небо» / «внизу грохотала жизнь». Синева неба становится символически значимым образом, отражающим бесконечность и непостижимость мира.

Цвет и свет в тургеневских пейзажах соединяются в единый художественный образ, характеризующий красоту и величие русской природы. Прием светотени в пейзаже косвенно характеризует персонажей

и имеет двоякую природу: в образах одних героев при помощи этого приема подчеркивается безразличие и ограниченность (Марья Дмитриевна), в других – духовная и нравственная близость (Лиза и Лаврецкий).

Природные колоративы не отличаются широтой и объемом, они сконцентрированы в конкретных частях романа и предваряют ту или иную сцену. Тем не менее пейзажная цветопись в произведении очень поэтична и символична, отличается богатой светотенью и функционирует как указание на реальные характеристики природного объекта и психологическое отражение внутренних переживаний героев.

Наиболее бедным с точки зрения колоративного описания в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» предстает интерьер. В описании убранства дома писатель почти не использует прямого обозначения цвета, чаще называя тот или иной предмет быта, обладающий известной цветовой характеристикой.

Отношение к дому, его восприятие становится показателем патриотизма и духовности персонажа. Так, отец Лаврецкого свою родовую усадьбу воспринимает как место грязное, так же и Варвара Павловна, впервые оказавшись в доме Лаврецкого, характеризует усадьбу как «грязную и темную». Колоративные описания, поданные с позиций Ивана Петровича и жены Лаврецкого, становятся символическими, указывая на «темноту» и «грязь» в мыслях и душе этих персонажей. Содержание локуса дома расширяется, и он начинает включать в себя не только отдельную усадьбу, но и Россию в целом.

Интерьер в романе, в противовес пейзажу, рисуется, как правило, в темных тонах, что указывает на пессимистический настрой, например, Лаврецкого. Через прямые и опосредованные колоративы писатель вводит в повествование мотив старости, конечности, когда пишет о доме в Васильевском. Причем как элементы цветописы начинают функционировать такие слова, которые весьма косвенно указывают на цвет

(истертый, пыльный, полинялый и т.п.). При описании усадьбы в Васильевском посредством колоративных образов вводится одна из ключевых мыслей романа – увядание дворянской усадьбы и дворянства в целом. Здесь господствуют темные тона, что становится обобщающим признаком интерьера Васильевского.

Цветовые образы, формирующиеся через опосредованное название предметов быта, зачастую подчеркивают ценностный аспект (церковные атрибуты в доме Калитиных: золото окладов, алмазные венчики и т.д.). Такое внимание к важным и значимым предметам, указание на их материал может свидетельствовать о духовном просветлении Лизы. Поэтому отсутствие света в интерьере дома Калитиных в эпизоде всеобщей воспринимается не гнетуще, а торжественно. Колоритизм в образе Лизы складывается не только из портретных характеристик, но и из цветовых описаний природы и интерьера.

Цветовые образы в интерьере несут метафорическое значение в эпилоге романа. Свет и цвет при описании дома Калитиных указывают на торжество юности.

Интерьерные колоритивы в совокупности с пейзажными и портретными участвуют в формировании образов, выполняют противопоставительную и сепаративную функцию в романе, подчас выступают композиционным элементом и служат для выражения авторского отношения.

Некоторая спектральная монотонность романа «Дворянское гнездо» (по сравнению с другими произведениями писателя) восполняется акустической полифонией. Звуковые образы в романе представлены более ярко, чем цветовые, что способствует реализации компенсаторной функции звука. В то же время, звуковые и колоративные образы зачастую проявляются в одних и тех же эпизодах, дополняя, раскрывая и уточняя друг друга. Неразрывная связь цвета и звука в романе И.С. Тургенева

«Дворянское гнездо» является специфическим структурным элементом художественного мира произведения.

Роман наполнен разнообразными звуками: человеческая речь, звуки природы, музыка выполняют поэтическую, сепаративную, описательную, психологическую, композиционную и идейно-художественную функции в рамках художественного текста.

Наиболее разработанной в современном литературоведении является тема музыкального оформления романа «Дворянское гнездо». Помимо того, что в произведении упоминается музыка известных композиторов, в тексте романа звучит существующая только в пределах этого художественного мира музыка (фиктивная). Словесные средства позволяют передать впечатления героев от звучащей композиции, выразить ее глубину и поэтичность.

Роман строится, в определенной мере, по канонам музыкального произведения, то наращивая темп, то замедляя, повышая или понижая тональность и громкость. В соотношении музыкального экфразиса с развертыванием сюжетного повествования реализуется структурная функция музыки в романе «Дворянское гнездо».

Наиболее значимой, с нашей точки зрения, является характерологическая функция музыки, раскрывающаяся через отношение героев к музыкальному искусству. Дилетантизм Паншина проявляется, в первую очередь, через его механистичное отношение к музыке и техничное, но лишенное истинных эмоций исполнение романсов и дуэтов. В то же время не обладающие выдающимися талантами Лиза и Лаврецкий очень тонко чувствуют истинную красоту звучащей мелодии. Варвара Павловна поет красиво и артистично, но неискренне. Лемм же, долго не находивший свое вдохновение, с глубоким чувством исполняет свою мелодию и искренне гордится ею. Именно музыкальность и отношение к музыке подчеркивает границу между двумя группами персонажей – искренними и нравственными, с одной стороны, и фальшивыми и

порочными, с другой. Так в тексте романа реализуется сепаративная функция музыки.

При помощи музыки в романе выражается авторское отношение к миру, во многом заключенное в леммовской мелодии. Смысловая функция музыкальной композиции старого немца раскрывает творческую концепцию И.С. Тургенева, в которой гармонично сливаются чувство любви к миру, прекрасное и трагичное.

Звуки человеческой речи (антропофоны) функционируют в романе как средство характеристики персонажей и вместе с тем как прием разграничения героев по ценностно-нравственному аспекту. Положительные герои И.С. Тургенева никогда не восклицают (за исключением Лаврецкого, восклицания которого не связаны с позитивными изменениями в его жизни) и не хохочут, в отличие от Варвары Павловны, Паншина, Гедеоновского.

Противопоставление смех/хохот становится функционально значимым, поскольку указывает на искренность или фальшивость тех или иных персонажей. Хохочет Варвара Павловна и Паншин, они оба играют роли, для которых не характерны скромность и сдержанность. Этим героям надо быть в центре всеобщего внимания, поэтому они часто восклицают и хохочут.

Неискреннему хохоту в романе противопоставляется смех, который проявляется только в эпилоге «Дворянского гнезда». Это смех не какого-то конкретного героя, а всеобщий искренний смех молодого поколения (Леночки, ее жениха, брата, Шурочки). Он отражает веру в светлое будущее и вместе с тем отдаляет Лаврецкого от этого будущего. Герой больше не связан ни с домом Калитиных, ни с счастьем молодости.

Отдельными значимыми категориями в романе «Дворянское гнездо» становятся тишина и безмолвие, выполняющие сепаративную, поэтическую и идейно-художественную функции. Молчание главных героев психологически противопоставлено шуму «фальшивых»



персонажей, подчеркивает их мудрость и нравственную чистоту. Так, в образах Лизы и Лаврецкого молчание становится одной из ведущих поведенческих черт. За их безмолвием скрыта глубина мысли, умение сочувствовать искренне, а не напоказ, понимать близких по духу людей без слов. Им противопоставлены Паншин и Варвара Павловна, чьи образы всегда сопровождаются шумом, за которым не скрыто нравственного содержания и глубокого чувства. Лиза и Лаврецкий молчат о своей любви и скрывают эти чувства, а Лиза и вовсе пытается скрыться от них. Паншин и Варвара Павловна открыто флиртуют и забавляются, распевая романсы и дуэты. Оппозиция тишина-шум находит свое отражение в образных характеристиках и в композиционном построении отдельных частей романа помогает раскрыть «тайную психологию» писателя.

Через молчание главных персонажей, их умение понимать друг друга без слов И.С. Тургенев проводит мысль о том, что о главном и сокровенном лучше промолчать – счастье любит тишину. Эта идея найдет свое подтверждение сразу после ночи признания в любви: как только слова о чувствах были произнесены, возможное счастье героев рушится с приходом Варвары Павловны.

Тишина как минус-прием функционирует в природных описаниях как часть вселенской безмятежности и вечности. При этом тишина природы не абсолютная, она весьма условна. Природное беззвучие состоит из множества естественных звуков (писк комара, жужжание шмеля, песня соловья и т.д.), но на общем фоне грохочущей жизни они воспринимаются Лаврецким именно как отражение тишины и спокойствия. Тишина становится психологически значимой категорией и раскрывает внутренние переживания Федора Ивановича. Природная «звучащая тишина» исцеляет полную сомнений и смятений душу Лаврецкого.

Минус-прием молчания указывает на бессодержательность звучащих громких слов одних героев и глубокий смысл умолчаний других, тем

самым выполняя сепаративную функцию в романе на ценностном и нравственном уровнях.

Безмолвие в романе «Дворянское гнездо» в образе Лизы наделяется религиозным значением и раскрывает христианские ценности смирения и покорности судьбе. Молчание становится знаковой категорией, указывая на то, что есть вещи, которые невозможно выразить словесно, а значит лучше о них промолчать.

Цветовые и звуковые образы функционируют в тексте романа «Дворянское гнездо» как единая художественная система. Они раскрывают идейно-художественное своеобразие произведения на разных уровнях восприятия, придают объем и звучание героями, иллюстрируют пространство и выражают авторскую позицию. Колоративные и акустические маркеры становятся неотъемлемой частью художественного мира романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо», расширяя и углубляя его содержание.

## Список использованной литературы

### Тексты

1. Тургенев И. С. Письма: В 18-ти т. // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-и тт. М., 1982.
2. Тургенев И.С. Дворянское гнездо // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Сочинения. Т.VI. М., 1981. С. 5–158.
3. Тургенев И.С. Отцы и дети // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Сочинения. Т.VII. М., 1981. С. 5–190.

### Исследования

4. Аксаков К.С. Обзорение современной литературы // Аксаков К.С., Аксаков И.О. Литературная критика. М., 1981. – 383 с.
5. Алексеев М.П. Примечания // И.С. Тургенев. Собр. соч. в 12 томах. Т. 6., 1981.
6. Алексеев М.П. Примечания // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 9-ти т. Т.7. М., 1935.
7. Алексеев М.П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 214–223, 373–510.
8. Алексеев М.П. Русская литература и ее мировое значение. Л., 1989. – 413 с.
9. Алексеев М.П. Тургенев и музыка. Киев: Общество исследования искусств, 1918. 22 с.
10. Алексеев М.П., Голованова Т.П. Комментарий. «Дворянское гнездо» // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. Сочинения. Т.VI. М., 1981. С.370 – 427.
11. Алексеев С.С. О колорите. М., 1974. – 173 с.

- 12.Алешина Л.В. Спектральный мир «Записок охотника» И.С. Тургенева // Текст: грани и границы. «Записки охотника» И.С. Тургенева. Коллективная монография. Орел, 2017. – С. 130 – 145.
- 13.Альфонсов В.Н. Слова и краски. М.; Л., 1966. – 240 с.
- 14.Антонян П.А. Дилетант от искусства и профессионал в искусстве (на материале романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2016. №4. С.49 – 52.
- 15.Асафьев Б.В. Тургенев и музыка // Асафьев Б.В. Избранные труды. М., 1955. Т. 4. С. 157 – 158.
- 16.Афанасьев А.Н. Древо жизни. М., 1992. – 467 с.
- 17.Ачкасова Г.Л. Диалог искусств как способ раскрытия художественной индивидуальности писателя: союз слова и музыки в творчестве И.С. Тургенева // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2011. № 6. С. 353 – 357.
- 18.Аюпов С.М. Тургенев-романист и русская литературная традиция. Сыктывкар, 1996. – 107 с.
- 19.Багрий А. Изображение природы в произведениях И.С. Тургенева: По поводу фин. дис. “Die Landschaft bei I.S. Turgenev” von Hugo Tauno Salonen. Helsingfors, 1915 / Анна Багрий. М., 1916. – 21 с.
- 20.Базанов В.Г. К символике Красного коня // Литература и живопись. Л., 1982. С. 188 – 205.
- 21.Балыкова Л.А. Книги в жизни и творчестве И.С. Тургенева (по материалам личной библиотеки писателя) // Книга: Исследования и материалы М., 1992. С. 140 – 164.
- 22.Барахов В.С. Искусство литературного портрета (К постановке проблемы) // Литература и живопись. Л., 1982. С. 147 – 167.
- 23.Барминова А.С. Особенности цветообозначения в пейзаже И.С. Тургенева // Писатели-орловцы в контексте отечественной культуры, истории, литературы. Материалы Всероссийской научной конференции. Орел, 2015. С. 87 – 92.

24. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993. – 221 с.
25. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. – 616 с.
26. Басманов В.С. О взаимодействии цветов // Художник. 1979. № 7. С. 47 – 55.
27. Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972. – 394 с.
28. Батюто А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени // Батюто А.И. Избранные труды. М., 2000. С.569 – 829.
29. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975. – 288 с.
30. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. – 810 с.
31. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. М., 1981. – 239 с.
32. Безрукова В.С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). Екатеринбург, 2000. – 937 с.
33. Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий / Под ред. Д.С. Лихачева. Л., 1979. – 240 с.
34. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. – 571 с.
35. Бельская А.А. «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. №3 (80), 2018. С. 80 – 88.
36. Бельская А.А. «Эстетические ситуации» в творчестве И.С. Тургенева и И.А. Гончарова («Дворянское гнездо» и «Обломов») // Творчество И.С. Тургенева. Проблемы метода и стиля. Межвуз. сб. науч. трудов. Орел, 1991. С. 35 – 53.
37. Бельская А.А. Полифония заглавия романа И.С. Тургенева «Дым» // Творчество И.С.Тургенева. Сб. научн. трудов. Курск, 1984. С. 122 – 136.
38. Бельская А.А. Смысловая структура романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Спасский вестник. 2020. № 27. С. 17-26.

- 39.Беляева И. А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. – М., 2005. – 252 с.
- 40.Беляева И.А. Скрещение двух поэтических цитат: о финале «Дворянского гнезда» и к вопросу о Тургеневе и Данте // История и современность филологических наук. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции XVI Виноградовские чтения. В 2 томах. М., 2021. С. 50-57.
- 41.Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. – 368 с.
- 42.Бернштейн Н.Д. Тургенев и музыка. Л., 1933. – 16 с.
- 43.Бессонов Б.Л. Единство авторской мысли в художественном произведении // Анализ литературного произведения. М., 1976. С. 108 – 125.
- 44.Богданов К. А. Ното Тасенс. Очерки по антропологии молчания. СПб., 1998. – 350 с.
- 45.Борковский Н.Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. Сб. статей. М., 1971. С. 14 – 25.
- 46.Брагина А.А. «Цветовые» определения и формирование новых значений слов и словосочетаний // Лексикология и лексикография. М., 1972. С.73 – 105.
- 47.Буданова Н.Ф. Рассказ Тургенева «Живые мощи» и православная традиция (К постановке проблемы) // Русская литература 1995. № 1. С. 188 – 194.
- 48.Буланов А.М. Семантика художественного времени (Тургенев – Достоевский – Чехов) // Буланов А.М. Проблемы языка и стиля в литературе. Волгоград, 1978. С. 3 – 18 .
- 49.Бурштинская Е.А. Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева: дис. на соиск. ... кандидат филологических наук: 10.01.01 Русская литература. Череповец, 2000.– 196 с.

- 50.Бурштинская Е. А. Цвет как аспект литературного портрета в художественной прозе И. С. Тургенева: автореф. дис... канд. фил. Череповец, 2000. – 21 с.
- 51.Быкова О.С. Народные песни в «Записках охотника» и повести «Затишье» И.С. Тургенева // Русская речь. 2018. № 1. С. 107–114.
- 52.Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1977. – 199 с.
- 53.Бялый Г. Тургенев и русский реализм. Москва; Ленинград: Советский писатель, 1962. – 246 с.
- 54.Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову. Л., 1990. – 637 с.
- 55.Бялый Г.А. Тургенев – художник слова // Вопросы лит. 1981. № 9. С. 264 – 270.
- 56.Ван Лие. Природа и чувство в тургеновской повести // Вестник КГУ. №2, 2019. С. 136 – 144.
- 57.Ван Лие. Природа и чувство в тургеновской повести // Вестник Костромского государственного университета. 2019. №2. С. 136-144.
- 58.Варганов А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись. Л., 1982. С. 5 – 31.
- 59.Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. – 503 с.
- 60.Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1965. – 216 с.
- 61.Габель М.О. Изображение внешности лиц // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 158 – 164.
- 62.Галустьян А.Х. Герои и искусство в романах И.С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ленинград: Ленинградский государственный университет им. А.А. Жданова, 1988. – 16 с.
- 63.Галянина Т.Ю. Цветовой интертекст прозы И.С.Тургенева // Вестник Запорожского национального университета. №1, 2010. С. 13-17.

64. Гареева Л.Н. Функции пейзажа в романах И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» и «Накануне» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2012. № 1. С. 33–39.
65. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. – 224 с.
66. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1977. – 443 с.
67. Гозенпуд А.А. И.С. Тургенев: исследование. (Серия «Musica et literatura»). СПб., 1994. – 200 с.
68. Голованова Т.П. Примечания // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28-ми т. С. Т.7. М.; Л., 1964.
69. Голубков В.В. Художественное мастерство И.С. Тургенева. М., 1960. – 228 с.
70. Гражис П.И. Тургенев и романтизм. О сочетании реалистического и романтического образного отраженья. Казань, 1966. – 52 с.
71. Гребенщиков Ю.Ю. Роль детали при создании костюма в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Спасский вестник. 2018. № 26-1. С. 173-183.
72. Григоренко Е..С. Портрет в романе И.С. Тургенева «Новь» // Историко-функциональное изучение русской литературы. Межвузовский сб. научн. тр. М., 1984. С. 57 – 67.
73. Григоренко Е.С. Роман И.С. Тургенева «Новь»: (Проблематика и поэтика). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1986. – 16 с.
74. Гудонене В.В. Способы создания рефлексивной личности в «Дневнике лишнего человека» И.С. Тургенева // Восприятие. Анализ. Интерпретация. Вильнюс, 1993. Вып. № 2. С. 47 – 52 .
75. Гулевич Е.В. Музыкальность как фактор психологизма прозы И.С. Тургенева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2009. №3(33). С. 168-171.
76. Гулянова В.А. Образ русской женщины в творчестве И.С. Тургенева. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ереван, 1973. – 19 с.



77. Двоглазов В.В. Любовь и «правда» в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Филологический аспект. 2019. № 10 (54). С. 168 – 173.
78. Доманский В.А. Музыкальные темы и функции музыки в романах Тургенева «Рудин» и «Дворянское гнездо» // Спасский вестник. 2013. Вып. 21. С.82-89.
79. Доманский В.А. Художественные функции музыки в романах И.С. Тургенева // Проблемы литературных жанров: Материалы 9-й международной научной конференции. Томск, 1999. С. 241-247.
80. Доценко В.И. Музыка в творческом мире И.С. Тургенева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. 2011. Вип. 4(68). Частина 2. С. 40 – 48.
81. Егоров О.Г. Соотношение прекрасного и нравственного в художественном мире И.С. Тургенева (Романы и повести 1850-х – начала 60-х гг.). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. – 18 с.
82. Жаркынбекова Ш.К. Цветообозначающие прилагательные как объект художественного перевода: (На материале произведений И.С. Тургенева). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алматы, 1994. – 18 с.
83. Жиялкова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве И.С. Тургенева 1850-х годов («Дворянское гнездо»). Томск, 1993. – 36 с.
84. Забозлаева Т.Е. Символика цвета. СПб., 1996. – 115 с.
85. Заборов П.Р. И.С. Тургенев и западно-европейское изобразительное искусство // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 124 – 155.
86. Зейнали Б.А., Гули-Заде Р.Н. Пейзажное мастерство И.С. Тургенева // Мир науки, культуры, образования. 2019. №6. С. 424 – 426.

87. Зельцер Л.З. Особенности образа и композиции в романе Тургенева «Дворянское гнездо» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984. С. 122 – 136.
88. Зельцер Л.З. Символ – инструмент анализа художественного произведения. Учебное пособие по спецкурсу. Владивосток, 1990. 78 с.
89. Зернов В.А. Цветощущение. М., 1972. – 239 с.
90. Зыховская Н. Л. Ольфакторий русской прозы XIX века: дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2016. – 518 с.
91. Зыховская Н.Л. Запах как принцип «художественного досье» в прозе Тургенева // Путь науки. 2014. № 6. С. 63 – 65.
92. Илюточкина Н.В. Некоторые аспекты изображения провинциальной дворянской усадьбы в произведениях И.С.Тургенева // Спасский вестник. 2009. № 16. С. 88-93.
93. Илюточкина Н.В. Художественная рецепция христианских образов-символов в романе И.С. Тургенева «дворянское гнездо» // Писатели-орловцы в контексте отечественной культуры, истории, литературы. Материалы Всероссийской научной конференции. Орел, 2015. С. 33 – 37.
94. Капралова С.Г. Цветовая лексика в рассказе И.С. Тургенева «Бежин луг» // Русский язык в школе. 1968. № 5. С. 18–21.
95. Каурова Е.М. Поэтика портрета в повестях И. С. Тургенева: автореф. дис... канд. фил. УланУдэ, 2010. – 25 с.
96. Качаева Л.А. Мастер живописания природы // Русская речь. 1980. № 5. С. 10 – 17.
97. Кезина С.В. Психологизм красного цвета в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2016. № 1 (37). С. 59–70.
98. Киселев А.Л. Пришвин и Тургенев: Формирование изобразительной системы в русской литературе // Поэтика русской советской прозы. Уфа, 1985. С. 93 – 104.

99. Ковалева Т.В. Ларин и Калитин: к проблеме семейных ценностей // Славянский сборник. Материалы XIII Всероссийских (с международным участием) Славянских Чтений. Орел, 2018. С. 18 – 24.
100. Козлова Т.В. Цвет в костюме. М., 1983. – 121 с.
101. Козубовская Г.П. Костюм в прозе И.С. Тургенева: роман «Дым» // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 5 (42). С. 281 – 284.
102. Колыханова Е.Г. Символика цвета в творчестве И.С. Тургенева (на материале цикла «Стихотворения в прозе») // Язык, культура, ментальность: проблемы и перспективы филологических исследований. Курск, 2020. С. 127 – 132.
103. Комаров С.А., Маркова В.В. «Да и к чему было говорить...»: безмолвие в системе средств выражения авторской позиции («Дворянское гнездо» И.С. Тургенева) // Филологический класс. 2019. №2 (56). С. 142 – 148.
104. Комаров С.А., Юдинцева Е.Л. Феномен молчания в русской и русскоязычной онтологической повести 1970-х годов // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2014. № 1. С. 122 – 130.
105. Кондаков Б.В., Попкова Т.Д. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания. Статья первая // Вестник Пермского университета. 2011. №4 (16). С. 130 – 143.
106. Коньшев Е.М. Концепция личности в романах Тургенева («Дворянское гнездо» и «Дым») // Спасский вестник. 2020. № 27. С. 27 – 32.
107. Кочнова К.А. Вопросы изучения языковой картины мира писателя // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 11 (39). С. 51 – 54.
108. Кочнова К.А. Языковая модель пейзажа писателя: аспекты исследования // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 – 1 (45). С.115 – 117.

109. Кошелев В.А. Эффект охотника в русской словесности середины XIX века // И.С. Тургенев. Новые исследования и материалы. М.; СПб., 2009. С. 95 – 111.
110. Кривонос В.Ш. Мотив стука в поэтике И.С. Тургенева // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59. № 5. С. 32 – 37.
111. Крюков А.Н. Тургенев и музыка: музыкальные страницы жизни и творчества писателя. М., 1963. – 136 с.
112. Крюкова О.С. Музыкальный дискурс прозы И.С. Тургенева // Вестник культурологи. 2020. №3 (94). – С. 139 – 149.
113. Кузнецова Е. Своеобразие авторской позиции в цикле очерков И.С. Тургенева «Записки охотника» // Исследователь / Researcher. 2013. № 3 – 4. С. 296–314.
114. Курляндская Г.Б. И.С. Тургенев и русская литература. М., 1980. – 191 с.
115. Курляндская Г.Б. К вопросу о нравственно-философских воззрениях И.С. Тургенева (Тургенев и Толстой) // Шестой межвузовский тургеневский сборник. Научн. труды. Курск, 1976. Т.59 (152). С. 3 – 24.
116. Курляндская Г.Б. Метод и стиль Тургенева–романиста. Тула, 1967. – 247 с.
117. Курляндская Г.Б. Пейзаж Тургенева и Толстого // Толстовский сборник. 1967. № 3. С. 83 – 99.
118. Курляндская Г.Б. Художественный метод Тургенева–романиста Тула, 1972. – 342 с.
119. Курляндская Г.Б. Эстетический мир И.С. Тургенева. Орел, 1994. – 341 с.
120. Лимонова Е.А. Особенности поэтики повестей И.С. Тургенева 1840 – 1850 гг. // Актуальные проблемы филологии и ее преподавания. Саратов, 1996. С. 172 – 173.
121. Логутова Н.В. Поэтика пространства и времени романов И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2002. – 201 с.

122. Лосев А.Ф. Знак – символ – миф. М., 1982. – 479 с.
123. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1972. С. 31 – 66.
124. Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. – 352 с.
125. Маевская О., Бабанова А. Музыка в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Литература: приложение к газете «Первое сентября». 2009. №9 (1/15 мая). С. 8 – 11.
126. Макарова Е.В. Художественное пространство в книге рассказов «Записки охотника» И.С. Тургенева // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2011. Т. 17. № 3. С. 179 – 182.
127. Манаков В.С. Проблема света и цвета в эстетике и литературоведении // Цвет и свет в художественном произведении: Межвузовский сб. научн. трудов. Сыктывкар, 1990. С. 3 – 13.
128. Маркова В. В. Стратегия логосообразности в русской литературе XIX века: аксиологический аспект // Вестник Тюменского государственного университета. Филология. 2012. № 1. С. 80 – 85.
129. Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982. – 208 с.
130. Маркович В.М. Изучение поэтики классических романов И.С.Тургенева в 1956 – 1981 гг. // Жанр романа в классической и современной литературе. Межвузовский сборник. Махачкала, 1983. С. 45 – 61.
131. Маркович В.М. Между эпосом и трагедией: О художественной структуре романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 42 – 76.
132. Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л., 1975. – 154 с.

133. Мартыанова Н.А. «Символическое» цветообозначений в русской лингвокультуре // Филология и человек. 2013. №4. С. 56 – 66.
134. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. – 392 с.
135. Мензорова А.Н. О роли пейзажа и музыки в романе Тургенева «Дворянское гнездо» // Труды IV научной конференции Новосибирского государственного педагогического института. Новосибирск, 1957. С. 275 – 287.
136. Мокина Н.В. Тургенев и символисты: к проблеме влияния художественного опыта Тургенева-романиста. Статья 1. Сюжет и сверхсюжет в романе Тургенева «Дым» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика, Новая серия. 2016. Т. 16. Вып. 4. С. 407 – 413.
137. Мосалева Г.В. «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева: поэтика храмовых сюжетов // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2018. Т. 28, № 6. С. 855 – 861.
138. Мусий В.Б. Человек и природа в произведениях И.С. Тургенева 40 – 50-х гг. // Проблемы поэтики и истории литературы. Одесса, 1984. С. 111 – 118.
139. Назарова Л.Н. Тургенев и русская литература конца XIX – начала XX в. Л., 1979. 201 с.
140. Недзвецкий В.А. Герой Тургенева и искусство // И.С. Тургенев: логика творчества и менталитет героя: курс лекций для магистратов. М., 2011. С. 165 – 179.
141. Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века. Становление и жанровая эволюция. – М., 1987. – 262 с.
142. Неминуций А.Н. Структура и функции звукового кода в «Записках охотника» И. С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики. 2018. №3. С. 50 – 64.

143. Нигматуллина Ю.Г. Структура эстетического идеала И.С. Тургенева // Четвертый межвузовский тургеневский сборник. Орел, 1975. Т. 17. С. 8 – 12.
144. Новикова М.Г. Тургеневские девушки как отражение национального менталитета русского народа // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2018. № 1. С. 128 – 135.
145. Новикова-Строганова А.А. Христианские идеалы как основа романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Евангельский текст в русской словесности. Сборник тезисов докладов X Всероссийской научной конференции (с международным участием). Петрозаводск, 2020. С. 140 – 141.
146. Осмоловский О.Н. Принцип символообразования в романе Тургенева «Дым» // Творчество И.С. Тургенева. Курск, 1984. С. 122 – 136.
147. Осмоловский О.Н. Художественно-психологический метод Достоевского и позднего Тургенева // Седьмой межвузовский тургеневский сборник. Курск, 1977. Т. 177. С. 58 – 82.
148. Охунов Р.О. Принципы художественной характерологии в романах И.С. Тургенева «Дым» и «Новь». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. – 18 с.
149. Петерс А. Роль и функции русской народно-лирической песни в «Записках охотника» И.С. Тургенева // Документальное и художественное в литературном произведении: межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1994. С. 18 – 25.
150. Петров С.М. И.С. Тургенев. Творческий путь. Изд. 2-е. М., 1979. – 542 с.
151. Петровская Е.В. «Египетские глаза» и «синий вуаль» (литературно-художественный контекст образа Ирины в романе И.С. Тургенева «Дым») // Спасский вестник. 2013. Вып. 21. С. 76 – 88.

152. Пигарев К.В. Пейзаж Тургенева и пейзаж в живописи его времени // Русская литература и изобразительное искусство. М., 1972. С. 82 – 109.
153. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М., 1966. С. 9 – 52.
154. Плесканюк Т. Н. Звук и цвет в пейзажах И.С. Тургенева // Слово, высказывание, текст. Сб. науч. тр. I Международной научно-практической конференции. Нижегородский институт управления РАНХиГС. Нижний Новгород, 2015. С. 53 – 56.
155. Плесканюк Т.Н. Номинация цвета в описаниях природы И.С. Тургенева // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2015. № 3 [Электронный ресурс]. — URL: <http://scipress.ru/philology/articles/nominatsiya-tsveta-v-opisaniyakh-prirody-is-turgeneva.html> (дата обращения 02.07.2021).
156. Пращерук Н.В. «Только праведные правы»: «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева и «Чистый понедельник» И.А. Бунина как ключевые тексты русской культуры // Мир русского слова. 2020. № 2. С. 72 – 81.
157. Протопопов С.В. Заметки о прозе И.С. Тургенева 40 – 50-х годов // Ученые записки Краснодарского государственного педагогического института. Вып.60. От Пушкина до Блока. Краснодар, 1968. С.116 – 131.
158. Пумпянский Л.В. Романы Тургенева и роман «Накануне» (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 381–402.
159. Пумпянский Л.В. Тургенев и Запад // И.С. Тургенев. Материалы и исследования. Орел, 1940. С.90 – 107.
160. Пустовойт П.Г. И.С. Тургенев – художник слова М., 1987. – 301 с.
161. Пустовойт П.Г. Эстетическая роль музыки в произведениях И.С. Тургенева // Филологические науки. 1999. № 5. С. 51 – 54.
162. Пустовойт П.Г. Творческий путь Тургенева И.С. М., 1977. – 126 с.



163. Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Ижевск, 2007. – 45 с.
164. Рогачева Н.А., Хуэйсинь Цзи. Язык запаха в повести И.С. Тургенева «Вешние воды» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2017. Том 3. № 3. С. 80 – 93.
165. Рогова К.А. Герои И.С. Тургенева как архетип вечных образов мировой литературы // Изучение и преподавание русской словесности в эпоху языковой глобализации. Материалы докладов и сообщений XXIII международной научно-методической конференции. СПб., 2018. С. 432 – 436.
166. Салим А. Социально-философская проблематика и особенности ее художественного воплощения в романах И.С. Тургенева «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981. – 21 с.
167. Салим А. Творческий метод И.С. Тургенева. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1985. – 46 с.
168. Сарбаш Л.Н. Изучение поэтики романов И.С. Тургенева 50 – 60-х годов: Учеб. пособие по спецкурсу. Чебоксары, 1988. – 72 с.
169. Сборник научных статей конференции, посвященной 100-летию со дня смерти И.С. Тургенева. Шанхай, 1989.
170. Семухина И.А. «...Словно в рулетку проигрался»: мотивно-тематический комплекс азартной игры в романе И.С. Тургенева «Дым» // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 25–32.
171. Сизова К.Л. Типология портрета героя: (на материале художественной прозы И.С.Тургенева). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1995. – 16 с.
172. Соколова Д.А., Ильина С.К. Цветопись в художественно-речевой системе поэта // Филология и литературоведение. 2015. № 9

[Электронный ресурс]. URL: <https://philology.snauka.ru/2015/09/1698>  
(дата обращения: 12.05.2022).

173. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. – 203 с.
174. Тиме Г.А. К вопросу о вере и религиозности в творчестве И.С. Тургенева // J.S. Turgenev. Leben. Werk und Wirkung. München, 1995. Band 27. S. 109 – 119.
175. Толоконникова И.В. Творческий путь И.С. Тургенева. М., 2017. – 84 с.
176. Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. – 198 с.
177. Турбанов И. С. Поэтика видения в творчестве И. Тургенева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа): сб. науч. тр. Екатеринбург, 2001. С. 198 – 232.
178. Тюхова Е.В. Конкретно-историческое и универсальное в творчестве Тургенева // И.С. Тургенев: мировоззрение и творчество, проблемы изучения. Межвузовск. сб. научн. тр. Орел, 1991. С. 142 – 151.
179. Фарыно Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб, 2004. – 639 с.
180. Федорова Л.Л. Живописная палитра прозы Тургенева и Достоевского // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. 2022. № 1. С. 183 – 193.
181. Фортунатов Н.М. Пейзаж в романах Толстого и Тургенева. Эстетическая функция и художественная структура. Учен. зап. Горький, 1966. Вып. 11. С. 25 – 56.
182. Фрумкина Р.М. Цвет, смысл, сходство (аспекты психолингвистического анализа). М., 1984. – 175 с.
183. Фуникова С.В. Проблема полижанровости в «Записках охотника» И.С. Тургенева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (45). Ч. III. С. 176 – 179.

184. Цвет и свет в художественном произведении. Межвузовск. сб. науч. тр. Сыктывкар, 1990. – 125 с.
185. Цветкова М.В. Образы помещиков-англоманов в русской литературе XIX века // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. № 2 (30). С. 106 – 111.
186. Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева–романиста. М., 1958. – 435 с.
187. Чайковская К.Б. Музыкальный фольклор в творчестве Тургенева // Национальное культурное наследие России: региональный аспект. Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 50-летию СГИК. Самара, 2021. С. 215 – 217.
188. Чичерин А.В. Тургенев и его стиль // Чичерин А.В. Ритм образа. М., 1980. С. 26 – 52.
189. Чэнь Яньсю. Роман И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» в Китае: восприятие, интерпретации, влияние: дис. на соиск....канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2019. – 230 с.
190. Шаталов С.Е. Проблемы поэтики И.С. Тургенева. М., 1969. – 328 с.
191. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. М., 1979. – 312 с.
192. Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Kraków: Jagellonian University Press, 1997. – 324 с.
193. Щукина Н.Е. Система подтекстов романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Art Logos. 2021. № 2 (15). С. 34 – 44.
194. Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М., 2006. – 559 с.
195. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVII-XIX в.в. М., 1999.– 448 с.
196. Юнусов И.Ш. Музыкальный мотив как антитеза в прозе И.С. Тургенева // Современные аспекты диалога литературы, музыки и

- изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. Краснодар, 2018. С. 302 – 307.
197. Blätter der Freundschaft, mitgeteilt von V. Pauls. Heide in Holst. 1943, 2 Aufl., S. 143. (Письмо Т. Шторма к Л. Пичу, посланное из Хузума между 14 сентября и 22 ноября н. ст. 1864 г.)
198. Spengler Katalin. Музыкальные пьесы как композиционные элементы в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // *Dolce Filologia. Irodalomtortenet, kultúratortenet és nyelvészeti tanulmányok Zoldhelyi Zsuzsa s. egyetemi tanár, az MTA doktora 70. születésnapja tiszteletére.* (Szerk.) Hetenyi Zsuzsa. - Budapest: ELTE BTK, 1998. Pp. 150-156.

## Словари

199. Словарь символов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/> (дата обращения 28.01.2022).
200. Толковый словарь. Словарь галлицизмов. [Электронный ресурс]: <https://sanstv.ru/dict/> (дата обращения 04.09.2021).