

УДК 821.161.1-31.09(045)

*Н.С. Рубцова***ИСТОКИ «ЖИВОПИСНОГО» ОБРАЗА ДЖЕММЫ В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ВЕШНИЕ ВОДЫ»**

Статья является продолжением размышлений о функциях и семантике живописных сюжетов в повестях И.С. Тургенева «Ася», «Первая любовь» и посвящена реализации живописного сюжета в повести «Вешние воды». Образ главной героини рассматривается с точки зрения сочетания скульптурного и живописного планов. Упоминание скульптуры Даннекера и включение в текст картин Аллори, Рафаэля и Корреджо способствуют реализации мифологического сюжета, в котором осмысливается философия жизни тургеневских героев – Джеммы и Санина. Сюжет выстраивается таким образом, что читатель видит неизменную «сакральность» героини и путь героя от изначальной гармонии – через хаос – к возможности вновь обрести гармонию. Именно Джемма становится для героя нравственным ориентиром.

*Ключевые слова:* экфрасис, статуарность, мифологический сюжет, цветовой контраст.

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-4-843-851

Автобиографическая повесть И.С. Тургенева «Вешние воды» (1871) традиционно соотносится с более ранними повестями «Ася» и «Первая любовь» не только идейно-тематически или философско-концептуально. В каждом из названных произведений можно обозначить проблему экфрасиса, которая усложняет сюжетно-композиционную структуру текстов за счет взаимодействия скульптурного, живописного и литературного планов. В этом смысле «Вешние воды» становятся еще одним звеном в воплощении живописного сюжета повестей Тургенева («Ася» и «Первая любовь» уже являлись предметом нашего изучения<sup>1</sup>).

Тургенев, путешествуя по Европе, во Франкфурте влюбился в дочь кондитера (только была она еврейкой, а не итальянкой, как в повести «Вешние воды»), от которой впоследствии сбежал к другой. Из воспоминаний И.Я. Павловского, которому Тургенев писал об автобиографической основе своей повести, узнаем, кто стал прототипом Марьи Полозовой, к которой сбежал главный герой: «Весь этот роман – правда. Я пережил и прочувствовал его лично. Это моя собственная история. Госпожа Полозова – это воплощение княгини Трубецкой, которую я хорошо знал. В свое время она наделала много шума в Париже; там ее еще помнят» [5, с. 505].

В читательских кругах повесть Тургенева вызвала интерес, а вот критика отнеслась к новому произведению писателя недоброжелательно. Так, например, в «Московских ведомостях» была напечатана статья Л.Н. Антропова, в которой писатель был обвинен в отсутствии настоящего русского начала, симпатии европейцам и очернении русских: «Тургенев постарался изобразить иностранцев “чуткими, умными людьми”, а всех русских очернил (Санин – “дрянь-человек”, Полозова – “мещанка, женщина отчаянно распутная”, ее супруг – “ожиревшая скотина”). <...> в этой повести все отрицательные свойства таланта г. Тургенева выступили особенно заметно, ничем не прикрытые: чувствуется какая-то фельетонная, дилетантская легкомысленность; бедность вымысла и в то же время недостаток “трезвой правды”, плохо заменяемый элегантностью изобретения и парфюмерностью языка» (Л. А-в, «Новая повесть Тургенева», 1872, № 9, 12 января) [5, с. 508].

Петербургская консервативная газета «Русский мир» обвинила Тургенева в отсутствии современного интереса и превращении жанра повести в «невинный анекдот» и даже «карикатуру» (статья в «Русском мире», 1872, № 8, 10 января) [5, с. 509]. «Гражданин» под пером Б.М. Маркевича тоже отказал Тургеневу в решении «современного», «животрепещущего» вопроса, зато назвал писателя «живописцем по преимуществу», признав «необычайное чутье художественной меры», совершенство «архитектоники» (рецензия Б.М. Маркевича, «Гражданин», 1872, № 2, 10 января) [5, с. 510], и пр.

<sup>1</sup> См.: Рубцова Н.С., Васильева Е.Н. «Триумф» Аси как воплощение рафаэлевского сюжета в повести И.С. Тургенева «Ася» // Вестн. Удм. ун-та. Сер. История и филология. 2019. Т. 29, вып. 5. С. 819–823; Рубцова Н.С. Сюжет «первой любви» в одноименной повести И.С. Тургенева и «живописная» романтическая традиция // Вестн. Удм. ун-та. Сер. История и филология. 2022. Т. 32, вып. 2. С. 319–325.

Другими словами, современная Тургеневу критика стремилась обнаружить в повести злобу дня, решение вопросов не столько нравственных, сколько общественно-политических, тем более что позади такие романы как «Накануне», «Отцы и дети», «Дым».

Более всего Тургенев ждал отклика от П.В. Анненкова, который в своем письме от 14 (26) декабря 1871 г. отметил несомненные художественные достоинства повести, несмотря на «не очень новые» основные мотивы. Кроме того, Анненков сформулировал и критические замечания, касающиеся развязки повести, не поверив в «позорный» для «русской природы человека» поступок героя: «Я, например, могу понять, что Санин под кнутом Полозовой мог проделывать отвратительнейшие скачки, но не могу понять, как он сделался *лакеем* ее, после пережитого процесса чистой любви. Это выходит страшно эффектно в повести – правда! Но и страшно позорно для русской природы человека. Не знаю, может быть, Вы это имеете и имели в виду, но тогда как объяснить изумительную картину великолепнейших связей с Джеммой, без малейшей примеси ядовитого вонючего вещества? Уж лучше бы Вы прогнали Санина из Висбадена домой, от обеих любовниц, с ужасом от самого себя, страдающего, гадкого и не понимающего себя, а то выходит теперь, что человек этот способен одинаково вычмокивать вкус божественной амброзии и жрать калмыком сырое мясо... брр!» (Русский обзор, 1898, № 3, с. 18–19) [5, с. 506–507]. Тургенев был рад долгожданному отклику Анненкова, но, разумеется, в финале менять ничего не стал. По нашему убеждению, Санин словно нравственно измеряется Джеммой, ее системой ценностей, и в этом плане образ Джеммы должен быть выпуклым, «живописным» – в прямом и переносном смысле.

Повесть «Вешние воды» из трех любовных повестей Тургенева представляет собой самый богатый материал для изучения живописного сюжета.

Так, в первую очередь следует обратить внимание на скульптурный образ Ариадны Даннекера, которая первой появляется в живописном сюжете повести: «К счастью, погода стояла прекрасная – и Санин, пообедав в знаменитой тогдашней гостинице “Белого лебедя”, отправился бродить по городу. Зашел посмотреть Даннекеру Ариадну, которая ему понравилась мало, посетил дом Гете, из сочинений которого он, впрочем, прочел одного “Вертера” – и то во французском переводе; погулял по берегу Майна, поскучал, как следует добропорядочному путешественнику; наконец, в шестом часу вечера, усталый, с запыленными ногами, очутился в одной из самых незначительных улиц Франкфурта» [5, с. 257].

Ариадна вписана в ряд событий, которые призваны заполнить время скучающего Санина. Вероятно, поэтому скульптура герою «понравилась мало», между тем ее включение в сюжет повести имеет свое значение.

«Ариадна на пантере» (1814) – это произведение немецкого скульптора Иоганна Генриха фон Даннекера (1758–1841), которое считается лучшим из всех его творений.

Жизнь в Риме с 1785 по 1790 гг. повлияла на творческую манеру Даннекера: он отходит от господствовавшей в то время в скульптуре кокетливой, изысканной французской грации и становится приверженцем классического направления – классической красоты, проверенной строгим изучением природы. Образы Даннекера отличаются благородством, вместе с тем они полны жизни, выражают возвышенные идеи и глубокое чувство, которое делает особенно привлекательными его женские фигуры и некоторые из портретных работ. Мраморная скульптура «Ариадна на пантере» была приобретена в 1816 г. франкфуртским банкиром Г. Бетманом, выстроившим для нее особый павильон «Ariadneum» [см., напр.: 6, с. 111]. Предположительно, здесь ее мог видеть Тургенев в 1840 г.

«Ариадна на пантере» восходит к древнегреческому мифу. Ариадна, дочь Миноса, царя Крита, влюбилась в Тесея, который должен был освободить людей и победить чудовище Минотавра в лабиринте. Чтобы Тесей выбрался из лабиринта живым, Ариадна дала ему меч и клубок ниток (один конец Тесей привязал вначале лабиринта, и, пока шел, распутывал его). Герой убил Минотавра, спас людей и вышел из лабиринта живым. Вместе с Ариадной Тесей отправился на корабле домой, но по пути, пока они отдыхали на одном из островов, во сне Тесею явился бог виноделия Дионис и сообщил, что боги решили сделать Ариадну его женой. Тесей был опечален этой новостью, но не повиноваться не мог. Пока Ариадна спала, Тесей ушел. Проснувшись на заре, Ариадна поняла, что покинута тем, ради кого бросила родину и родителей. Явившийся в сумерках Дионис, целуя свою невесту Ариадну, заставляет ее забыть обо всем. Так Ариадна становится богиней Олимпа [4, с. 103].

Начиная с античности, Ариадна чаще всего изображалась в тот момент, когда ее находит Дионис, то есть когда для Ариадны начинается новая история. Вопреки этому, Даннекер изобразил Ариадну скачущей на пантере. Обнаженная, она полулежит на посвященном Дионису звере, глядя через левое

плечо.левой рукой опирается на голову пантеры, а правой придерживает ногу, согнутую в колене. Контур скульптуры очерчивает единство фигур – человека и животного, охватывая всю композицию. Так, правая нога Ариадны параллельна лапе пантеры; Ариадна изображена устремленной вперед – по направлению движения пантеры, правда, голова пантеры несколько отклонена от направления взгляда наездницы. Ариадна обнажена, ее одеяние, накинутое на пантеру, является своеобразным покрывалом, на котором возлежит героиня. Устремленность Ариадны вперед указывает на напряженность позы, состояние готовности, нетерпения, ожидания предстоящего. Пантера находится в подобном состоянии: оскалившись, она подняла голову, словно предчувствует приближение чего-то опасного. Таким образом, скульптурная группа моделирует динамичность, некую устремленность вовне, за пределы представленного сюжетного фрагмента. Вспоминая миф, можно предположить, что Даннекер представил Ариадну в состоянии напряженного ожидания встречи с Дионисом. Эту напряженность передает положение обеих фигур в пространстве: скульптор создает диагональ, которая, как известно, в произведениях живописи, скульптуры как раз отвечает за динамичность образа.

Проводя параллель между сюжетом повести «Вешние воды» и историей Ариадны, можно сделать вывод: автор приоткрывает завесу содержания повести, так как сюжеты мифа и повести схожи – влюбленный главный герой по тем или иным обстоятельствам оставляет свою возлюбленную. Даннекерова Ариадна не понравилась Санину, вероятно, потому что она предвещала его печальное будущее.

В повести Тургенева с Ариадной, бесспорно, можно сравнить Джемму. Покинутая, но не потерявшая веру в любовь, Джемма после отъезда Санина через два года выходит замуж. В ответном письме герою, спустя тридцать лет с момента их знакомства, она пишет, что «после его бегства пережила тяжелые мгновения», но все-таки считает их встречу счастьем, так как она «помешала ей сделаться женою г-на Клюбера и таким образом, хотя косвенно, но была причиной ее брака с теперешним мужем, с которым она живет вот уже двадцать восьмой год совершенно счастливо» [5, с. 382-383].

Следовательно, Санин повторяет судьбу мифологического Тесея, который освободил Ариадну от ее грозного отца, но, несмотря на взаимную любовь, должен был оставить ее. Ошибка дорого стоила главному герою: вся его жизнь прошла обыденно, неярко. При знакомстве читателя с Санниным автор изображает его пятидесятилетним, уставшим от жизни человеком. Необычайное событие резко меняет настроение героя: случайно обнаруженный рубиновый крестик, подаренный когда-то Джеммой, пробуждает яркое воспоминание о чистой, искренней любви. Но это же воспоминание воскрешает и боль от ошибки, обернувшейся потерей истинной любви.

Если Джемма по прошествии тридцати лет оказалась счастливой, значит, Санин не был ее судьбой. Имеющая свою трагическую историю любви и напряженно ожидающая неизбежного, Ариадна Даннекера словно воплощена в образе Джеммы.

Здесь же уместно обратиться к мифу, в котором важную роль играет «нить Ариадны», данная Тесею, чтобы тот не заблудился в лабиринте и смог вернуться. В этом контексте интересен психоаналитический подход, столь актуальный в литературоведении. Блуждание по лабиринту объяснялось З. Фрейдом и К.Г. Юнгом как блуждание человека в своем подсознании, его борьба со своими страхами. Если чудовище минотавр олицетворяет человеческие страхи, значит, Тесей (шире – человек), борясь с минотавром, пытается победить свои страхи.

В повести «Вешние воды» главный герой попадает в мифологический лабиринт после встречи с Полозовой. всю свою последующую жизнь он бродит в этом лабиринте, измученный виной перед той, которую «столь нежно и страстно» любил и предал. Тридцать лет спустя, вспоминая произошедшие события, Санин подводит итог своей жизни, которая прошла в страдании из-за совершенного поступка: «опустошенная жизнь, мелкая возня», «раскаяние горькое и бесплодное – и столь же бесплодное и горькое забвение – наказание не явное, но ежеминутное и постоянное, как незначительная, но неизлечимая боль, уплата до копейки долга, которого сосчитать нельзя...» [5, с. 379].

В конце повести Джемма, подобно Ариадне, протягивает Санину «спасительную нить»: она пишет, что сожалеет о том, как печально сложилась его жизнь, желает ему душевного успокоения. Повествователь не берется описывать чувства героя, охватившие его после прочтения письма, но читатель понимает, что Санин выбрался из своего «лабиринта».

Всю жизнь Санин несет крест за преступление, напоминанием о котором, вероятно, становится подаренный Джеммой гранатовый крестик. Издавна гранат считался камнем, порождающим / усиливающим страсть, особенно у мужчин; однако зачастую гранат становился для своего владельца несчастливым камнем, так как порожденные последним необузданные желания приводили к нарушению

нравственных норм человеческого поведения [см., напр.: 3]. Джемма, подарив крестик Санину, стремилась показать свою искреннюю любовь, но в руках героя он оказался символом необузданной страсти к Полозовой. В своем ответе на письмо Джеммы герой возвращает ей крестик, словно снимая с себя крест, которой пронес через всю жизнь.

Повторим, скульптура Даннекера «Ариадна на пантере», несмотря на весомую роль в сюжете тургеневской повести, появляется все же фрагментарно, будто бы случайно. Более того, сам Санин не соотносит Джемму с Ариадной, это делает читатель. А вот портрет тургеневской героини намеренно дан в сопоставительном ключе, причем это сравнение уже в сфере рефлексии героя.

Так, при первом знакомстве Санин, приводя в чувства брата Джеммы Эмиля, искоса поглядывает на главную героиню. Восхищаясь ее красотой, он детально рассматривает ее лицо, сравнивая его с лицом Юдифи на картине итальянского художника Кристофано Аллори (1577–1621): «Нос у ней был несколько велик, но красивого, орлиного ладу, верхнюю губу чуть-чуть оттенял пушок; но зато цвет лица, ровный и матовый, волнистый лоск волос, как у Аллориевой Юдифи в Палаццо-Питти, – и особенно глаза, темно-серые, с черной каемкой вокруг зениц, великолепные, торжествующие глаза» [5, с. 260].

Портреты, а также картины на библейские и мифологические сюжеты Кристофано Аллори, отличающиеся оживленностью, драматизмом, принесли художнику широкую известность. Приверженец эклектизма флорентийской школы (Чиголи, Грегорио Пагани), Аллори в своих произведениях использовал блеск красок, игру светотенью, стремился к рельефности изображенного, что максимально удалось ему в немногих картинах, в числе которых его знаменитая «Юдифь с головой Олоферна» (около 1613), написанная на библейский сюжет.

Еврейский народ перекрыл врагам доступ к своему городу и оказался в ловушке, так как ассирийский полководец Олоферн со своим войском поставил евреям ультиматум: если они не сдадутся, воду к их городу перекроют. Народ Юдифи решил сдаться ассирийцам, если в течение пяти дней не поможет Бог. Однако Юдифь, возмущенная решением народа требовать поддержки от Господа, решила сама отправиться к Олоферну и убить его: «<...> послушайте меня, – и я совершу дело, которое пронесется сынам рода нашего в роды родов» [Иудифь. 8:32]. Явившись к Олоферну в самом красивом своем одеянии, Юдифь объявила себя пророчицей и обещала показать легкий способ завоевания Ветилуи (родного города Юдифи). Очарованный красотой Юдифи, Олоферн впустил ее в лагерь, устроил пир, а после, ночью, вошел к ней в покои. Юдифь под маской соблазнительницы перерезала ему горло и вернулась к своему народу, держа эту голову в руках. Ассирийцы, оставшись без полководца, бежали в панике. Несмотря на то, что у «Книги Юдифи» своя судьба в православной и католической традиции, представленная история символизировала победу «чистоты и смирения над похотью и гордыней», поэтому Юдифь стала олицетворением чистоты, мужества.

На картине Аллори прежде всего бросается в глаза цветовой и световой контраст: резкие светотени, выразительность красок подчеркивают драматизм действия. Очевиден контраст и между страшной головой полководца и ангельским лицом героини. (К слову, образ Юдифи написан художником с портрета своей возлюбленной Мазафирры, а служанки – с портрета ее матери.) Столь же очевиден контраст и между лицами Юдифи (матовое, с легким румянцем) и служанки (красное).

В отличие от фрески Рафаэля «Триумф Галатеи» и картины с Малек-Аделем, в которых все внимание привлекает красный цвет в одеянии героинь, композиционным центром картины Аллори становится не какой-то определенный цвет, а сочетание цветов: золотое одеяние Юдифи, белый пояс и красно-синяя накидка. Яркие цвета подчеркивают величие момента.

При рассмотрении одежды Юдифи появляется ощущение, что эта ткань «осознательно» мягкая, гладкая, как атлас. В этом одеянии, при большом количестве материи, Юдифь выглядит необъятной, но белый пояс показывает, как стройна, хрупка ее фигура. Белый пояс можно отметить не только как элемент, показывающий стройность героини, но и как символ чистоты, торжества свободы. Величественная Юдифь победоносно держит в одной руке меч, в другой – голову ассирийского полководца Олоферна. Сбоку изображена служанка, которая с ужасом и восхищением смотрит в лицо своей хозяйке. Сама победительница с прямой осанкой, высоко держа подбородок, смотрит в глаза врагам, нарочно выставляя вперед голову Олоферна, тем самым предостерегая тех, кто попытается посягнуть на ее народ.

Тургеневская героиня похожа на Юдифь Аллори прежде всего портретно (внешне). «Волнистый лоск волос» Джеммы перекликается с крупными локонами пышных и блестящих волос Юдифи. «Ровный и матовый» цвет лица героини повести вторит матовости лица библейской героини. Наконец, «особенно глаза» Джеммы – «темно-серые, с черной каемкой вокруг зениц», «великолепные», «торжествующие» – напоминают глаза торжествующей Юдифи.

Обратим внимание и на одежду героини Тургенева: «На Джемме была широкая желтая блуза, перехваченная черным кожаным поясом; она тоже казалась утомленной и слегка побледнела; темноватые круги оттеняли ее глаза, но блеск их не умалился оттого, а бледность придавала что-то таинственное и милое классически строгим чертам ее лица» [5, с. 273]. Широкая желтая блуза напоминает широкое золотое одеяние Юдифи, пояс в свою очередь также подчеркивает хрупкость героини.

Внутреннее сходство, безусловно, оказывается более важным. Счастливая судьба Джеммы словно доказывает торжество истинной любви над пороком, хотя образ Джеммы и без проекции на Юдифи, и без перспективной линии ее судьбы является олицетворением чистоты. Героиня смогла отличить истинную любовь от ложной и, вопреки настояниям матери связать свою жизнь с «экономически выгодным» женихом, всецело отдаться охватившему ее чувству, не требуя жертвы от Санина. Любовь для Джеммы самоценна, независима от социальных условий и условностей.

Что касается Санина, то его скорее можно сравнить с Олоферном на картине Аллори. Закрытые глаза, бледность, глубокие морщины на лице Олоферна свидетельствуют о его поражении не столько в борьбе с Юдифью и ее народом, сколько в выстраивании своей жизни. Разрушительной силе Аллори противопоставляет силу нравственного достоинства. Для тургеневского сюжета это характерно в той же мере: Санин, поддавшись пороку, побежден нравственной чистотой Джеммы.

Однако если рассматривать сюжет тургеневской повести от начала до конца, следует указать на важность финала. Пусть поздно, но Санин осознает свою ошибку, понимает, как порочна Полозова в своем наслаждении подчинять себе мужчин: «<...> всеми десятью пальцами схватила его волосы. Она медленно перебирала и крутила эти безответные волосы, сама вся выпрямилась, на губах змеилось торжество – а глаза, широкие и светлые до белизны, выражали одну безжалостную тупость и сытость победы. У ястреба, который когтит пойманную птицу, такие бывают глаза» [5, с. 377]. Эта героиня возбуждает в Санине лишь низшие, плотские потребности человека. Отметим, что описание Полозовой символично: «эти серые, хищные глаза, эти ямочки на щеках, эти змеевидные косы». Даже фамилия Полозова происходит от вида змей – полоз. «Люди, хорошо знавшие Марью Николаевну, уверяли, что когда во всем ее сильном и крепком существе внезапно проступало нечто нежное, скромное, что-то почти девически-стыдливое – хотя, подумаешь, откуда оно бралось?.. тогда... да, тогда дело принимало оборот опасный» [5, с. 368].

Таким образом, Полозова предстает перед читателем в роли змея-искусителя, в дьявольском облике, тогда как Джемма – в ангельском. Кроме того, Полозова, в отличие от Джеммы, отнюдь не «живописна», что подчеркивает в ней земное начало.

Путь Санина в таком случае напоминает античный драматургический конфликт: от установленного порядка – через его нарушение – к возвращению к порядку. В финале повести герою дана возможность очищения и приращения к идеалу.

Юдифь Аллори не единственная, с кем сравнивает Санин Джемму. В десятой главе упоминается Форнарина – героиня картины Рафаэля «Портрет молодой женщины, или Форнарина» (1518–1519): «Санина в тот день особенно поразила изящная красота ее [Джеммы] рук; когда она поправляла и поддерживала ими свои темные, лоснистые кудри – взор его не мог оторваться от ее пальцев, гибких и длинных и отделенных дружка от дружки, как у рафаэлевой Форнарины» [5, с. 273].

До сих пор ведутся исследования об истории создания картины Рафаэля. По одной из версий считается, что изображенная героиня – возлюбленная Рафаэля, вероятно даже, что она была его супругой. В качестве ее настоящего имени фигурирует Маргерита Лути (итал. Margherita Luti), тогда как своим прозвищем Форнарина была обязана профессии отца-булочника. В доказательство данной версии приводится тот факт, что на ее руке был браслет с подписью «Raphael Urbinas», а позже ученые обнаружили, что на одном пальце закрашено обручальное кольцо. Возможно, свою возлюбленную Рафаэль изобразил еще и на полотне «Дама с покрывалом» (1516) [см., напр.: 1].

Композиционно Форнарина расположена в центре картины, фон – темный, он затмевает все происходящее, есть только она. При изображении героини использованы теплые краски – красный, алый, бежевый, молочный, коричневый цвета, отличающиеся мягкостью. Кажется, что не только щеки, но все тело рдеет легким румянцем. Плавные, без острых углов линии тела создают ощущение мягкости, округлости, гармонии тела и души.

Форнарина стыдливо прикрывает обнаженную грудь руками, таким образом словно привлекая внимание к рукам: кисти рук нежно, легко, ненавязчиво прикрывают тело; отделенность пальцев друг от друга свидетельствует о спокойствии, расслабленности героини. Темные глаза, черные волосы и матовость, свежесть лица и тела создают цветовой контраст.

Еще одна композиционная особенность связана с внешней неподвижностью Форнарины, однако поднятая к груди правая рука и опущенная левая образуют двойную диагональ, которая как раз создает ощущение движения. Взгляд зрителя скользит по рукам, останавливаясь то на лице: смущенный взгляд, румянец выдают стыдливость героини (об этом же свидетельствуют убранные и спрятанные под платком волосы); то на красном покрывале, прикрывающем обнаженную Форнарину.

Именно на руки Джеммы Санин обратил внимание в первую очередь. Стремление «поправлять и поддерживать» кудри, то есть скрыть, не дать им «воли», сближает Джемму с Форнариной. Стыдливость Джеммы подчеркнута этим жестом. Гибкие и длинные пальцы завораживают Санина своим изяществом. Вообще, в портретной живописи считается, что отсутствие жестов призвано сосредоточить внимание зрителя на лице изображенного. В этом плане Форнарина привлекает внимание именно жестом, как и Джемма в приведенном фрагменте. В конечном счете, «жест»-поступок определяет нравственную ценность Джеммы и обесценивает образ Санина. Попутно отметим, что, например, при чтении в книгах любовных сцен Джемма «придавала им легкий оттенок насмешливости, словно она не верила всем этим восторженным клятвам и возвышенным речам» [5, с. 268]. Еще не зная любви, героиня интуитивно верит в «жест», поступок.

Портретное сходство героинь Рафаэля и Тургенева усиливается по мере развития сюжетной линии. При первой встрече с Джеммой Санин видит ее вбежавшей «с рассыпанными по обнаженным плечам темными кудрями, с протянутыми вперед обнаженными руками» [5, с. 258]. При более близком знакомстве героиня предстает эмоциональной, энергичной: «Джемма слушала мать – и то посмеивалась, то вздыхала, то гладила ее по плечу, то грозила ей пальцем, то посматривала на Санина; наконец она встала, обняла и поцеловала мать в шею» [5, с. 263]. Живой, непосредственной она предстает и в сцене чтения комедии Мальца, франкфуртского литератора 1830-х гг. В восхищение от ее чтения приходят все, Санин в том числе. Она отлично справляется с ролями, которые обыгрывает различными гримасами: «Она оттеняла каждое лицо и отлично выдерживала его характер, пуская в ход свою миимику, унаследованную ею вместе с итальянской кровью; не щадя ни своего нежного голоса, ни своего прекрасного лица – она – когда нужно было представить либо выжившую из ума старуху, либо глупого бургомистра, – корчила самые уморительные гримасы, ежила глаза, морщила нос, картавила, пищала...» [5, с. 268].

Подвижность Джеммы удивляет Санина, так как героиня ведет себя не в пример сдержанным русским аристократкам, однако поведение ее не развязно. В комментариях к повести «Вешние воды» говорится о том, что Тургенев, пытаясь изобразить Джемму естественной, но не вульгарной, исправлял в своих рукописях описание ее действий. Например, когда Джемма берет в руки розу, подаренную ей Саниным, сначала было: «Она вся вспыхнула, крепко стиснула его руку и мгновенно спрятали розу», в итоговой же версии слово «крепко» исключено. Или, когда Санин и Джемма, объяснившись в любви, встретили жениха героини, изначально было написано: «Джемма <. . .> самоуверенно-спокойно <. . .> посмотрела прямо в лицо своему бывшему жениху»; позже Тургенев исправил «самоуверенно-спокойно» на «с спокойной решительностью» [5, с. 503-504].

Джемма естественна как внешне (обнаженные плечи, обнаженные руки), так и внутренне (она не стесняется движений души). При этом «обнаженность» тела и души героини не вызывает отторжения, как и в случае с Форнариной. Напротив, «обнаженность» Джеммы превращается в открытость – миру, жизни, любви.

Наконец, знакомясь со всей семьей Розелли, Санин упоминает купол церкви, расписанный Корреджо в Парме: «Сама г-жа Розелли была уроженка “старинного и прекрасного города Пармы, где находится такой чудный купол, расписанный бессмертным Корреджио!”» [5, с. 263]. Речь идет об одной из наиболее значительных работ итальянского художника Антонио Корреджо (1489–1534) – фреске «Вознесение Девы Марии» (1526-1530), написанной под куполом Пармского кафедрального собора.

В этой фреске воплотились многолетние искания Корреджо в области перспективы. Зрителю, стоящему внизу, открывается головокружительное зрелище: художнику удалось разрушить замкнутые границы архитектурного пространства и создать иллюзию бесконечного неба. При одном взгляде на изображение данного купола душа зрителя наполняется умиротворением, а сознание возносит к небесам: голубые, белые, золотые тона гармонично переплетаются друг с другом и с библейскими героями. Купол собора оказывается плодом художественной фантазии: Корреджо использует нарастающее по

вертикали движение и мастерски обыгрывает контраст между реальной архитектурой церкви и созданным живописными средствами бесконечным пространством купола, где царят воздушные потоки и свет, плавают облака [см., напр.: 2, с. 199-200].

Композиция фрески, состоящая по крайней мере из сотни полуобнаженных фигур, выглядит даже несколько перегруженной, из-за чего взгляд не сразу может найти здесь главных героев – Деву Марию и Христа. Заметим, что и в обилии фигур, и в облачном, «вихревом» фоне фрески угадываются барочные черты, предвестие купольных композиций XVII в. На четырех больших «парусах», поддерживающих барабан купола, помещены покровители Пармы. Над четырьмя святыми возвышается «мраморный» восьмигранник, а еще выше начинаются облака, на которых парит, возносясь к неземному свету, Богородица. Возле ее ног можно различить фигуры музицирующих и поющих ангелов. Поклониться Марии спешат древние праведники, среди которых Адам и Ева. Легко узнаваема и ветхозаветная Юдифь, держащая в руках отрубленную голову Олоферна. В центре, в самой высокой и светлой точке купола, находится Христос, спускающийся навстречу своей Матери.

Таким образом, композиция фрески строится по нарастающей – от земного к небесному. Все это обыгрывается оттенками, которые по спирали сменяются от темных к светлым. Облака выступают лестницей: они будто плотные, удерживают большое количество небожителей. Чем выше поднимается облачная спираль, тем воздушнее облака, они будто укутывают своих жителей воздушной пеной; тем самым яркий золотой свет рая символизирует направленность движения по небесной лестнице, затмевая все, кроме спускающегося навстречу Матери Христа, чтобы осуществить ее Вознесение.

Следовательно, композиция фрески – это переход от мира, в котором живет человек, с его земными потребностями, к миру небесному, одухотворенному. Такой возвышенной видит Санин Джемму. Она для него и есть идеал, символ целомудрия, чистоты.

Кроме того, фреска Корреджо упомянута в тексте в связи с матерью героини, что невольно провоцирует сравнение двух «матерей», пусть и не прямое (по понятным причинам). Несмотря на то, что «от давнего пребывания в Германии она почти совсем онемечилась» [5, с. 263], госпожа Розелли смогла передать своим детям главное – ценность нравственного достоинства. По сути, вся семья Розелли понимает непреходящесть этой ценности, что так или иначе проявляется в каждом из Розелли, даже в Панталеоне (герое «среднем между другом дома и слугою» [5, с. 264]).

Любимая Корреджо перспектива в тексте Тургенева метафорически воплощается в семейном начале и в особенности в образе Джеммы, конечно. Санин возносит ее к небесам, к свету, к которому сам вознестись не может. Он – воплощение земных страстей, она – воплощенная гармония тела и души. Джемма всегда была для Санина недосыгаемой. Возможно, поэтому, он не смог устоять перед земной чувственностью Полозовой, пленившей героя своей соблазнительной, доступной и понятной красотой.

Тем не менее читатель склонен верить герою, когда тот признается в любви Джемме, делает ей предложение. Неслучайно любовь, возникающая между героями, вызвала в душе Санина невероятные живописные образы: «Юдифь», «Форнарина», «Вознесение Девы Марии». Он восхищается Джеммой, сравнивает ее с образами великих мастеров живописи.

В таком случае падение героя выглядит неоправданным, особенно учитывая «духовную прозрачность» Санина: образ Полозовой не вызывал в нем никаких живописных ассоциаций, что говорит о ее безобразности, бездуховности. Описания героини связаны исключительно с плотским началом: «нос несколько мясистый и вздернутый», «ни тонкостью кожи, ни изяществом рук и ног она похвалиться не могла», «обаяние цветущего женского тела», «теплота, благоволение ее роскошного тела», «развязное обхождение госпожи Полозовой» [5, с. 244, 367, 346].

Дмитрий Санин – человек, который, в силу жизненных обстоятельств, оторванности от родной почвы, отсутствия опыта как источника мудрости, духовной незрелости, поставлен автором в ситуацию испытания любовью. Увлечшись чувственной Полозовой, Санин теряет возвышенную, чистую Джемму, но теряет не столько потому, что он безнравственный человек, сколько потому, что любовь в творчестве Тургенева – это некая таинственная, стихийная сила, способная внести в жизнь человека смятение. В комментариях к повести «Вешние воды» приводится отзыв Т.С. Перри, который рецензировал книги для американского журнала «Атлантический ежемесячник»: «“Вешние воды” – это не рассказ об обмане и падении юноши под воздействием *femme fatale*, а честное сочувственное изображение первичного человеческого конфликта» [5, с. 516]. В более поздней заметке Перри говорит, что Тургенев изображает любовь «не как тривиальный обман чувств» (*illusion*) или «грубую болезнь» (*coarse weakness*), но «как одну из великих неизбежных тайн человеческой жизни, в которой каждый человек полностью выявляет свою натуру» [5, с. 516].

Дмитрий Санин, прожив жизнь, вспоминает свои «вешние воды» как самое прекрасное, что произошло с ним. Пусть поздно, но его душа успокаивается после получения ответного письма от Джеммы. Герой словно получает прощение, а значит шанс на спасение («вознесение»).

Таким образом, в повести «Вешние воды» живописный сюжет более всего связан с образом Джеммы. Она сравнивается подспудно – с Ариадной Даннекера, явно – с Юдифью Аллори и Форнариной Рафаэля, ассоциативно – с сюжетом вознесения Девы Марии Корреджо. При этом героиня воспринимается Саниным как гармоничный образ – в единстве телесного и духовного. Именно Джемма становится для героя «путеводной нитью», возможностью очищения и нравственного перерождения.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вазари Д. Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора (1483–1520) // Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3 / пер. с итал. А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского; ред. А.Г. Габричевский. М.: Искусство, 1970. С. 154–191.
2. Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века: в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1977. 244 с.
3. Краткая энциклопедия символов // URL: [http://www.symbolarium.ru/index.php/Гранат\\_минерал](http://www.symbolarium.ru/index.php/Гранат_минерал).
4. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А–К / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1991. 671 с.
5. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); гл. ред. М.П. Алексеев. М.: Наука, 1981. Т. 8. Повести и рассказы, 1868–1872 / подгот. и примеч. Л.М. Лотман, Л.В. Крестова, Т.Б. Трофимова [и др.]; ред. Н.В. Измайлов, Е.И. Кийко. 542 с.
6. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: в 86 т. Т. X (19). Давенпорт – Десмин / под ред. проф. И.Е. Андреевского. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1893. 486 с.

Поступила в редакцию 21.02.2023

Рубцова Наталья Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)  
E-mail: [izmestyevans@mail.ru](mailto:izmestyevans@mail.ru)

*N.S. Rubtsova*

#### THE ORIGINS OF THE “PICTURESQUE” IMAGE OF GEMMA IN THE STORY “SPRING WATERS” BY I.S. TURGENEV

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-4-843-851

The article is a continuation of reflections on the picturesque plot in the stories “Asya”, “First Love” by I. S. Turgenev. The article is devoted to the realization of the picturesque plot in the story “Spring Waters”. The main character of the heroine is considered according to a combination of sculptural and pictorial plans. The mention of Dannecker's sculpture and the inclusion of paintings by Allori, Raphael and Correggio in the text contribute to the realization of a mythological plot in which the philosophy of being of Turgenev's heroes – Gemma and Sanin – is comprehended. The plot is built in such way that the reader realizes the unchanging the heroine's “sacredness” and the hero's path from the original harmony – through chaos – to the possibility of regaining harmony. Gemma becomes a moral reference point for the hero.

*Keywords:* ekphrasis, statuary, mythological plot, color contrast.

#### REFERENCES

1. Vazari D. Zhizneopisanie Raphaelya iz Urbino, zhivopostsa i arhitekтора (1483–1520) [Biography of Raphael of Urbino, painter and architect (1483–1520)]. Vazari D. Zhizneopisaniya naibolee znamenitih zhivopostsev, vayatelej i zodchih. T. 3 / per. s ital. A.I. Venediktova i A.G. Gabrichevskogo; red. A.G. Gabrichevskij [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects. Vol. 3 / translated from Italian by A.I. Venediktov and A.G. Gabrichevskiy, ed. by A.G. Gabrichevskiy]. Moscow, Art, 1970, pp. 154–191. (In Russian).
2. Vipper B.R. Italjanskij renessans XIII–XVI veka: v 2 t. T. 1 [Italian Renaissance of the XIII–XVI centuries: in 2 vol. Vol. 1]. Moscow, Art, 1970, 244 p. (In Russian).
3. Kratkaja enciklopediya simvolov [Short encyclopedia of symbols]. URL: [http://www.symbolarium.ru/index.php/Гранат\\_минерал](http://www.symbolarium.ru/index.php/Гранат_минерал).

4. Mify narodov mira: enciklopediya: v 2 t. T. 1. A–K / gl. red. S.A. Tokarev [Myths of the peoples of the world: encyclopedia: in 2 vol. Vol. 1. A–K / Chief Editor S. A. Tokarev]. Moscow, The Soviet Encyclopedia, 1991, 671 p.
5. Turgenev I.S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. / AN SSSR, Institut ruskoj literatury (Pushkinskij dom); gl. red. M.P. Alekseev [Complete collected works and letters: in 30 vol. / USSR Academy of Sciences, Institute of Russian Literature; Chief Editor M.P. Alekseev]. T. 8. Povesti i rasskazy, 1868-1872 / podgot. i primech. L.M. Lotman, L.V. Krestova, T.B. Trofimova i dr.: red. N.V. Izmajlov, E.I. Kijko [Vol. 8. Stories and short story, 1868–1872 / preparation and notes by L.M. Lotman, L.V. Krestova, T.B. Trofimova and others: edited by N.V. Izmajlov, E.I. Kijko]. Moscow, Science, 1981, 542 p. (In Russian).
6. Entsiklopedicheskij slovar' F.A. Brokgauza i I.A. Efrona: v 86 t. T. X (19). Davenport – Desmin / pod red. prof. I.A. Andrievskogo [Encyclopedic dictionary by F.A. Brockhaus and I.A. Efron: in 86 vol. Vol. X (19). Davenport – Desmin / ed. by Prof. I. E. Andrievsky. St. Petersburg, Brockhaus-Efron, 1893, 486 p.

Received 21.02.2023

Rubtsova N.S., Candidate of Philology, Associate Professor  
Udmurt State University  
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034  
E-mail: izmestyevans@mail.ru