

**Н.С. Рубцова**  
**Живописный сюжет**  
**в повестях И.С. Тургенева**



Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»  
Институт языка и литературы  
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Н.С. Рубцова

**Живописный сюжет в повестях И.С. Тургенева**

Монография



Ижевск  
2023

**ISBN 978-5-4312-1164-5**

**DOI 10.35634/978-5-4312-1164-5-2023-1-93**

© Н.С. Рубцова, 2023

© ФГБОУ ВО «Удмуртский  
государственный университет», 2023

УДК 821.161.1.09

ББК 83.3(2=411.2)52-8

P827

*Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ*

**Рецензенты:** д-р филол. наук, профессор, зав. сектором истории литературы ин-та истории и археологии УрО РАН Е.К. Созина,  
канд. филол. наук, доцент, зав. отд. аспирантуры АОУ ДПО УР «Институт развития образования» С.Л. Скопкарева.

**Рубцова Н.С.**

P827 Живописный сюжет в повестях И.С. Тургенева : монография : [Электрон. ресурс]. – 2-е изд., испр. и доп. – Электрон. (символьное) изд. (3,4 Мб). – Ижевск : Удмуртский университет, 2023. – 93 с.

Монография посвящена изучению живописного сюжета в повестях И.С. Тургенева «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды». Сюжетно-композиционные, образные, символические и пр. особенности картин художников эпохи Возрождения – Рафаэля, Кристофано Аллори, Корреджо – проецируются на повести Тургенева, способствуя выявлению художественно-изобразительной доминанты в них. В совокупности с еще одной составляющей, представленной скульптором эпохи классицизма – Даннекером, живописный сюжет осмысливается как неотъемлемая часть философской картины мира писателя.

Монография адресована филологам, преподавателям, студентам, а также всем, кто интересуется проблемами взаимодействия литературы с другими видами искусства.

**Минимальные системные требования:**

Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; WindowsXP/7/8 и выше;  
разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

**ISBN 978-5-4312-1164-5**

© Н.С. Рубцова, 2023  
© ФГБОУ ВО «Удмуртский  
государственный университет», 2023

**Наталья Сергеевна Рубцова**  
**Живописный сюжет в повестях И.С. Тургенева**  
Монография

---

Подписано к использованию 22.12.2023  
Объем электронного издания 3,4 Мб  
Издательский центр «Удмуртский университет»  
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4Б, каб. 021  
Тел. : +7(3412)916-364 E-mail: editorial@udsu.ru

---

## Содержание

Глава 1. Живопись в жизни и творчестве И. С. Тургенева.....	4
Глава 2. Повести И. С. Тургенева как возможность сверхжанрового образования.....	21
Глава 3. «Триумф» Аси как воплощение рафаэлевского сюжета в повести И. С. Тургенева «Ася».....	30
Глава 4. Сюжет «первой любви» в одноименной повести И. С. Тургенева и «живописная» романтическая традиция.....	44
Глава 5. Истоки живописного образа Джеммы в повести И. С. Тургенева «Вешние воды».....	56
Заключение.....	76
Библиографический список .....	87

## Глава 1

### *Живопись в жизни и творчестве И.С. Тургенева*

И. С. Тургенев является одним из величайших писателей русской литературы XIX в., мастером русского реалистического романа, создателем новых для современной писателю литературы образов «лишнего человека» и «нигилиста», а также противопоставленной им «тургеневской девушки». Произведения Тургенева в целом отличает стремление к гармоничному восприятию мира.

Талант писателя виртуозно создавать свои произведения исходит зачастую от его кругозора. Круг интересов Тургенева представляется довольно обширным: с детства он увлекался не только литературой, но и музыкой, живописью, что сыграло большую роль в его творчестве.

Тургенева нередко называют художником, что в первую очередь связано с его интересом к изобразительному искусству. Безусловно, отношение Тургенева к живописи привлекает внимание литературоведов с точки зрения влияния живописи на художественное произведение, взаимодействия живописи и литературы.

Увлеченность живописью в жизни Тургенева проявлялась не только в коллекционировании картин и частых посещениях музеев и выставок, он и сам учился изобразительному искусству. Миниатюры, нарисованные писателем чаще всего карандашом или пером, представляли собой иллюстрации к собственным произведениям: это были либо наброски пейзажей, либо детали орнамента, либо жанровые сценки. Но с особой страстью Тургенев относился к портрету. Подобно тому, как он создавал портреты героев в художественных произведениях, Тургенев воплощал внутренние особенности во внешнем облике героев в рисунках.

Современники писателя часто отмечали наличие у него выдающихся способностей рисовальщика-карикатуриста. Посредством такого умения Тургенев придумал игру «в портреты»: он бегло рисовал наброски в профиль, а участники игры поочередно описывали характеристики, присущие изображенному лицу. Так, в цикле «Записки охотника» писатель изобразил портреты Овсянникова, Касьяна и Гамлета Щигровского уезда.

Особую роль в общественной деятельности писателя играла благотворительность. Тургенев считал, что в России художники не развиваются так, как их

зарубежные «братья по цеху»: «плохо искусству в России»<sup>14</sup>. Вероятно, поэтому он оказал огромную помощь в организации «Общества для пособия нуждающимся литераторам» в 1859 г. «Я горжусь своим участием в основании нашего общества и дорожу моей тогдашней деятельностью как одним из лучших моих литературных воспоминаний», – писал он позже о своей помощи русским живописцам за границей<sup>15</sup>.

Для многих живописцев, родившихся в 1840-е гг., Тургенев стал «воспитателем», «кумиром», или, как они его называли, «литературным богом»<sup>16</sup>. Художники тянулись к Тургеневу, в связи с чем круг его интересов, связанный с деятелями искусства, был весьма обширен. В него входили многие русские художники: А. А. Иванов, В. Д. Поленов, В. В. Матэ, В. В. Верещагин, К. Е. Маковский, И. П. Похитонов, И. Е. Репин. В судьбах некоторых из них Тургенев сыграл значительную роль.

Путешествуя по Европе, в 1857 г. в Риме он познакомился с А.А. Ивановым, о котором, восхищаясь, писал П. В. Анненкову: «<...> видел его картину. По глубине мысли, по силе выражения, по правде и честной строгости исполнения вещь первоклассная. Недаром он положил в нее 25 лет своей жизни. <...> Иванов – замечательный человек; оригинальный, умный, правдивый и мыслящий» [Письма, т. 3, с. 267].

В 1870-е гг. Тургенев позирует для портретов В. Г. Перову, Н. Н. Ге, К. Е. Маковскому. В 1874 г. П. М. Третьяков заказывает портрет Тургенева Репину. История создания этого портрета весьма драматична. Репин вспоминает: «Иван Сергеевич принял меня очень ласково, и 1-й сеанс прошел в блаженной удаче..., и я радовался, и Иван Сергеевич поздравлял меня с успехом!»<sup>17</sup>. Но портрет не понравился Полине Виардо, чье мнение было чрезвычайно важным для Тургенева. Репин написал новый портрет, однако и эта попытка не увенчалась успехом. Третьяков отказался покупать портрет. Тем не менее Тургенев отметил мастерство Репина в написании рук на портрете. Общаясь со Стасовым, Тургенев признавался, что начал верить в будущее русской живописи только после того, как увидел свои руки на портрете Репина и работы Харламова. Внимание к деталям – важная черта Тургенева как писателя, так и художника.

---

<sup>14</sup> Цит. по: **Анненков, П. В.** Шесть лет переписки с И.С. Тургеневым. 1856-1862 / П.В. Анненков // **Анненков, П. В.** Литературные воспоминания / П.В. Анненков, ред. Н.А. Преснова. – М.: Правда, 1989. – С. 386.

<sup>15</sup> **Тургенев, И. С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. В 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1990. – Т. 7. Письма, 1866 – июнь 1867 / ред. Н. П. Генералова, Г. В. Степанова. – С. 184. Здесь и далее ссылки в тексте приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в квадратных скобках.

<sup>16</sup> **Репин, И. Е.** Далекое близкое ... – С. 221.

<sup>17</sup> **Репин, И. Е.** Далекое близкое... – С. 303.

В Абрамцевском художественном кружке (мамонтовском) говорили: «Не будь у нас Тургенева, мы были бы хуже»<sup>18</sup>.

Источник искусства вообще Тургенев видел в реальной жизни, однако писатель никогда не отождествлял жизнь и искусство. Творчество подлинного художника он называл «сосредоточенным отражением» жизни, то есть отражением жизни в ее существенных, типических проявлениях<sup>19</sup>. Задачей искусства Тургенев считал отражение богатства реального мира, но не зеркальное, не копирование жизни, а отбор типических черт, символизирующих закономерности развития жизни. По мнению Тургенева, жизнь в искусстве должна выступать «в живых образах и лицах».

Говоря о влиянии живописи на творчество Тургенева, стоит отметить, что огромную роль здесь сыграло западноевропейское искусство и прежде всего наследие великого живописца эпохи Возрождения – Рафаэля Санти. Особый интерес к этому художнику обусловлен главным образом нарочитой обращенностью к нему самого Тургенева.

Путешествуя по Европе, Тургенев в 1858 г. посетил Флоренцию – город в Италии, который оставил огромный след в душе писателя. Именно в этом городе создавал свои шедевры Рафаэль. Тургенев писал своему другу В. П. Боткину: «Флоренция – прелесть; обрати внимание, между прочим, на картину, приписываемую Рафаэлю – в Palazzo Pitti, № 245, в зале “Воспитания Юпитера”; это модель его Мадонн вообще и Дрезденской в особенности» [Письма, т. 3, с. 307]. Соприкоснувшись с творчеством Рафаэля, Тургенев настолько проникнулся им, что в последующем нередко упоминал картины живописца в своих произведениях. Например, в «Гамлете Щигровского уезда» речь идет о картине «Преображение»; в «Современных заметках» Тургенев говорит о «Мадонне Альба»; в повести «Ася» главная героиня сравнивается с рафаэлевской Галатеей; в повести «Вешние воды», восхищаясь руками Джеммы, главный герой ссылается на руки «Форнарины», изображенной на картине Рафаэля; в романе «Новь» героиня напоминает Сикстинскую Мадонну. В этом перечне приводится лишь часть картин великого живописца, упомянутых Тургеневым в своих произведениях.

П. Р. Заборов в своей работе «И. С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство», приводя перечень работ писателя, в которых фигурирует имя Рафаэля и названия его произведений, обращает внимание на то, что величайший художник XVI в., «того века, который по справедливости признается едва ли не самым знаменательным в истории европейского развития», Рафаэль имел значение для Тургенева не только как создатель шедевров живописи,

<sup>18</sup> Пастон, Э. В. Абрамцево: Искусство и жизнь / Э. В. Пастон. – М.: Искусство, 2003. – С. 102.

<sup>19</sup> Гаврис, Н. Иван Сергеевич Тургенев и живопись / Н. Гаврис // На русских просторах. – 2018. – № 1. – URL: <http://журнальныймир.рф/content/ivan-sergeevich-turgenev-i-zhivopis> (Текст: электронный).

но и как создатель «классического искусства»<sup>20</sup>. Считающий себя последователем умбрийской школы живописи, которая базировалась на традициях римского античного искусства, «Рафаэль способствовал окончательному сложению классического стиля Высокого Возрождения»<sup>21</sup>.

Несмотря на это, Тургенева в наследии живописца привлекало не столько его приверженность классическим формам, сколько эстетическое мироощущение и взгляд. Рафаэль однажды написал графу Кастильоне: «Я скажу вам, что для того чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц <...> Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Я не знаю, имеет ли она какое-либо совершенство, но я очень стараюсь этого достигнуть»<sup>22</sup>. Высказанное суждение Рафаэля выражает мысль, которую несет в себе искусство Высокого Возрождения: это не дублирование в произведениях искусства человека и природы, а синтез реально воспринимаемого (предметного) и идеального образов. Творчество Рафаэля как раз несет в себе ту гармонию, которая появляется в результате единства, целостности реального и идеального. Данный метод изображения близок Тургеневу. Творчество Рафаэля общепризнанно считается «золотой серединой», его же называют «гением меры». Д. С. Мережковский называл «нашими гениями меры» Пушкина и Тургенева.

Любовь к жизни и человеку также сближает Тургенева и Рафаэля. «И в самом деле, картины других художников, – писал Д. Вазари, – можно назвать картинами, картины же Рафаэля – сама жизнь, ибо в его фигурах мы воочию видим и трепет живой плоти, и проявление духа, и биение жизни в самом мимолётном ощущении, словом – оживленность всего живого»<sup>23</sup>.

Мироощущение Тургенева и Рафаэля перекликается и в том, что Рафаэль смог сотворить образ «другой» Мадонны, которая до этого времени существовала только в контексте католицизма. Под кистью итальянского художника Мадонна обретает человеческий облик, но при этом она несет в себе божественное начало. Подобный образ Мадонны у Тургенева можно увидеть в повестях «Ася»,

<sup>20</sup> Заборов, П. Р. И. С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство / П. Р. Заборов // Русская литература и зарубежное искусство: сборник исследований и материалов / отв. ред. М.П. Алексеев, Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 129.

<sup>21</sup> Гращенков, В. Н. Об искусстве Рафаэля / В.Н. Гращенков // Рафаэль и его время: сборник статей / отв. ред. Л. С. Чиколини. – М.: Наука, 1986. – С. 8.

<sup>22</sup> Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. Т. 1 / под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. – М., Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1937. – С. 163. (Рафаэль Санти. Письмо графу Кастильоне Бальдассаре.)

<sup>23</sup> Вазари, Д. Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора (1483-1520) / Д. Вазари // Вазари, Д. Жизнеописания 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. 173.



«Первая любовь» и «Вешние воды», собственно, которым посвящено наше исследование.

Известно, что современники Тургенева обращали внимание прежде всего на социально-общественную, политическую проблематику произведений писателя. Это вполне объяснимо, если учитывать контекст современной Тургеневу эпохи. Собственно художнические (относящиеся к искусству) аспекты поэтики Тургенева начинают активно изучаться в XX в.

В целом, наблюдается несколько тенденций в изучении проблемы взаимодействия живописи и литературы в творчестве Тургенева.

Во-первых, можно выделить ряд работ, посвященных творческим взаимоотношениям Тургенева и русских и западноевропейских художников: труды И. С. Зильберштейна «Репин и Тургенев» (1945), Н. П. Лоцинина «Тургенев и русские художники» (1964), Л. И. Кузьминой «И. С. Тургенев и русские художники» (1974), П. Р. Заборова «И. С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство» (1986), Р. Ю. Данилевского «Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе» (1986) и др.

В этих трудах речь идет преимущественно об общих вопросах влияния живописи и русских и западноевропейских живописцев на творчество Тургенева, о писателе-художнике, создающем свои произведения подобно тому, как живописцы создают свои, используя те же методы, краски, умение расставлять акценты. Во всем этом, безусловно, отражается концепция искусства Тургенева, который в свое время писал Я. П. Полонскому, поэту, увлекающемуся живописью: «К живописи применяется то же, что и к литературе, ко всякому искусству: кто все детали передает – пропал; надо уметь схватывать одни характеристические детали; в этом одном и состоит талант, и даже то, что называется творчеством»<sup>24</sup>.

Во-вторых, внимание ученых привлекает упоминание и, следовательно, функционирование конкретных живописных произведений в творчестве Тургенева.

Так, Л. П. Гроссман говорит о нарочитом включении Тургеневым в свои произведения «минувшего столетия» (XVIII), представленного людьми с «их изысканной речью», «жеманными манерами», «книгами, картинами, нарядами, мебелью и всеми ажурными безделушками капризного, вычурного и пленительного стиля»<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Цит. по: Кони, А. Ф. Воспоминания о писателях / А. Ф. Кони; сост., вступ. ст., с. 5-22, и коммент. Г. М. Миронова, Л. Г. Миронова. – М.: Правда, 1989. – С. 106.

<sup>25</sup> Гроссман, Л. П. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе / Л.П. Гроссман. – Одесса, 1919. – С. 7.

Именно портретная живопись XVIII в. в творчестве Тургенева станет предметом исследования, например, одного из современных ученых Е. Е. Ермаковой. На обширном творческом материале (повестей «Бригадир», «Три портрета», «Собственная господская квартира», «Вешние воды» и пр.; рассказов «Два помещика», «Гамлет Щигровского уезда», «Конец Чертопханова»; романов «Дворянское гнездо», «Отцы и дети») рассматривается функционал портретов предков, а также исторических лиц в связи с их ролью в создании интерьера, прогностической особенностью – предвестие несчастий, а также в контексте усадебного мифа. Однако вывод Е. Е. Ермаковой сужает заявленный функционал картин, которые, будучи включенными в ткань повествования, в основном выражают симпатии и антипатии Тургенева к художникам и их работам, таким образом задавая тон всему произведению<sup>26</sup>. Такой вывод может быть обусловлен тем, что исследователя интересовал определенный ракурс в вопросе влияния живописи на творчество Тургенева. Между тем, как отмечалось выше, понятие «картина» предполагает более широкое толкование: помимо произведения изобразительного искусства как такового, картиной может быть представление о ней как о произведении живописи с его композиционным, сюжетным, образным и прочими уровнями, спроецированным на литературное произведение (экфрасис), а также философское восприятие мира и человека в нем («картина мира»).

Исследуя картины в произведениях Тургенева, еще один современный исследователь А. А. Буткевич в статье «Экфрасис в романах И. С. Тургенева: к постановке проблемы» приводит ряд примеров, в которых разъясняет роль картин итальянских художников Позднего Возрождения Тициана и Тинторетто, к примеру, в романе «Накануне». Так, приводя отрывок из данного романа:

«Елена хохотала до слез над святым Марком Тинторета, прыгающим с неба, как лягушка в воду, для спасения истязаемого раба; с своей стороны, Инсаров пришел в восторг от спины и икр того энергического мужа в зеленой хламиде, который стоит на первом плане тициановского “Вознесения” и воздымает руки вослед Мадонны; зато сама Мадонна – прекрасная сильная женщина, спокойно и величественно стремящаяся в лоно бога-отца, – поразила и Инсарова и Елену» [т. 6., с. 286-287],

– исследовательница пишет о том, что читатель, обратив внимание на живописные произведения в этом отрывке, определенно должен сосредоточиться на эмоциях, которые сопровождают созерцание героями упомянутых картин. Так, «Чудо святого Марка» Тинторетто вызывает у Елены усмешку, хохот, реакция

<sup>26</sup> Ермакова, Е. Е. «Искусство... пожалуй, сильнее самой природы» (Картины русских и европейских мастеров в произведениях Тургенева) / Е.Е. Ермакова // Спасский вестник. – 2009. – № 16. – С. 94-100.

Инсарова не обозначена, тогда как «Вознесение Девы Марии» Тициана привлекает внимание обоих героев: Инсарову особо интересен физиологически точный и мощный образ одного из героев на переднем плане, в свою очередь обоих – Елену и Инсарова – поражает спокойный и величественный образ Мадонны, который, как угадывает читатель, безусловно, соотносится с главной героиней романа.

Таким образом, роль картин в романе «Накануне» А. А. Буткевич рассматривает как читательскую возможность изучить образы героев в новом контексте благодаря живописному сюжету<sup>27</sup>. По нашему мнению, это очень перспективный ракурс изучения творчества не только Тургенева. Например, благодаря живописному сюжету в «Накануне», читатель понимает, что «энергетический муж» Инсаров тоже физиологически точен, и в своем – романном – сюжете он преклоняется перед величественной Еленой Стаховой, олицетворяющей «идеал Мадонны». Интересно, что героиня Тургенева с особым почитанием смотрит на одного библейского героя и абсолютно иронично воспринимает другого, тоже из библейской истории, что говорит о противоречивости образа Елены, которая сама себя воспринимает исключительно через ассоциативную связь с Мадонной.

Наконец, третья тенденция в изучении проблемы соотношения живописи и литературы в творчестве Тургенева связана с так называемым «живописанием словом», которое условно можно соотнести с пейзажем и портретом как принципами изображения мира и человека в литературном произведении. Конечно, эта тенденция менее всего понимается как экфрасис, однако она самая популярная в тургеневедении. Назовем наиболее очевидные в этом плане работы.

Пожалуй, Тургенев-пейзажист более всего привлекает внимание читателей и исследователей. Он умело передает в своих произведениях краски, чувства героев, находящихся в природной среде. Так, по мнению П. Г. Пустовойта, Тургенев использует «не яркие и броские краски, а оттенки и полутона»<sup>28</sup>. В своей работе «И. С. Тургенев – художник слова» ученый говорит о том, что пейзажные зарисовки писателя находятся в гармонии с душевным состоянием героев, и приводит в пример рассказ «Бежин луг», считая, что он производит исключительные ощущения на читателя. Природа в данном рассказе и во всем творчестве Тургенева «окрашена глубоким лиризмом» и «при всей своей достоверности всегда опозитизирована»<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Буткевич, А. А. Экфрасис в романах И. С. Тургенева: к постановке проблемы / А. А. Буткевич // Спасский вестник. – 2013. – № 21. – С. 23, 24.

<sup>28</sup> Пустовойт, П. Г. Тургенев – художник слова / П. Г. Пустовойт. – М.: МГУ, 1980. – С. 23.

<sup>29</sup> Пустовойт, П. Г. Тургенев – художник слова... – С. 30.

К. В. Пигарев рассматривает произведения Тургенева в соотношении с русской живописью XIX в. Отмечая сосредоточенность писателя на природе, литературовед пишет: «У Тургенева каждая деталь имеет свое название, свою индивидуальную форму, свой цвет»<sup>30</sup>. Отдельно исследователь затрагивает в своей работе умение Тургенева передавать в произведениях колорит, считая, что «природа Тургенева <...> больше всего пронизана светом»<sup>31</sup>. Вместе с тем пейзаж под кистью писателя становится «объективно верным изображением природы в ее многообразных проявлениях» даже в тех случаях, когда психологически сопутствует переживаниям героев и происходящему<sup>32</sup>.

Философски понимают пейзаж в творчестве Тургенева Г. А. Бялый, А. Б. Муратов.

Г. А. Бялый в работе «Тургенев и русский реализм» анализирует природу в произведениях Тургенева с точки зрения бессилия человека перед величайшими силами природы, которая дана во всей мощи своей безжалостности и в то же время очарования. В качестве примера исследователь приводит «Записки охотника», в которых природа предстает как господствующая независимая стихия, покоряющая человека и развивающая его душевный мир<sup>33</sup>.

А. Б. Муратов в работе «Тургенев-новеллист» близок точке зрения Г. А. Бялого, считая, что в тургеневских произведениях часто затрагивается тема смирения человека перед природной силой. В данном случае в основе тургеневских убеждений лежит идея понимания человеком себя как «части всеприродного целого»<sup>34</sup>.

Рассматривая роль живописности произведений Тургенева с философской точки зрения, стоит обратиться к работе Л. В. Пумпянского «Тургенев-новеллист», в которой рассматривается взаимосвязь повестей Тургенева и западноевропейской новеллы XIX в., восходящей к идеям Шопенгауэра и Шеллинга. Л. В. Пумпянский утверждает, что в повестях Тургенева существует три типа оркестровки: «пейзажная», «философская» и «элегическая». В повестях писателя философская оркестровка преобразовывается в пейзажную, так как пейзаж

---

<sup>30</sup> Пигарев, К. В. Русская литература и изобразительное искусство: очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К. В. Пигарев, АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1972. – С. 83.

<sup>31</sup> Пигарев, К. В. Тургенев – художник слова... – С. 86.

<sup>32</sup> Пигарев, К. В. Тургенев – художник слова... – С. 88.

<sup>33</sup> Бялый, Г. А. О Психологической манере Тургенева / Г. А. Бялый // Русская литература. – 1968. – № 4. – С. 34–41.

<sup>34</sup> Муратов, А. Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы) / А. Б. Муратов. – Л.: изд-во ЛГУ, 1985. – С. 70.

в большинстве случаев тонален, даже элегичен, а все повести – это одна «неделимая элегия»<sup>35</sup>.

В таком же ключе можно рассмотреть статью Г. Б. Курляндской «От “Записок охотника” к повестям и романам», которая считает, что тургеневское мироозерцание базируется на теории двух противоположных начал. Так, природа в понимании писателя объединяет всемирную гармонию и «эгоистическую сосредоточенность на себе»<sup>36</sup>. Благодаря рисуемым в своих произведениях картинам природы, Тургенев достигает созвучия, единения природы и человека, в силу чего пейзажи у Тургенева несут в себе мысль о вселенской гармонии.

Среди исследований последнего десятилетия можно выделить несколько работ, авторы которых находят свой ракурс в интересующей нас проблеме взаимодействия литературы и живописи.

Несмотря на то, что объективно в отечественном литературоведении проблемы творчества Тургенева разработаны наиболее ярко, обратимся к японской исследовательнице К. Норико, которая обнаруживает интересные «живописные» закономерности у Тургенева. В работе «“Записки охотника” И. С. Тургенева и пейзаж» К. Норико отмечает, что описания природы у Тургенева имеют физиологический характер, такой же, как у западноевропейских живописцев, картины которых Тургенев высоко ценил. Физиологичность обусловлена тем, что писатель, как правило, изображает погоду, растительный и животный мир, используя при этом три художественных приема. Первый – перспектива, ставшая основным условием европейского пейзажа Нового времени. Второй прием связан с нидерландской традицией пейзажа XVII в. – пейзаж как географическая карта. Наконец, третий прием заключается в изображении одного и того же места в разное время суток или в разные времена года: при этом, например, вся картина изменится благодаря изменению цвета неба. Данный феномен в живописи был открыт только в начале XIX в., что говорит об актуальном для писателя интересе к тенденциям живописи и, конечно, к вопросам взаимодействия литературы и живописи<sup>37</sup>.

О. В. Евдокимова также говорит об изображении Тургеневым картин природы с учетом законов живописи, добавляя при этом субъектный фактор: все живописные зарисовки представлены рассказчиком-охотником.

---

<sup>35</sup> Пумпянский, Л. В. Тургенев-новеллист / Л. В. Пумпянский // Пумпянский, Л. В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 448.

<sup>36</sup> Курляндская, Г. Б. От «Записок охотника» к повестям и романам / Г. Б. Курляндская // Спасский вестник. – 2004. – № 10. – URL: <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=21717175> (Текст: электронный).

<sup>37</sup> Норико, К. «Записки охотника» И. С. Тургенева и пейзаж / К. Норико. – URL: [https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo\\_10925127\\_po\\_ART0001828885.pdf?contentNo=1&alternativeNo=](https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_10925127_po_ART0001828885.pdf?contentNo=1&alternativeNo=) (Текст: электронный).

Интересно, что к живописным зарисовкам исследовательница относит не только пейзажи, но и портреты, а также сцены, побуждающие в читательском воображении «картины», что расширяет представление читателя о живописном компоненте у Тургенева<sup>38</sup>.

«Тургенев-портретист» также интересует тургеноведов. Речь идет о портретировании как главном принципе создания образа героя, при этом важным для писателя оказывается стремление показать внутренний мир героя, его мысли, переживания – во внешнем плане (портрете). Подобно художнику, Тургенев проявляет интерес к деталям характера, сформированным не только под влиянием окружающей среды, но и в результате внутреннего развития персонажа, его духовных исканий. В этом Тургенев-писатель и Тургенев-художник едины: «Мы, реалисты, дорожим колоритом», – писал он в 1847 г. [Письма, т. 1, с. 379]. Красочность рисунка в понимании писателя представляет собой не только содержание картины, но и художественный компонент, благодаря которому возможно сделать акцент, например, на чувствах героев или повлиять на развитие сюжетной линии.

О мастерстве Тургенева-портретиста речь идет, например, в статье И. Г. Минераловой, А. Ю. Аль Кайси «Женский портрет-экфрасис в прозе И. С. Тургенева», в которой рассматривается влияние портрета героинь на их возможную судьбу в повестях «Несчастливая» и «Бригадир». Так, в повести «Несчастливая» писателя как портретиста в большей степени беспокоил эффект, который производит портрет на любого, кто его видит. Именно поэтому Тургеневым употребляется не словосочетание «портрет красивой женщины», а «красивый портрет» – картина как произведение искусства. Следовательно, портрет в произведении играет сюжетобразующую роль, предсказывая повороты судьбы в истории изображенной на нем героини<sup>39</sup>.

Цветописни как живописному приему в создании Тургеневым пейзажей и портретов посвящена статья Т. Ю. Галяниной «Цветовой интертекст прозы И. С. Тургенева». Автор статьи на примере «Записок охотника», рассказа «Свидание», романа «Накануне» демонстрирует психологический символизм цветовой гаммы, соотносимой не только с природными образами, но и с героями Тургенева. Принцип параллелизма обеспечивает связь внешнего и внутреннего планов изображения, в свою очередь детализированность пейзажных описаний,

---

<sup>38</sup> **Евдокимова, О. В.** Экфрасис в цикле И. С. Тургенева «Записки охотника» / О. В. Евдокимова // Спасский вестник. – 2010. – № 18. – С. 68-71.

<sup>39</sup> **Минералова, И. Г.** Женский портрет-экфрасис в прозе И. С. Тургенева / И. Г. Минералова, А. Ю. Аль Кайси // Фундаментальные исследования. Сер. Филологические науки. – 2015. – № 2. – С. 838–841.

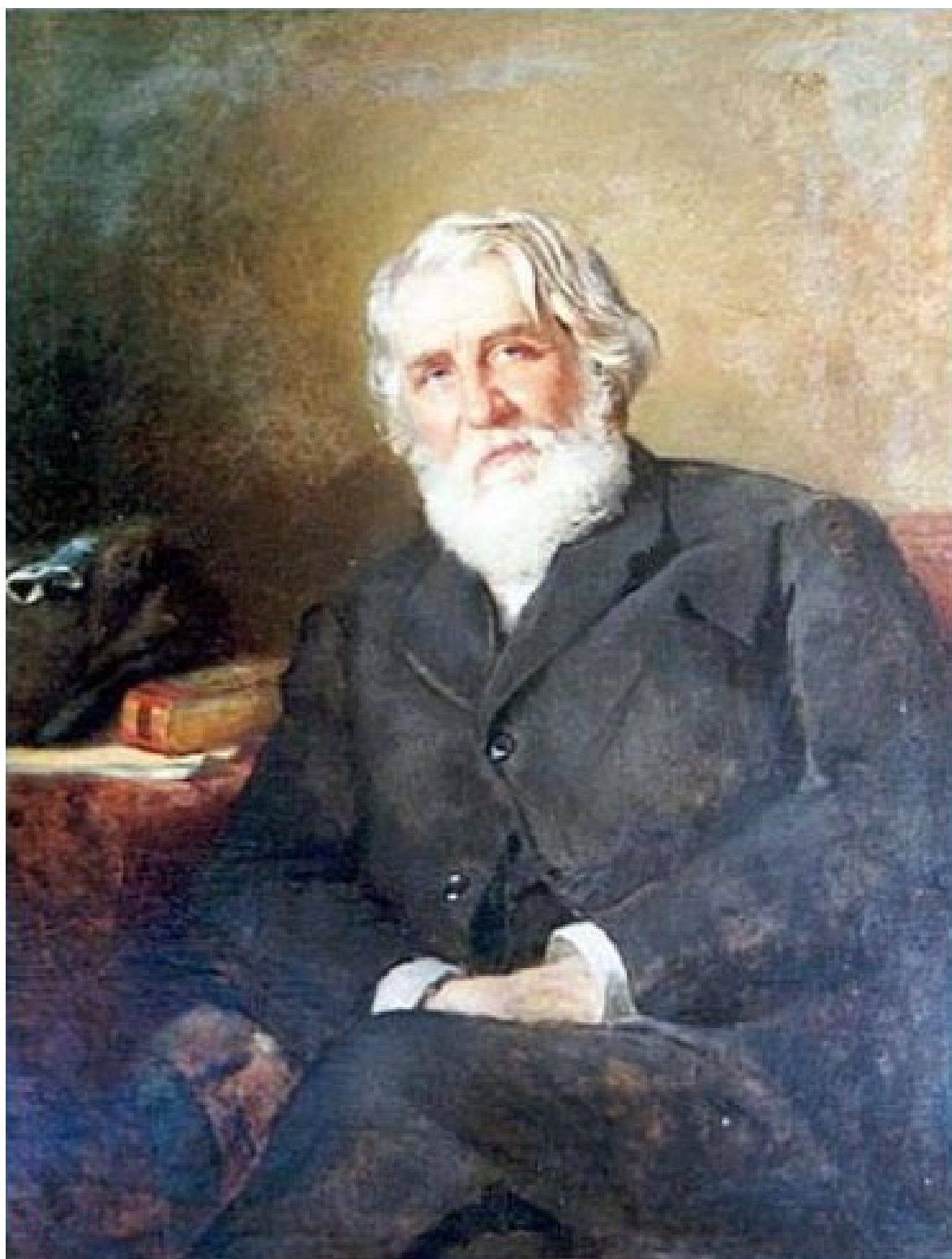
портретных зарисовок оказывается родственным живописной манере с ее «деталью» – штрихом<sup>40</sup>.

Не претендуя на всесторонне исследование, мы обратились к наиболее явным работам, посвященным проблеме взаимодействия живописи и литературы в тургеневском творчестве. Тенденции, обозначенные в этих работах, можно назвать универсальными в том смысле, что они вполне применимы к изучению проблемы взаимодействия живописи и литературы в творчестве любого писателя, создающего синкретический текст или обращающегося к арсеналу смежных с литературой средств создания художественного образа.

В интересующих нас трех повестях Тургенева («Ася», «Первая любовь» «Вешние воды»), традиционно объединенных тематически (любовные повести) и рассматриваемых как части целого, но не цикла в строгом смысле, мы остановимся на живописном сюжете как одном из проявлений проблемы экфрасиса. Безусловно, картины, включенные в повествование, главным образом выражают симпатии и антипатии Тургенева к живописцам и их работам, однако при этом учитывается и философское понимание «картины» как восприятия мира и человека в нем. Живописный сюжет включает в себя как собственно изобразительный (живописный в прямом смысле слова) компонент – картины художников – с проекцией на сюжет художественного произведения, так и философский смысл. В итоге, помимо очевидной любовной доминанты, повести скрепляет еще и живописный сюжет, связанный с известными тенденциями «пейзажности» и «портретности» в его воплощении.

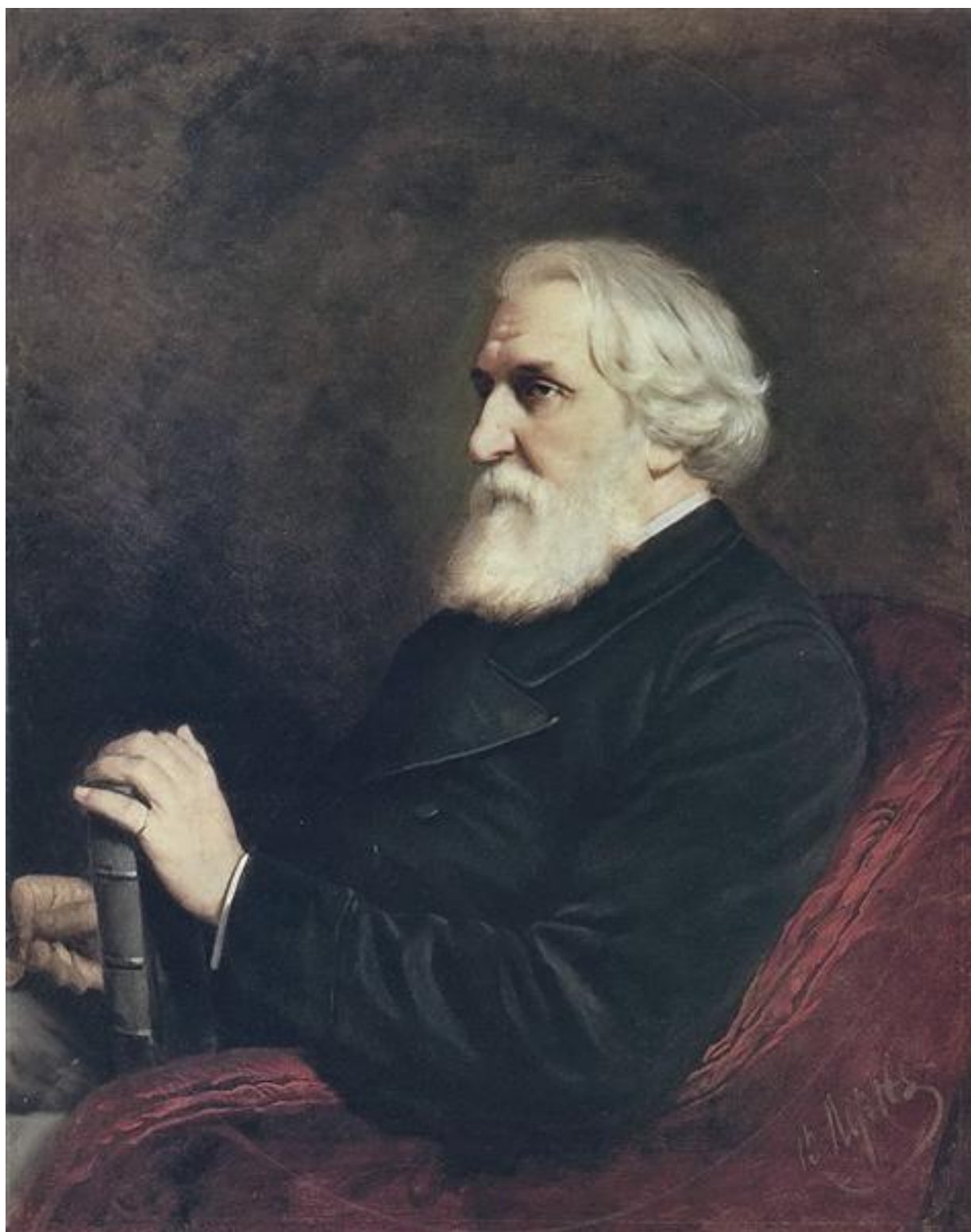
---

<sup>40</sup> **Галянина, Т. Ю.** Цветовой интертекст прозы И. С. Тургенева / Т. Ю. Галянина // Вестник Запорожского национального университета. – 2010. – № 1. – С. 13–17.



К. Е. Маковский. Портрет И. С. Тургенева. 1871

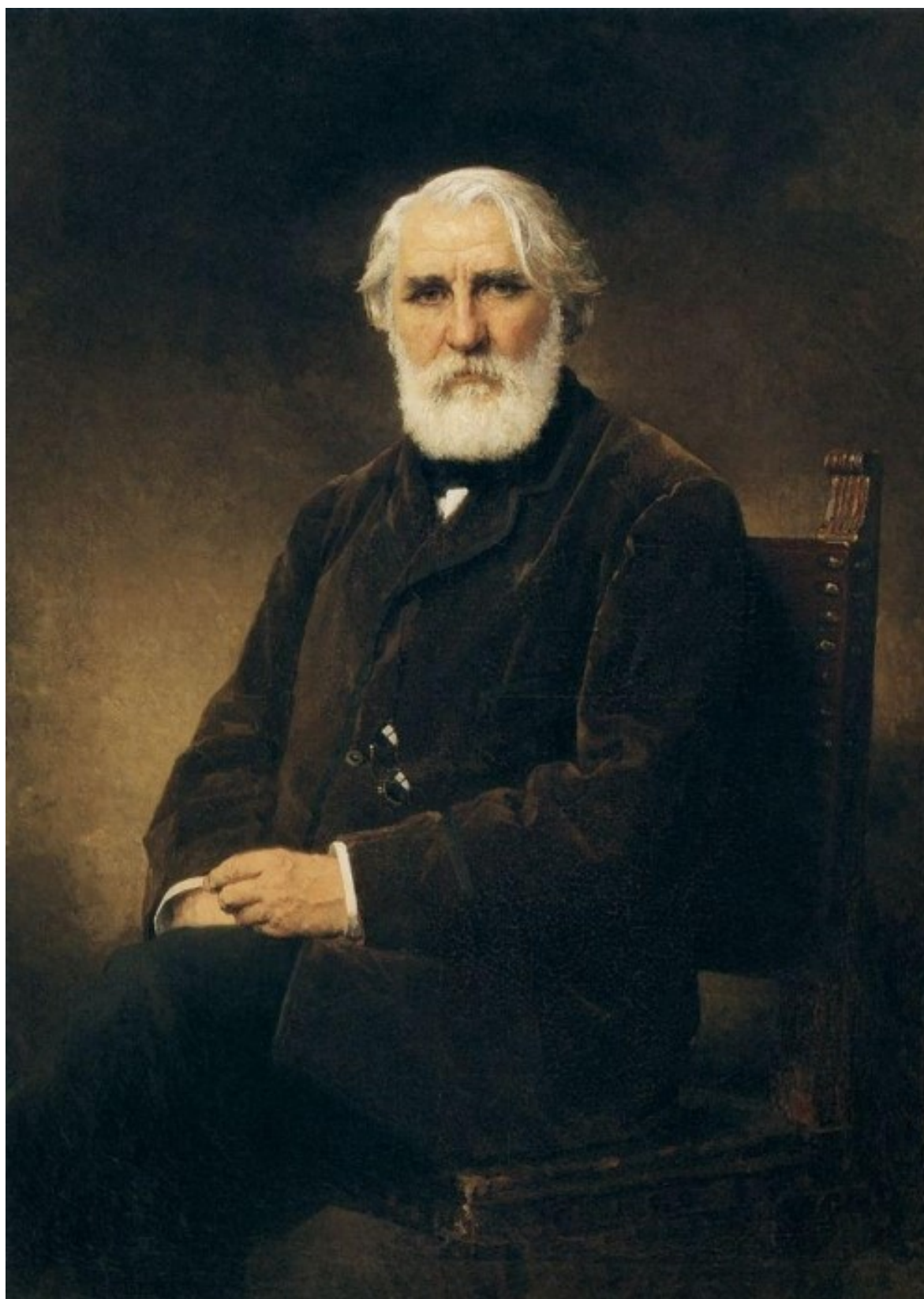




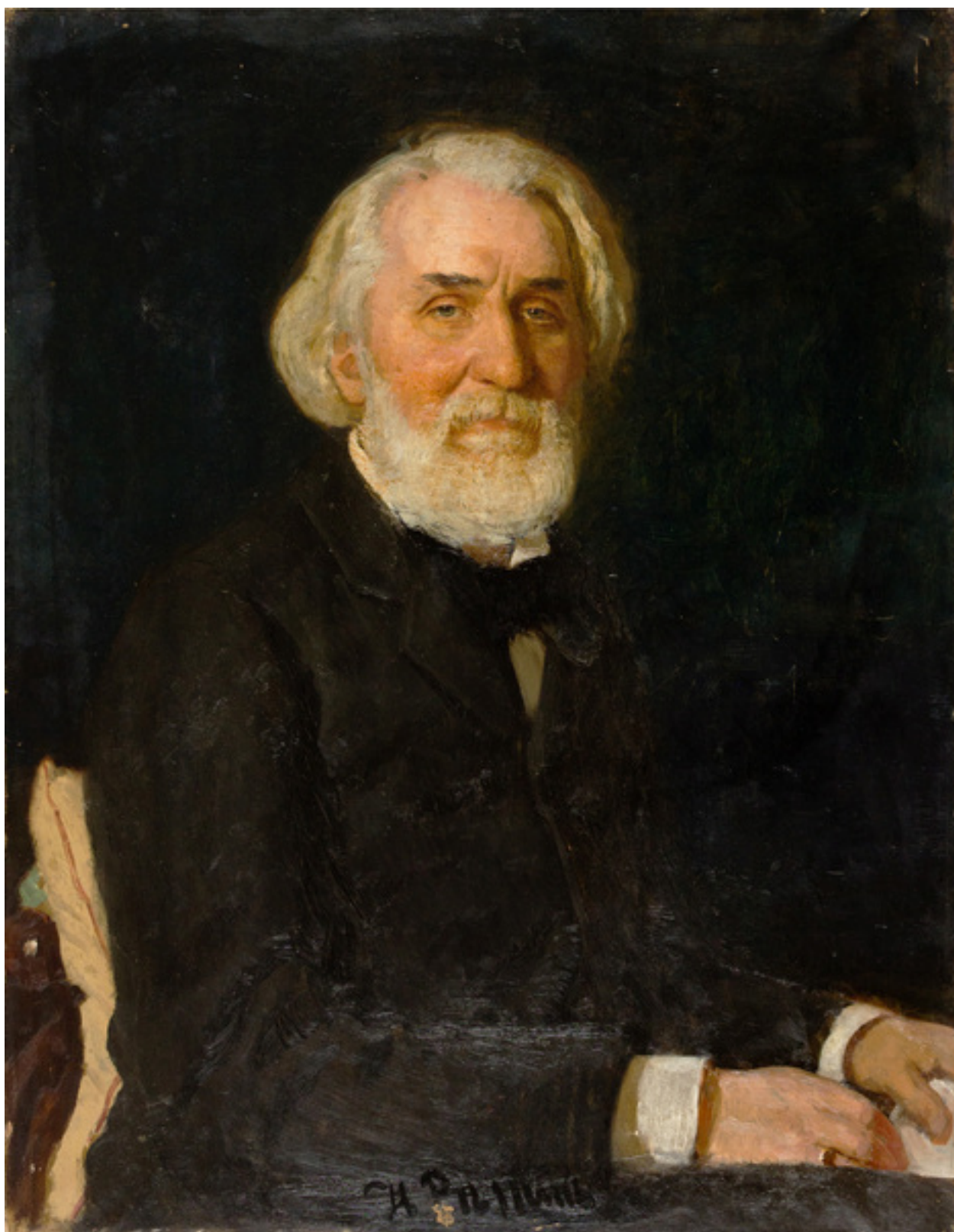
В. Г. Перов. Портрет И. С. Тургенева. 1872



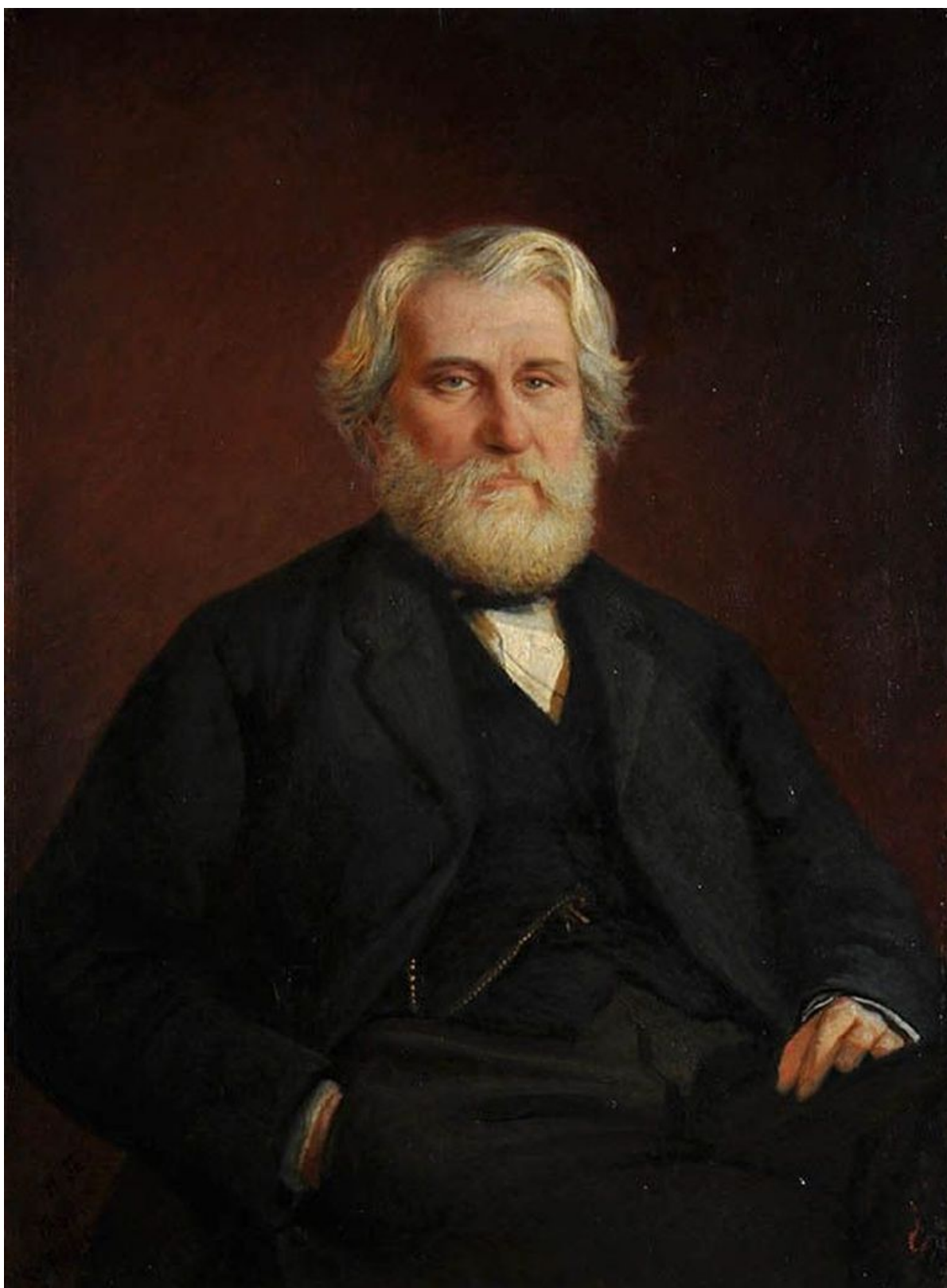
И. Е. Репин. Портрет Тургенева. 1874



А. А. Харламов. Портрет писателя И. С. Тургенева. 1875



И. Е. Репин. Портрет Тургенева. 1879



Н.Н. Ге. Портрет И. С. Тургенева. 1887

## Глава 2

### *Повести И. С. Тургенева как возможность сверхжанрового образования*

Три повести И. С. Тургенева объединены проблемно-тематически, однако это объединение не принадлежит писателю. Можно попытаться определить повести как неавторский цикл, «вторичный»: «читательский» (М. Н. Дарвин, И. В. Фоменко), «несобранный» (Л. Е. Ляпина)<sup>41</sup>, поскольку, к примеру, уже жанровая организация является одним из принципов выделения цикла, несмотря на то, что порой жанровая однородность – при отсутствии прочих признаков – ослабляет эффект циклизации.

Более интересным представляется другой аспект в вычленении неавторского сверхжанрового образования: появляется возможность двойного прочтения каждого произведения – как самостоятельного и во взаимодействии с другими произведениями, входящими в условный цикл. Получается, что воля читателя определяет, оценить произведение отдельно или включить его в смысловое поле целого, что провоцирует двойную рефлексю – реального автора и «автора»-читателя. Каждое конкретное произведение является одновременно текстом (со своей индивидуальной концепцией) и контекстом (относительно включенности в ряд сходных по каким-либо признакам произведений).

Так, у М. Н. Дарвина читаем:

«Специфика взаимодействия части и целого в циклической структуре, по нашему мнению, состоит в том, что часть (отдельное произведение) подвержена действию двух противоположных сил: центробежных и центростремительных. Отдельное произведение в цикле способно как “собрать” смысл целого, так и “рассеивать” его»<sup>42</sup>.

Или ср. у Л. Е. Ляпиной:

«По мере чтения цикловой контекст актуализирует те или иные стороны произведений, составляющих цикловую последовательность, устанавливая между ними отношения сходства и различия по соответствующим параметрам»<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Дарвин, М. Н. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа; РАН. Сибирское отделение. Институт филологии. – Новосибирск: Наука, 2001. – С. 25; Фоменко, И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко; Тверской государственный университет. – Тверь: ТГУ, 1992. – 123 с.; Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. – С.10.

<sup>42</sup> Дарвин, М. Н. Циклизация в творчестве Пушкина... – С. 29.

<sup>43</sup> Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века... – С. 12.

Следовательно, повести «Ася», «Первая любовь» и «Вешние воды» по отдельности представляют детальную разницу в воплощении сюжета, связанного с «трагическим значением любви». В этом смысле каждая повесть может восприниматься как самодостаточный текст, «рассеивая» устойчивый в тургеневедении любовно-тематический комплекс, несмотря на то, что действительно «исходной» для любовного сюжета является вовсе не «Ася», из трех повестей написанная ранее остальных. В свою очередь относительно друг друга повести могут играть роль контекста, «собирать» смысл целого, приводя читателя к пониманию авторской картины мира в ее конкретных проявлениях. Более того, любовно-философские повести 1850-х гг. вместе взятые становятся контекстом для романов Тургенева, хотя эти романы тоже можно рассматривать как контекст для любовно-философских повестей.

Сложные взаимоотношения текста и контекста сказываются на еще одном аспекте: если произведения создавались автором в разное время, в читательском восприятии они выстраиваются одновременно или параллельно, образуя таким образом свехтекст (или цикл).

Чем сложнее цикл, тем больше интерпретаций он предполагает, в том числе за счет интеллектуальных усилий и творческих возможностей читателя. Так, на первый план читатель может поставить вовсе не жанр, а скрепляющую тему или проблему, общие закономерности в развитии сюжета и/или в построении (композиции), центральный образ и его функционирование в системе персонажей и пр.

Повести «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860), «Вешние воды» (1871), следуя логике мысли Г. А. Бялого, можно объединить с точки зрения «метафизической философии» Тургенева, сосредоточившегося на любви-стихии, трагическом звучании любви, неподвластной человеческой воле, причем человек попадает под власть этой стихии как раз в тот момент, когда он меньше всего готов. Тургенев развивает философию любви как силы, подчиняющей себе человека, порабощающей его, и в то же время восхищается красотой любовного чувства, несмотря на то, что чувство это не приносит человеку счастья и часто ведет его к гибели, если не физической, то нравственной<sup>44</sup>.

Г. Б. Курляндская, изучая повести 1850-х гг. в их связи с романами Тургенева, оценивает центральных персонажей с позиции принадлежности поколению «лишних» людей. В частности, главный герой каждой повести оказывается в чем-то созвучен образу «лишнего» человека, чей образчик дан писателем в романах. Герои повестей схожи двойственностью своей судьбы:

---

<sup>44</sup> Бялый, Г. А. Тургенев и русский реализм / Г. А. Бялый. – М., Л.: Советский писатель, 1962. – С. 95.

«Наряду с призывом к суровому нравственному обязательству и аскетичному отречению изображается и торжествующая красота “чувственной” стороны жизни, т. е. романтика той страсти, которая привлекательна именно тем, что связана с таинственными основами бытия. Эта двойственность все время и поддерживает интерес и остроту повести»<sup>45</sup>.

В. М. Маркович также указывает на смысловую переключку повестей 1850-х гг., говоря о едином представлении чувства любви в них. Точкой отсчета в этом представлении называется повесть «Затишье», но «странная амбивалентность» любви сохраняется и в последующих повестях писателя – «Переписке», «Якове Пасынкове», «Фаусте», «Асе» и «Первой любви»<sup>46</sup>.

Тургеневская концепция личности как «подлинная причина горького для героев итога повести», по мнению В. А. Недзвецкого, связана с стремлением героя к идеальной любви и несоразмерности этой любви и его жизни:

«Духовные стремления тургеневских героев, действительно, не знают и не хотят знать никаких ограничений и земных пределов, независимо от того, что эти герои по их социальному положению. Дух их бесконечен и бессмертен, как природа. Но плоть (тело) этих людей ограничена, конечна и брэнна»<sup>47</sup>.

Собственно, вот откуда трагический жизненный итог. Более того, параллель между любовью и искусством, по мысли В. А. Недзвецкого, (подспудно или сознательно) проводимая Тургеновым в каждой повести, дает основание считать произведения единым целым:

«В своем пафосе беспредельности и бессмертия любовь тургеневских героев сродни совершенным явлениям искусства. Поэтому классические произведения искусства не только поясняют развитие и драму чувств героев Тургенева, но в огромной мере стимулируют их возникновение»<sup>48</sup>.

Искусство выступает одним из факторов, который становится нравственной проверкой героя на знаменитое в классической литературе XIX в. звание героя времени (наряду с искусством, к подобным факторам относятся природа, родина, мироздание и пр.). Так, вслед за В. А. Недзвецким мы склонны объединять три повести Тургенева на основе сквозного мотива искусства.

<sup>45</sup> Курляндская, Г. Б. Структура повести и романа И.С. Тургенева 50-х годов / Г. Б. Курляндская. – Тула: Приокское книжное издательство, 2007. – С. 169 – 170.

<sup>46</sup> Маркович, В. М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов / В. М. Маркович // Поэтика русской литературы: сборник статей к 70-летию профессора Ю. В. Манна / ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001. – С. 275–292.

<sup>47</sup> Недзвецкий, В. А. Любовь – крест – долг («Ася» и другие повести 50-х годов) / В. А. Недзвецкий // И. С. Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети»: учебное пособие / В. А. Недзвецкий, П. Г. Пустовойт, Е. Ю. Полтавец. – М.: Издательство Московского университета, 1998. – С. 14–37.

<sup>48</sup> Недзвецкий, В. А. Любовь – крест – долг... – С. 19.



Жанровая систематизация тургеневского творчества становится предметом изучения И. А. Беляевой. Принципы циклообразования рассматриваются ею начиная с раннего творчества (в лирике и отчасти драматургии Тургенева) и заканчивая «Стихотворениями в прозе». Как ни странно, повести 1850-х гг. не вошли в круг интересов исследовательницы, хотя о природе тургеневской повести речь все же идет, в частности, о любовно-философской ее разновидности, о типе тургеневского героя и героини, о художественной философии автора<sup>49</sup>.

Именно логико-философское начало, наряду с мотивом искусства, стало для нас еще одним объединяющим изучаемые повести фактором. При этом все, о чем говорилось выше, применимо не только к тургеневским повестям 1850-х гг.: повесть «Вешние воды», написанная позднее, формально и содержательно вполне примыкает к повестям 1850-х гг.

Внутреннее единство повестей «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды» обусловлено главным образом тем, что эти произведения посвящены уже упомянутому нами «трагическому значению любви». Причем от повести к повести сюжет выстраивается так, что обозначенная константа («трагическое значение любви») на глазах читателя становится, с одной стороны, не просто все более очевидной и не предполагающей иного, кроме трагического, исхода, но, с другой стороны, как ни парадоксально, своего рода «перспективной». Если обреченность героя «Аси» ощущается читателем сразу, и здесь действительно присутствует только трагическая развязка, то финал «Вешних вод» производит двойственное впечатление: несмотря на доминирующий элегический модус повести, любовный сюжет обрел завершенность, а Санин получил прощение.

Тем не менее тургеневская философия любви во всех трех повестях сохраняет свое единство в том, что, как известно, это чувство «мгновенно», оно озаряет внезапно, но длится недолго в силу разных обстоятельств, да еще к тому же озаряет героев не одномоментно; вся дальнейшая жизнь – «уплата по копейке долга». И все-таки стихия любви необходима тургеневским персонажам, так как рефлексирующий герой растет личностно, выходит на новый жизненный уровень. Пережитое чувство, особенно трагическое, влечет за собой душевные метаморфозы. Вот, к примеру, откуда двойственность впечатления от финала «Вешних вод» как произведения, замыкающего ряд повестей.

Философия любви неизменно включает в себя не менее известную в тургеневском творчестве проблему любви и долга, однако, в отличие от романов, в повестях эта проблема уходит на второй план, проявляясь пунктирно, так как читатель видит человека частного, а не общественного. Что остается неизменно на первом плане, так это композиционная двучастность: жизнь главных героев

---

<sup>49</sup> Беляева, И. А. Система жанров в творчестве И. С. Тургенева / И. А. Беляева. – М.: МГПУ, 2005. – 252 с.

делится на два этапа – до любви и после нее, а между ними – миг счастья. При этом чувство любви ассоциируется с молодостью персонажа, так что молодость в повестях Тургенева становится своего рода эмоционально-психологической координатой, характеризующей максимальную открытость человека жизни. Этап «после» соотносится с временем переживания и даже «пере-проживания» прошлого (воспоминаниями), то есть с трагически поздним осознанием ценности любви.

Еще одна «философия», скрепляющая повести, – философия природы – тоже представлена очень ярко, так как герой Тургенева оказывается диалектически связан с природой, причем и в повестях, и в романах.

Мастерство Тургенева-художника (пейзажиста) – тема, изученная в тургеневедении достаточно полно, подробно останавливаться на ней нет смысла. Отметим лишь, что в соотносении человека и природы выходит на первый план и коррелирует с философией любви.

Дискурс природы в тургеневском творчестве важен, поскольку герои не просто включены в некое природное пространство, на фоне которого происходит действие. Природа у Тургенева никогда не выступает исключительно в роли фона или места действия. Философская составляющая природы своего рода усложняет тургеневскую концепцию человека.

Независимость природы от человека, человеческой истории порождает трагическую антиномию «человек – природа». С одной стороны, оба начала имеют отношение к времени: к примеру, обладают суточным, сезонным и пр. измерением, которое осмысляется в категориях длительности, перспективы или линейности, – и в этом человек и природа понимаются как самодостаточные начала. С другой стороны, повторяемость определенных процессов в жизни человека и природы, тем более сезонная повторяемость, формирует иное – циклическое – восприятие компонентов данной антиномии. Проблема заключается в том, что характеристика «независимость» относится лишь к природе, тогда как человек не может рассматриваться вне конкретных бытовых, социальных, исторических закономерностей. Природа в своем течении жизни стихийна, неизменна, вечна; человек всегда зависит от жизненных обстоятельств, поэтому его мучают вопросы о счастье и долге, свободе и необходимости, вечном и конечном. Эти размышления, независимо от найденного (или нет) ответа на поставленные вопросы, уже сами по себе омрачают жизнь человека.

Помимо этого, природа необходима автору и как индикатор нравственной ценности героев. Зачастую в описании пейзажа легко ощущается авторская интенциональность. Несмотря на то, что природа у Тургенева «равнодушная», «повелительная», «подавляющая» («негодяйка», как характеризовал ее писатель), ее

восприятие героями должно быть неременным условием их личностной состоятельности. И здесь уместно говорить о способности героев к рефлексии природы вообще. Чуткость, восприимчивость, способность в малом заметить удивительное становятся авторскими и читательскими критериями оценки героев на человечность, одухотворенность. В «Записках охотника», например, вписанность крестьян в жизнь природы свидетельствует о естественности жизни народа, ее включенности в природный цикл. В «Бежином луге» семилетний Ваня, самый младший из пятерых мальчиков, с восхищением замечает: «<...> божьи звездочки – что пчелки роятся!» [т. 3, с. 102], как будто впервые видит звездное небо. Охотник же, в силу иного социального происхождения, при всей способности видеть природу в «деталях», более склонен замечать сложные природные процессы, ее величие, задаваться вечными вопросами, в том числе о роли человека в мироздании, то есть в антиномии «человек – природа» герой-рассказчик претендует быть Человеком, а значит – блуждать в лесу и заблуждаться. Подобную ситуацию мы наблюдаем в тургеневских романах.

В «Асе», «Первой любви», «Вешних водах» философия природы становится еще одним объединяющим фактором. В отличие от романов Тургенева, в повестях – при задействованном природном дискурсе – акцент не делается на решении героями вечных проблем, связанных с местом человека в мироздании. Здесь целесообразнее говорить о слитности философии природы и философии любви. Все самое важное в любви понимается героями, как правило, в «контексте» природы – будь то горный или речной пейзаж, сад, густой лес, при этом природа всегда по-разному проявляет свои коммуникативно-функциональные свойства, предугадывая развитие любовного сюжета и подсказывая человеку ответ на бытийные вопросы.

Так, Н. Н. отчетливо понимает, что любит Асю во время и после переправы через Рейн, особенно когда слышит соловья:

«Не ноги меня несли, не лодка меня везла: меня поднимали какие-то широкие, сильные крылья. Я прошел мимо куста, где пел соловей, я остановился и долго слушал: мне казалось, он пел мою любовь и мое счастье» [т. 5, с. 192].

Только герой уже на «другом» берегу, следовательно, осознание счастья становится одновременно точкой отсчета в крушении этого счастья.

Владимир впервые видит Зинаиду Засекину в саду, «между кустами зеленой малины», а далее – осознание чувства:

«Сердце во мне так и прыгало; мне было очень стыдно и весело: я чувствовал небывалое волнение» [т. 6, с. 308].

И опять-таки природа «подсказывает» сюжет крушения счастья: несозревшая малина как запретный плод в чужом саду.

Для Санина путь к грехопадению – это путь вглубь леса, это гроза в лесу, которая станет угрозой цельности нравственного облика героя, а потом спровоцирует угрызения совести и ту самую «уплату по копейке долга».

Конечно, есть и другая грань во взаимоотношениях человека и природы: несмотря на сложность, таинственность, стихийность, враждебность человеку, природа – источник радости, счастья, высоты духа, сознания. В повестях Тургенева эта грань тоже проявляется, вплоть до того, что, например, стихийность как одно из основных свойств природы становится чертой характера тургеневских героинь. На этом фоне зачастую естественность центральных героинь антинормальна своеобразной искусственности центральных героев.

Что касается искусства как еще одной циклообразующей скрепе, применительно к тургеневским повестям вполне можно утверждать, что искусство присутствует на уровне субъектном – художественность стиля повествующего субъекта; объектном – включенность картин известных живописцев, а также произведения скульптуры в текст, сюжетном – влияние сюжетов этих произведений искусства на сюжет повестей, вплоть до вычленения сквозного мотива искусства; образом – сопоставление героев произведений искусства с героями Тургенева и пр.

В первую очередь нас интересуют упомянутые в повестях конкретные картины конкретных художников:

- Рафаэль («Триумф Галатеи», «Портрет молодой женщины, или Форнарина»),
- Аллори («Юдифь с головой Олоферна»),
- Корреджо («Вознесение Девы Марии»),
- а также безымянная картина с Малек-Аделем, героем романа французской писательницы Мари Коттен.

В этот же ряд можно включить скульптуру Даннекера («Ариадна на пантере») и, конечно, безымянную скульптуру Мадонны. Все это относится к известному в литературоведении явлению – экфрасису, собственно, чему в целом и посвящено наше исследование, поэтому здесь мы не будем останавливаться на этом.

Однако если рассматривать искусство философски – как «форму творчества, способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т. д.)»<sup>50</sup>, то при известном творческом подходе жизнь человека сама по себе представляет произведение искусства.

---

<sup>50</sup> Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – URL: [philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/512/iskusstvo.htm](http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/512/iskusstvo.htm) (Текст: электронный).

Жизнетворчество как особая эстетическая категория характерна для определенных эпох русской культуры, но чаще всего речь все же идет о менее всеобъемлющей тенденции. Творческой личностью можно назвать человека, чей взгляд на мир характеризуется особым типом эмоциональности, мышление такого человека не укладывается в общепринятые или строгие рациональные рамки, оно скорее иррационально. Творческая личность – это человек-художник в широком смысле слова, для этого человека духовная самореализация «посредством чувственно-выразительных средств» является идеальной формой самопрезентации, самоидентификации.

Герои тургеневских повестей «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды» включаются в этот процесс с самого начала, поскольку автор безоговорочно передает им слово, то есть право повествования. Самоидентификация человека-художника обнаруживается в том, что повествующий субъект, находясь в точке настоящего (*сейчас*), вспоминает значимый эпизод своей жизни, относящийся к прошлому (*тогда*). Будучи молодым, беззаботным, открытым жизни, герой воспринимает ее художнически, во всех красках, но нравственное самосознание приходит много лет спустя, когда молодость безвозвратно утрачена. Тем не менее взгляд художника в точке *сейчас* вовсе не исчезает, он скорее трансформируется. Если *тогда* важен был свободный поступок (применительно к повестям – любовный сюжет, ср.: по словам В. А. Недзвецкого, «развитие и драма чувств» героя<sup>51</sup>), то *сейчас* наступило время художественно-словесно осмыслить его и сделать из своих воспоминаний произведение искусства – литературное произведение, в котором будут переплетены мысли и чувства *тогда* и *сейчас*. Это и есть один из способов художественного осмысления мира и человека. Более того, герои-рассказчики как художники слова прибегают и к литературному контексту, отсылая читателя к произведениям не только русской литературы, но и мировой, а также к античной литературе.

И, разумеется, помимо литературных и мифологических переключек, тургеневские повести включают в себя музыкальные реминисценции. Не вдаваясь в подробности реализации этого аспекта у Тургенева, отметим, что именно музыка является самым показательным видом искусства в плане духовной самореализации человека – выявлении его чуткости, эмоциональности, духовной утонченности.

С этой точки зрения, тургеневских героев можно условно поделить на «чутких» и «глухих», причем центральные персонажи не всегда будут четко дифференцироваться. Возможно, еще и поэтому нужна ситуация повествования из настоящего, чтобы герой показал свою духовную состоятельность.

---

<sup>51</sup> Недзвецкий, В. А. Любовь – крест – долг... – С. 19.

Таким образом, несмотря на разное время написания, особенно в случае с «Вешними водами», объединенность трех повестей Тургенева обеспечивается формально и содержательно. Целостное восприятие любовно-философских повестей Тургенева позволяет увидеть в них онтологию чувства («трагическое значение любви») во всех его проявлениях, со всеми гранями, что немаловажно, связанного с концепцией природы и искусства.

### Глава 3

#### *«Триумф» Аси как воплощение рафаэлевского сюжета в повести И. С. Тургенева «Ася»*

Как известно, повесть «Ася» создавалась автором в момент острого идейного и душевного кризиса в середине 1850-х гг., когда Тургенев производил оценку сделанного им в литературе и намечал дальнейшие пути своей деятельности:

«В человеческой жизни есть мгновенья перелома, мгновенья, в которых прошедшее умирает и зарождается нечто новое; горе тому, кто не умеет их чувствовать, и либо упорно придерживается мертвого прошедшего, либо до времени хочет вызывать к жизни то, что еще не созрело», – пишет он Е. Е. Ламберт 3 (15) ноября 1857 г. [т. 5, с. 441].

Так или иначе социальные раздумья Тургенева вкупе с интимными переживаниями, размышлениями о своей личной и писательской судьбе нашли отражение в повести.

Судьба «Аси» в читательском кругу друзей и современников писателя была достаточно сложной, неоднозначной.

С одной стороны, был подчеркнут лиризм как определяющая стихия произведения. К примеру, Н. А. Некрасов писал:

«Обнимаю тебя за повесть и за то, что она прелесть как хороша. От нее веет душевной молодостью, вся она – чистое золото поэзии. Без натяжки пришла эта прекрасная обстановка к поэтическому сюжету, и вышло что-то небывалое у нас по красоте и чистоте. Даже Чернышевский в искреннем восторге от этой повести» (25 декабря 1857 г.) [т. 5, с. 450].

С другой стороны, эпоха в ее наиболее представительных лицах формулировала претензию по поводу отсутствия размышлений о вопросах демократического характера. В этом контексте особенно интересным представляется отклик Н. Г. Чернышевского.

«Мысль об общественном значении повести Тургенева легла в основу статьи Чернышевского “Русский человек на rendez-vous” (Атеней, 1858, № 18, ч. 3, с. 65–89). Как бы издеваясь над блюстителями “лояльности” журналов, Чернышевский подчеркивал, что отсутствие прямых политических обличений – “Повесть имеет направление чисто поэтическое, идеальное, не касающееся ни одной из так называемых черных сторон жизни” <...> – не исключает “безотрадного впечатления”, производимого повестью на читателя. Не анализируя

всесторонне произведения Тургенева, Чернышевский ставит важнейший социально-политический вопрос на материале повести <...>. Критик сознательно отвлекается от лирического пафоса произведения: “Бог с ними, с эротическими вопросами, – не до них читателю нашего времени, занятому вопросами об административных и судебных улучшениях, о финансовых преобразованиях, об освобождении крестьян. Но сцена, сделанная нашим Ромео Асе, как мы заметили, – только симптом болезни, которая точно таким же пошлым образом портит все наши дела...”, – пишет он» [цит. по: т. 5, с. 450-451].

Помимо главного героя, то ли способного быть «героем времени», то ли нет, внимание современников писателя, безусловно, привлёк образ Аси. К примеру, несмотря на отрицательные отзывы о повести, Л. Н. Толстой находил образ героини привлекательным, сравнивал его со своей героиней – Наташей Ростовою («женственность, сочетающаяся с угловатостью подростка, “мальчика в юбке”, исключительная чуткость, эмоциональность, доходящая до страстности» [т. 5, с. 454]).

Конечно, сравнивали Асю и с Татьяной Лариной, отмечая при этом, что пушкинский роман вовсе не вредит восприятию повести Тургенева («С.-Петербургские ведомости», 1858, № 26).

Образ Аси привлёк наше внимание прежде всего в контексте живописного сюжета, который в повести Тургенева, опубликованной в 1858 г., связан с фреской Рафаэля (1483-1520) «Триумф Галатеи». Фреску художник выполнил на заказ для виллы Фарнезина в Риме в 1512 г. Сюжет картины должен был стать продолжением реального «морского пейзажа»: фреска была написана для открытой лоджии виллы, находящейся на берегу реки Тибр; таким образом, фреска словно соединила земную и водную стихии.

Впервые упоминание об этой фреске в повести Тургенева встречается в конце четвертой главы. Главный герой Н. Н., уже почувствовавший влечение к Асе, вспоминает события прошедшего дня, в числе которых оказывается случайно подсмотренная сцена объяснения в любви Аси Гагину. Именно эта сцена становится катализатором в развитии чувств героя:

«Я начал думать... думать об Асе. Мне пришло в голову, что Гагин в течение разговора намекнул мне на какие-то затруднения, препятствующие его возвращению в Россию... “Полно, сестра ли она его?” – произнес я громко.

Я разделся, лег и старался заснуть; но час спустя я опять сидел в постели, облокотившись локтем на подушку, и снова думал об этой “капризной девочке с натянутым смехом...”. “Она сложена, как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине, – шептал я, – да; и она ему не сестра...”» [т. 5, с. 162].

Сюжет фрески Рафаэля восходит к древнегреческому мифу о Галатее, Акиде и циклопе Полифеме, однако Рафаэль изобразил лишь часть этого мифа:



Галатея сбегает от Полифема, а вся окружающая природа способствует ее спасению.

Согласно мифу, Галатея – дочь Нерея и Дориды – nereида, олицетворяющая море. Прекрасная Галатея и юноша Акид полюбили друг друга, но красотой Галатеи оказался очарован и страшный циклоп Полифем. Не получив отклика на свои чувства от Галатеи, он в ярости отломил кусок скалы и бросил в Акида. Акид погиб, превратившись в речного бога, Галатее же удалось спастись бегством<sup>52</sup>.

Фреска Рафаэля символизирует спасение прекрасной nereиды, это ее победа над злом. Композиция фрески построена таким образом, что в центре внимания оказывается Галатея, мчащаяся, как в колеснице, в раковине, запряженной дельфинами. Слева изображен Полифем, который пытается ее догнать, вокруг – nereиды и купидоны, помогающие героине сбежать. Галатею не победить: с гибелью возлюбленного ее чувства не исчезают, но становятся триумфом любви.

Спасение Галатеи подчеркивается цветовой техникой: контраст синего, красного и золотого усиливает ощущение торжества любви над злом, жизни над смертью. В теории цвета есть понятие гармонии, связанное с определенным количеством цветов (двухцветная, трехцветная гармония). Три цвета – красный, синий и желтый (золотой) – расположены в цветовом круге относительно друга через равные промежутки, то есть своего рода в вершинах равностороннего треугольника, нарисованного в центре круга. При таком расположении данные цвета действительно создают композиционную гармонию<sup>53</sup>. Так, ярко-красное одеяние Галатеи, развевающееся от встречного ветра, становится центральным цветовым пятном, выступая символом триумфа; золотой словно подчеркивает ореол вокруг Галатеи; синий обрамляет фреску на переднем и заднем планах, визуально подчеркивая центральный – красный – компонент.

Кроме того, гармония обеспечивается композиционным построением фрески: передний и средний планы уравновешены с задним. Традиционно ощущение пространства создает задний план, предназначенный для изображения неба, если это, например, пейзаж. В свою очередь на переднем и среднем планах должны располагаться смысловые образы картины (герои, природа и пр.). Фреска Рафаэля композиционно делится на две части по горизонтали (примерно в центре), при этом границу подчеркивает как раз цветовой контраст.

Отметим еще одну особенность фрески. В эпоху Ренессанса художники в первую очередь стремились передать человеческий облик в совершенстве.

---

<sup>52</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А-К / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 262.

<sup>53</sup> См., напр.: **Иттен, Й.** Искусство цвета / Й. Иттен. – Режим доступа: <https://colorscheme.ru/art-of-color/concord-of-colors.html> (Текст: электронный).

Если объектом воспроизведения становился мифический или религиозный герой, то его изображали приближенным к обычному человеку. Это ни в коем случае не отменяло принцип совершенства, напротив, в этом виделся великий гуманизм Возрождения: представление о свободном человеке, идеальном физически и духовно. В этом смысле Рафаэль точно передал гармонию внешнего и внутреннего, земного и небесного. Галатее восхищает зрителя своим величием, могуществом, в то же время в ней есть нежность, легкость, присущие обычной женщине.

С целью создания легкости в фигуре Галатеи Рафаэль использовал мотив контрапоста (чтобы снять напряжение в теле при положении стоя, человек опирается на одну ногу), поэтому героиня фрески не только парит над волнами, она грациозна и женственна в своем триумфе.

Наконец, сюжетно Рафаэль сосредоточился на фрагменте мифа, но этот фрагмент является кульминационным, так как в конечном счете символизирует торжество любви, жизни.

В повести Тургенева «Ася», безусловно, есть много переключек с фреской Рафаэля, однако мы сконцентрируемся на тех особенностях, которые определили выше относительно фрески.

Прежде всего обратимся к образу («портрету») Аси, сравнив ее с Галатеей.

Такой же воздушной, свободной, как Галатее, увидел Асю Н. Н. Образ Аси очень четко передает грацию Галатеи, ее силу, нежность и преданность. Молодая кипящая кровь в тургеневской героине, ее единение с природой, и, конечно, любовь – то ценное, что есть в мифологической героине и в «тургеневской девушке» Асе.

Образы Галатеи и Аси схожи и в том, что ни одна из них не смиряется в трудных жизненных обстоятельствах. Галатее, несмотря на возможность гибели, не принимает любовь Полифема. Для Аси несмирительность имеет скорее социальный характер, но отнюдь не исчерпывается им:

«<...> она не походила на барышню; во всех ее движениях было что-то беспокойное: этот дичок недавно был привит, это вино еще бродило. По природе стыдливая и робкая, она досадовала на свою застенчивость и с досады насильственно старалась быть развязной и смелой, что ей не всегда удавалось» [т. 5, с. 164].

Настроение Аси «моментально», часто меняется: то она «лазит» «как коза» («пустилась карабкаться по развалинам»), то спокойна («сидела, не шевелясь, у окна да шила в пальцах, скромно, тихо, точно она век свой ничем другим не занималась») [т. 5, с. 158, 162]. Признание в любви Н. Н. первой также указывает на самобытный характер героини.

Бурлящая молодость Галатеи и Аси – это воплощение стихий воды и воздуха, которые в прямом смысле помогают бежать Галатее (волны, подхватившие

раковину, будто сами несут ее, ветер вкупе с волнами приближает триумф) и метафорически воплощаются в Асе, подчеркивая ее стихийный характер. Таким образом, в обеих героинях соединены грациозность (в небывалой легкости, воздушности) и грандиозность (в «полноводности», силе и мощи характера).

Интересно, что описания рассказчиком реки Рейн в повести соотносятся с Асей двояко: с одной стороны, «речной пейзаж» предваряет появление героини, с другой – на «речной пейзаж» проецируется чувственность и стихийность образа Аси. Последнее представляет собой прием психологического параллелизма, один из излюбленных у Тургенева. Так, духовная чистота Аси, ее внутренняя красота, легкость завораживает Н. Н., что передается описанию реки, следующему за диалогом героев:

«Вид был, точно, чудесный. Рейн лежал перед нами весь серебряный, между зелеными берегами; в одном месте он горел багряным золотом заката <...> особенно поразила чистота и глубина неба, сияющая прозрачность воздуха. Свежий и легкий, он тихо колыхался и перекатывался волнами, словно и ему было раздольнее на высоте» [т. 5, с. 154].

Даже оттенки красок, с помощью которых рассказчик изобразил Рейн, перекликаются с цветами фрески.

Попутно отметим, что существует еще один миф, где главной героиней также является Галатея. Это история любви Пигмалиона к статуе, которая описана Овидием в «Метаморфозах». Пигмалион сделал из слоновой кости статую, которая была настолько прекрасна, что Пигмалион влюбился в нее. Он молил Афродиту, чтобы та послала ему жену, такую же прекрасную, как его статуя. Однажды, вернувшись домой, Пигмалион обнаружил, что его статуя ожила.

Н. Н. сравнивает Асю именно с Галатеей Рафаэля, хотя имя само по себе говорящее (подразумевающее в том числе другой сюжет). Живость, чувственность, бурлящая жизнь рафаэлевой Галатеи более всего соответствует характеру героини Тургенева в отличие от Галатеи-статуи, сотворенной Пигмалионом и в силу своей статичности («статуарности») остававшейся холодной.

Героиня Рафаэля важна в повести Тургенева не только по причине внешнего сходства, главное – внутреннее сходство Аси и Галатеи: их стойкость, смелость, невероятная женственность, порывы души, в конечном счете они обе – воплощение гармонии.

Сюжетные параллели между фреской Рафаэля и повестью Тургенева связаны с историей взаимоотношений трех героев – в мифе и повести. Если Ася является воплощением Галатеи, изображенной Рафаэлем, то следует выяснить, от кого она бежит и какие роли относительно мифа и сюжета фрески играют герои Тургенева.

На первый взгляд, Галатеея, являющаяся композиционным центром фрески, – единственный очевидный объект для сравнения с главной героиней повести – Асей. Однако, зная миф о Галатее, Акиде и Полифеме, мы можем говорить, как минимум, о количественном совпадении: два мужских персонажа мифа проецируются на двух героев Тургенева – Н. Н. и Гагина.

Поскольку в центре внимания обоих произведений история любви, читатель вполне закономерно соотнесет Н. Н. с Акидом, а Гагина – с Полифемом: влюбленные разлучены третьей (неизбежной, трагической) силой. Однако, как было сказано выше, Рафаэль берет лишь фрагмент сюжета, его кульминацию, чтобы воплотить идею торжества любви и жизни над злом и смертью. Другими словами, Рафаэль намеренно оставляет за рамками историю «до» и «после», вынося ее в сферу зрительской рефлексии. То же самое мы наблюдаем в случае с повестью Тургенева. Вся история в повести – только часть воспоминаний Н. Н., причем это тоже своего рода кульминация, испытание любовью, столь важное в тургеневской концепции героя. Следовательно, интересным представляется проанализировать ролевое поведение героев.

Возможно, изображенный на фреске сюжет намекает на скорый отъезд Аси и Гагина из городка З. В таком случае Ася бежит именно от Н. Н., от своей несбывшейся любви (любви, в которой героине отказано):

«<...> если б вы мне сказали одно слово, одно только слово – я бы осталась» [т. 5, с. 193].

В таком случае роль Акида должна достаться Гагину, после смерти отца ставшему единственным человеком для Аси, кому героиня могла доверять и кого искренне полюбила. На Акида-Гагина указывает и сцена, случайно подсмотренная Н. Н.: Ася, боясь своих обнаружившихся чувств к Н. Н., пыталась уверить себя и Гагина, что любит лишь своего брата. В слезах героиня говорит:

«Нет, я никого не хочу любить, кроме тебя, нет, нет, одного тебя я хочу любить – и навсегда» [т. 5, с. 165].

Ася пугается своей любви, словно предчувствуя трагический финал, что Н. Н. окажется воплощением Полифема.

Заострим внимание на объяснении Гагина с Н. Н. по поводу истории Аси. Выслушав рассказ Гагина, Н. Н. задает вопрос: «Неужели Ася ни в кого не влюблялась?», на что Гагин отвечает: «Асе нужен герой, необыкновенный человек – или живописный пастух в горном ущелье» [т. 5, с. 173]. В мифе о Галатее Полифем как раз является пастухом, который, сгорая от любви, забывает своих овец и свои пещеры. Если «своих овец и свои пещеры» понимать метафорически, Н. Н., бесцельно пребывая за границей, забывает родину (о чем, кстати, герой го-

ворит в одном из монологов). Кроме того, в момент трагического осознания неродственной связи Гагина и Аси Н. Н. удаляется от мира людей в горы, где среди живописной, дикой природы ищет забвения.

Таким образом, роль Полифема выпадает на долю Н. Н. Ни Полифему, ни Н. Н. не хватает благородства: истинная любовь там, где любящий счастлив тем, что счастлив объект его любви, несмотря на наличие или отсутствие взаимности чувств. Полифем, разгневанный счастьем Акида и Галатеи, решает уничтожить их любовь, убить влюбленных. Н. Н., подобно Полифему, «бросает скалу» в только зародившуюся любовь в Асе, тем самым жестоко отвергая ее.

Как известно, герои Тургенева должны пройти испытание любовью, чтобы подтвердить свое высокое предназначение быть героем времени. Говоря об Асе, безусловно, можно утверждать, что любовь ярче проявляет в ней самобытность, естественность, цельность натуры. Героиня готова на подвиг, готова пройти это испытание с честью. Как и Галатея, она становится невесомой, готовой улететь с первым порывом ветра. Чувства Аси и ее счастье так описываются в повести:

«Так пойдёмте, пойдёмте... Я попрошу брата сыграть вальс... Мы вообразим, что мы летаем, что у нас выросли крылья» [т. 5, с. 177].

После трагического объяснения в любви Ася так и поступает: уехав из города, она тем самым повторяет «Триумф Галатеи».

Натура Аси горяча, стремительна, она хочет жить сегодня, сейчас, но Н. Н. оказывается не готовым ответить взаимностью. Герой боится этой живости, бежит от Аси, от своих чувств:

«Наедине с ней в той глухой, едва освещенной комнате, у меня достало силы, достало духа – оттолкнуть ее от себя, даже упрекать ее...» [т. 5, с. 189].

Эта фраза принадлежит герою вспоминающему, следовательно, отделенному временем от героя, поступающего разрушительно. В таком контексте испытание любовью для Н. Н. остается гипотетическим, скорее вынесенным в сферу читательской рефлексии. Если осознание, даже позднее, понимать как поступок, бесспорно, Н. Н., в свое время упустивший шанс быть счастливым, пусть поздно, но осознает это. Значит, у него есть шанс не только на раскаяние, но и на очищение (не случайно повествование напоминает исповедь или дневниковые записи). Если же опираться на точку зрения Н. Г. Чернышевского, который в своей статье «Русский человек на rendez-vous» размышляет о невозможности счастья Аси и Н. Н., очевидным будет признание принципиальной невозможности национального героя пройти столь важное испытание. Ср.: Н. Н., как многие русские молодые люди того времени, несмотря на жизненный опыт, образование, не могли принимать серьезные адекватные решения в трудных ситуациях.

«Он [Н. Н.] не привык понимать ничего великого и живого, потому что слишком мелка и бездушна была его жизнь, мелки и бездушны были все отношения и дела, к которым он привык», «жизнь приучила его к бледной мелочности во всем»<sup>54</sup>.

Русский дворянин лишился ощущения жизни, понимания своих чувств. Поэтому Ася, свободная в своих взглядах и поведении, как Галатее, берет верх над героем. Следовательно, им с Н. Н. не по пути.

Таким образом, рафаэлевский сюжет об Акиде и Галатее не столько способствует лучшему пониманию характеров тургеневских героев, что вполне очевидно, если говорить о функциональности экфрасиса, сколько становится органической частью тургеневской философии, концепции человека. Ограничивая свой сюжет в пространственно-временном отношении (ср.: фрагмент мифа), Рафаэль намеренно концентрируется на кульминации, тем самым преодолевая разрушительность и трагичность всей истории в целом и подчеркивая торжество стихии любви, жизни. Разрывая единство пространства и времени в своей повести (ср.: дневниковые записи всегда провоцируют это разрыв), Тургенев дает возможность герою *сейчас* осмыслить происходившее *тогда* и тем самым осознать ценность любви, жизни, правда, и боль утраты тоже:

«Я знал других женщин, – но чувство, возбужденное во мне Асей, то жгучее, нежное, глубокое чувство, уже не повторилось» [т. 5, с. 195].

Если испытание любовью, столь важное для Тургенева, считать кульминационным событием, то триумф Аси-Галатее, нравственно чистой, цельной, самодостаточной, готовой на подвиг любви, не вызывает сомнений, как в таком случае не вызывает сомнений и роль разрушителя-Полифема, отведенная Н. Н., в чем видится исчерпанность сюжета рафаэлевской фрески. Однако если сделать акцент на литературном произведении, способном воспроизвести рядом разведенные во времени и пространстве события, то сюжет становится принципиально интерпретируемым, допускающим преодоление однозначного или заданного современной автору эпохой прочтения. Значит, следуя за тургеневским элегическим модусом повествования, читатель вполне может понять *позднее осознание* Н. Н. как преодоление своей разрушительности, как пройденное испытание, которое так необходимо герою времени в творчестве Тургенева.

Наряду с фреской Рафаэля в повести фигурирует еще одно произведение искусства, правда, не живописное, – статуя Мадонны, упомянутая трижды.

---

<sup>54</sup> Чернышевский, Н. Г. Русский человек на rendez-vous / Н. Г. Чернышевский // Чернышевский, Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. Статьи 1858-1859 гг. / Н. Г. Чернышевский; под общ. ред. В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина [и др.]; подгот. тома и текстол. коммент. Н. М. Чернышевской. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. – С. 168.

Прежде чем обратиться к тексту, рассмотрим образ Мадонны в культурологическом отношении. Этимологически Мадонна восходит к итальянскому *Madonna*, образованному от *mia* – «моя» и *donna* – «госпожа» («женщина») <sup>55</sup>. Другими словами, первоначально речь шла об обращении к женщине у итальянцев, правда, потом, у итальянцев же, появилось другое – более распространенное – религиозное значение: заимствованное в XVIII в. из итальянского языка, слово *Madonna* стало обозначать одно из имен Богородицы. Со временем *Madonna* утратила «бытовое» значение и по сей день воспринимается в религиозном контексте.

Образ Мадонны, безусловно востребован в искусстве – живописи, скульптуре. Мадонна – образ матери, оберегающей своего ребенка, но это не просто мать, она – символ непорочности и чистоты.

Впервые статую Мадонны Н. Н. встречает в начале повести в городке З. на левом берегу Рейна. Герой, как это принято в среде молодого, разочарованного в жизни и любви поколения 1830-х гг., уезжает за границу залечивать душевные раны.

«Я искал уединения: я только что был поражен в сердце одной молодой вдовой <...> Она была очень хороша собой и умна, кокетничала со всеми – и со мною, грешным, – сперва даже поощряла меня, а потом жестоко меня уязвила, пожертвовав мною одному краснощекому баварскому лейтенанту» [т. 5, с. 150].

Встреча Н. Н. с Мадонной происходит словно на контрасте: образ грешной кокетки-вдовы уступает место Мадонне. Однажды в состоянии грусти и печали герой разглядывает статую Мадонны:

«Маленькая статуя мадонны с почти детским лицом и красным сердцем на груди, пронзенным мечами, печально выглядывала из его [ясеня] ветвей» [т. 5, с. 151].

К слову, здесь Тургенев придерживается известной в живописи, скульптуре, витражах традиции. Изображение Мадонны с сердцем, пронзенным стрелами или копьями на груди, символизирующее страдания Богородицы, широко распространено в народном искусстве европейских стран. Учитывая определенные переклички тургеневской повести (упоминания о Гретхен, например) с «Фаустом» Гете («С мечом в сердце, с тысячей скорбей смотришь ты на смерть своего сына»),

---

<sup>55</sup> См.: Толковый словарь русского языка: в 4 т. / гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков; сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур [и др.]. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1938. – Т. 2. Л – Ояловеть. – Стб. 540; Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: в 86 т. / под ред. проф. И. Е. Андриевского. – Т. XVIII. Лопари – Малолетние преступники. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1896. – С. 345–346.

пер. с нем.), можно с уверенностью предсказать трагический финал истории Аси и Н. Н.

Нарисованный в сознании рассказчика образ Мадонны передает его настроение, кажется, статуя даже соперничает ему. Однако это не единственная встреча Н. Н. с статуей Мадонны, что указывает на сюжетную неслучайность.

Первая встреча Н. Н. со статуей предвещает его встречу с героиней, имеющей «почти детское лицо»:

«Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами» [т. 5, с. 153].

Внимание рассказчика к данной детали провоцирует читателя соотнести образ Мадонны с Асей: «красное сердце» повторяет рафаэлевский цветовой акцент и одновременно символизирует «горячее» сердце героини. Однако здесь не следует понимать статуарность Аси как ее «устойчивость», неподвижность. Напротив, Н. Н. всячески подчеркивает динамичность и характера, и поведения Аси («ни одно мгновенье она не сидела смирно» [т. 5, с. 154]), что передает душевную подвижность, наивность героини. Следовательно, поводом для сравнения Аси со статуей Мадонны является их внутренне сходство: Ася как олицетворение душевной чистоты и целомудренности, возвышенности.

Во второй раз статуя Мадонны попадает в поле зрения Н. Н. перед тем, как Гагин рассказал историю жизни Аси:

«Мы вместе с Гагиным переправились через Рейн и, проходя мимо любимого моего ясеня с статушкой Мадонны, присели на скамью, чтобы полюбоваться видом. Замечательный разговор произошел тут между нами» [т. 5, с. 167].

Тургенев, создавая «прекрасный вид», рисует картину, которая предвещает благоприятный разговор между героями. Гагин сообщил Н. Н. о том, что Ася его сводная сестра, что она дочь его отца и крестьянки. Опасения главного героя о том, что Ася и Гагин не брат с сестрой, а возлюбленные, не оправдались. В данном случае встреча со статуей символична, она словно предвещает Н. Н. возможность счастья.

Однако в третий раз рассказчик видит статую Мадонны на «другой стороне» реки:

«<...> а на другой стороне Рейна маленькая моя мадонна все так же печально выглядывала из темной зелени старого ясеня» [т. 5, с. 194].

Зелень ясеня потемнела, Мадонна стала печальной, как при первом ее описании. Сюжет с Мадонной словно закольцовывается, оставляя Н. Н. в трагическом положении.



Именно перед третьим появлением Мадонны происходит кульминационное «не-объяснение» в любви, в котором Н. Н.-Полифем вполне заявил о себе перед Асей-Галатеей. Более того, когда Н. Н. встречается статуя Мадонны в первый и во второй раз, он находится рядом с ней, на одном берегу. В третий же раз он видит ее с противоположного берега. Два берега Рейна в данном случае выступают в роли параллельных прямых, которые никогда не пересекутся: Н. Н. живет на одной стороне реки, Ася и статуя Мадонны находятся на другой.

Противопоставление жизни Н. Н. в одиночестве и страдании «на одном берегу реки» и возможность счастья на «другом» (противоположном), там, где стоит ясень с маленькой статуей Мадонны, оказывается важным композиционным приемом, в итоге противопоставляющим молодость, с ее стремлением любить – старости, с ее возможностью только вспоминать об утраченном.

Троекратный повтор, актуальный для сюжетных моделей определенных жанров и заключающий в себе эффект усиления (ср. в сказке: три раза борется главный герой с чудищем и в третий раз побеждает), нацеливает читателя на сюжетную предопределенность: в той же сказке третий раз неизменно оказывается роковым, конфликт разрешается в пользу героя. В повести «Ася» главный герой в роковой для него момент, когда совершается «внутренний» поединок (сцена свидания с Асей, в которой Н. Н. в большей степени ведет себя социально обусловленно, чем в соответствии с зовом сердца), делает трагический выбор и – как результат – проигрывает. Последующее за этим исчезновение Аси и безуспешные попытки найти ее символизируют недостижимость для Н. Н. того самого «другого берега», то есть счастья. Мадонна осталась на «другой стороне Рейна».

Безусловно, образы Галатеи и Мадонны, встречающиеся в повести «Ася», помогают лучше раскрыть возможные сюжетные линии данного произведения. Сравнение Аси с Галатеей и встречающаяся трижды статуя Мадонны в полной мере характеризуют образ главной героини как нравственно чистой, цельной, самодостаточной, самоотверженной, готовой на подвиг любви, живущей сердцем, чуткой, эмоциональной. В этом видится триумф Аси-Галатеи, способной сохранить в себе нравственную чистоту и отдаться чувству любви-жизни. На фоне такой героини рассказчику остается роль разрушителя-Полифема.

При этом героиня Тургенева не только живописна, но и скульптурно выпукла: она хрупка, как маленькая статуя Мадонны с «почти детским лицом»; она не статична, но всегда подвижна – внешне и внутренне, в противовес статичной черте Н. Н. быть социально предсказуемым («я утешался мыслию, что я, вероятно, не был бы счастлив с такой женой» [т. 5, с. 195]) и, следовательно, обреченным на rendez-vous.

С другой стороны, субъектно повесть организована от первого лица, следовательно, перед читателем предстает рефлексирующий герой, который к тому же совершенно четко обозначает временной разрыв. Этот разрыв необходим, чтобы увидеть, чем Н. Н. жил тогда и чем живет сейчас, насколько изменился внутренне, насколько осознал трагическую мимолетность счастья, насколько постиг собственное «я» в пределах общечеловеческих законов бытия. Это вполне способствует преодолению разрушающего начала в характере, поведении и социальной предопределенности.



Рафаэль. Автопортрет. 1506



Рафаэль. Триумф Галатеи. 1512

## Глава 4

### *Сюжет «первой любви» в одноименной повести И.С. Тургенева и «живописная» романтическая традиция*

Повесть «Первая любовь», вышедшая в свет в 1860 г., – автобиографическое произведение Тургенева, его воспоминание о первой любви. Н. М. Чернов, исследуя автобиографическую основу повести, отмечает, что прототипом главного героя (Владимира) выступил сам Тургенев, отца героя – отец писателя, Зинаиды Засекиной – поэтесса Екатерина Шаховская – первая любовь Тургенева<sup>56</sup>.

В основу сюжета повести лег рассказ уже взрослого героя о своих юношеских чувствах. «Первая любовь» – это повесть, наполненная драматизмом и обаянием первой любви: повесть о том, как человек постигает первые глубокие чувства, мучается, но в то же время наслаждается малейшими знаками внимания от возлюбленной, готов повиноваться любому женскому капризу, страдая от безответности чувств.

Наряду с нейтральными или негативными откликами современников Тургенева о повести

(ср.: «Чтобы уяснить себе вопрос, почему “Накануне” возбудило такой интерес в обществе, сравните его с повестью того же автора, явившеюся почти в то же время: мы говорим о “Первой любви”. И там и здесь рассказ мастерский, увлекательный, но после “Накануне” вы невольно задумаетесь, а “Первую любовь” прочтете равнодушнее. Причина понятна. Последняя повесть не возбуждает в вас никаких высших вопросов; там нет благородных типов, вызывающих на симпатию» (отзыв в газете «Московские ведомости», 1860, № 101, 7 мая) [т. 6, с. 485-486]),

встречаются и те, в которых подчеркивается главное:

«<...> прелесть повести в передаче симптомов страсти молодого сердца, в первом горе ревнивого чувства»<sup>57</sup>;

«Но главная прелесть его состоит в передаче симптомов страсти в молодом сердце, в первом волнении и первом трепете его и горе ревнивого чувства.

---

<sup>56</sup> См. Примечания к т. 6: Тургенев, И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. В 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1990. – Т. 6. Дворянское гнездо; Накануне; Первая любовь [Романы, повесть], 1858-1860 / подгот. и примеч. М. П. Алексеева и др. – С. 479–480.

<sup>57</sup> Г-н Н. К-ий, «Русское слово», 1860, № 5 [т. 6, с. 486].

Мы могли бы назвать этот рассказ о любви глубоким психологическим этюдом, если б в нем не заключалось так много действительно прочувствованного, прожитого сердцем»<sup>58</sup>.

Большое внимание Тургенев уделяет раскрытию образа Зинаиды – объекта любви шестнадцатилетнего Владимира. Первое впечатление, которое Зинаида производит на главного героя, становится относительно постоянной характеристикой героини, поскольку это впечатление не меняется, даже когда происходят драматические события в любовном сюжете:

«В нескольких шагах от меня – на поляне, между кустами зеленой малины, стояла высокая стройная девушка в полосатом розовом платье и с белым платочком на голове; вокруг нее теснились четыре молодые человека, и она поочередно хлопала их по лбу <...> небольшими серыми цветками <...>. Молодые люди так охотно подставляли свои лбы – а в движениях девушки (я ее видел сбоку) было что-то такое очаровательное, повелительное, ласкающее, насмешливое и милое, что я чуть не вскрикнул от удивления и удовольствия и, кажется, тут же бы отдал всё на свете, чтобы только и меня эти прелестные пальчики хлопнули по лбу» [т. 6, с. 307].

Зинаида выступает здесь в очевидном амплуа кокетки: «Я кокетка, я без сердца, я актерская натура», – говорит героиня о себе позднее [т. 6, с. 327]. Однако это не отпугивает героя, а, напротив, привлекает. В каждом ее движении, взгляде он находит прекрасное:

«Во всем ее существе, живучем и красивом, была какая-то особенно обаятельная смесь хитрости и беспечности, искусственности и простоты, тишины и резвости; над всем, что она делала, говорила, над каждым ее движением носилась тонкая легкая прелесть, во всем сказывалась своеобразная, играющая сила» [т. 6, с. 326],

даже несмотря на то, что Зинаида играет с героем, как и с остальными своими поклонниками: «это она называла: стучать людей друг о друга» [т. 6, с. 326].

В отличие от повести «Ася», в «Первой любви» нет прямого указания на какое-либо живописное или скульптурное произведение, с которым бы сравнивалась Зинаида, хотя в определенном смысле застывшим (живописным и / или скульптурным) можно назвать те самые неизменные характерные черты героини, о которых речь шла выше. Тем не менее живописное и скульптурное изображение героини косвенно все же дается.

<sup>58</sup> Н. Н. Булич, «Русское слово», 1860, № 5 [т. 6, с. 486].

Так, о статуарности образа Зинаиды говорится в седьмой главе повести. Героиня и ее поклонники играют в фанты, одним из которых оказывается изображение «статуи» Зинаидой:

«Каких ни придумывала она штрафов! Ей пришлось, между прочим, представлять “статую” – и она в пьедестал себя выбрала безобразного Нирмацкого, велела ему лечь ничком, да еще уткнуть лицо в грудь. Хохот не умолкал ни на мгновение» [т. 6, с. 320].

Шутливое отношение молодого общества к игре в фанты не отменяет восприятия главным героем и читателем статуарности образа Зинаиды. Более того, в отличие от Аси, соотносимой с маленькой статуей Мадонны, а значит устойчивым нравственным комплексом, Зинаида предстает в образе «ожившей» статуи, вернее в «роли» статуи (претворяющейся статуей).

Словарное определение статуи предполагает два значения: прямое и переносное.

Во-первых, статуя – это «скульптурное (обычно в полный рост или более) изображение человека»<sup>59</sup>. Скульпторы в своих произведениях стараются передать стройность, грацию, пропорции тела. Следовательно, изображая «статую», Зинаида предстает перед читателем воплощением грациозности, женственности, изящности.

Во-вторых, в переносном значении статуей называют бесчувственного, безразличного в проявлении своих чувств, человека<sup>60</sup>, а в словаре русского арго и вовсе стоящего неподвижно или высокомерного, напыщенного человека<sup>61</sup>. Владимиру кажется, что Зинаида холодна, подобно статуе, даже веселясь в компании молодых людей – поклонников, она остается безразличной к ним.

Во втором случае бесчувственность в Зинаиде помогает передать ее решение сделать своим пьедесталом живого человека, заставив его принять комичную позу, тем самым подняв героя на смех. Здесь самолюбование героини отчасти граничит с жестокостью, да и с Владимиром Зинаида ведет себя «как кошка с мышью» [т. 6, с. 329]. Холодность Зинаиды по отношению к окружающему миру передает и частный случай с котенком, интерес к которому быстро сменяется

<sup>59</sup> Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: А Темп, 2006. – С. 764.

<sup>60</sup> Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов; РАН, Институт лингвистических исследований. – СПб.: Норинт, 1998. – 1535 с. – URL: <http://www.gramota.ru/slovari/dic/?word=статуя&all=x> (Текст: электронный).

<sup>61</sup> Словарь русского арго: Материалы 1980-1990-х гг. / В. С. Елистратов; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – М.: Русские словари, 2000. – 693 с. – URL: [http://www.gramota.ru/slovari/argo/53\\_13236](http://www.gramota.ru/slovari/argo/53_13236) (Текст: электронный).

равнодушием: «Зинаида встала <...> равнодушно промолвила: “Унеси его”» [т. 6, с. 314].

Безусловно, нельзя настолько однозначно трактовать образ героини, так как далее в повести высвечиваются другие грани ее характера и души. В частности, выясняется, что Зинаида любит самозабвенно, всецело отдаваясь этой любви. Тем не менее статуарность героини предшествует ее иному образу, изначально задавая сюжетную линию Зинаиды. К тому же в повести не зафиксирован момент, когда героиня понимает, что влюблена, так как акцент сделан автором на переживаниях Владимира, а не Зинаиды.

В этом плане Владимир склонен оправдать возлюбленную:

«Неправильное воспитание, странные знакомства и привычки, постоянное присутствие матери, бедность и беспорядок в доме, все, начиная с самой свободы, которою пользовалась молодая девушка, с сознания ее превосходства над окружающими ее людьми, развило в ней какую-то полупрезрительную небрежность и невзыскательность. Бывало, что ни случится – придет ли Вонифатий доложить, что сахару нет, выйдет ли наружу какая-нибудь дрянная сплетня, поссорятся ли гости, – она только кудрями встряхнет, скажет: пустяки! – и горя ей мало» [т. 6, с. 327].

Многие современники Тургенева резко критиковали повесть за образ главной героини, считая ее безнравственной.

«Д. И. Писарев и Н. А. Добролюбов, не дав общей оценки “Первой любви”, обратили внимание только на образ Зинаиды Засекиной. Писарев заявил, что он не понимает характера этой героини, а Добролюбов увидел в ней “нечто среднее между Печориным и Ноздревым в юбке” и почти отрицал возможность реального существования таких женщин» [т. 6, с. 486].

Из-за «неправильного воспитания» Зинаида не только ведет себя вызывающе для высшего общества, у нее сформировались иные привычки, мысли, понимание жизни. Героиня, выросшая в беспорядке и без участия матери, своевольна, самостоятельна в своих решениях. Об этом говорит даже ее имя – Зинаида, которое в переводе с греческого означает – «рожденная Зевсом». Зевс в греческой мифологии – наивысшее божество, наверное, поэтому Зинаида довольно независима, не считается с мнением окружающих.

Гордый характер Зинаиды сказывается и в понимании ею «гордой любви», единственно возможной для еще не полюбившей героини:

«Нет; я таких любить не могу, на которых мне приходится глядеть сверху вниз. Мне надобно такого, который сам бы меня сломил... Да я на такого не наткнушь, бог милостив! Не попадусь никому в лапы, ни-ни!» [т. 6, с. 328].



Образ Зинаиды раскрывается иначе после того, как она полюбила. Завязавшиеся запретные отношения с Петром Васильевичем мучают героиню, несмотря на взаимность чувств. Она страдает, оттого что «не любить оно (сердце) не может – и хотело бы, да не может» [т. 6, с. 330]. Любовь, понимаемая Зинаидой изначально рационально, оборачивается стихийной силой, захватывающей человека целиком. В этом смысле название повести относится и к Зинаиде – это ее первая любовь.

Так преодолевается статуарность героини. Влюбленность открывает иные качества: капризность и самолюбование уступают место душевным переживаниям; стремление окружать себя поклонниками (своего рода эстетизация мира) – пониманию полноты чувства к единственному избраннику; легкомысленность беззаботной молодости (пусть даже отчасти вопреки социальным условиям) – поэтичности натуры.

Новый образ Зинаиды помогает создать так называемая ментальная картина, которую описывает героиня, обсуждая поэму романтика Майданова, одного из поклонников. Предваряет эту картину примечательная фраза:

«<...> мне иногда приходят в голову странные мысли, особенно когда я не сплю, перед утром, когда небо начинает становиться и розовым и серым» [т. 6, с. 333].

Если у «статуарной» героини розовый цвет соотносился с его предметным (в прямом смысле) значением – цвет платья, то в новом образе героини подчеркнута ее способность тонко чувствовать краски природы, переходные состояния (ср.: «начинает становиться»).

Картина же дана следующим образом:

«Я бы представила, – продолжала она, скрестив руки на груди и устремив глаза в сторону, – целое общество молодых девушек, ночью, в большой лодке – на тихой реке. Луна светит, а они все в белом и в венках из белых цветов, и поют, знаете, что-нибудь вроде гимна. <...> Вдруг – шум, хохот, факелы, бубны на берегу... Это толпа вакханок бежит с песнями, с криком. Уж тут ваше дело нарисовать картину, господин поэт... только я бы хотела, чтобы факелы были красны и очень бы дымились и чтобы глаза у вакханок блестели под венками, а венки должны быть темные. Не забудьте также тигровых кож и чаш – и золота, много золота. <...> Где? На плечах, на руках, на ногах, везде. Говорят, в древности женщины золотые кольца носили на щиколотках. Вакханки зовут к себе девушек в лодке. Девушки перестали петь свой гимн – они не могут его продолжать, – но они не шевелятся: река подносит их к берегу. И вот вдруг одна из них тихо поднимается... Это надо хорошо описать: как она тихо встает при лунном свете и как ее подруги пугаются...

Она перешагнула край лодки, вакханки ее окружили, умчали в ночь, в темноту... Представьте тут дым клубами, и все смешалось. Только слышится их визг, да венки ее остались на берегу» [т. 6, с. 333-334].

Данная словесная картина в воображении Зинаиды полностью отражает то, что творится в ее душе: «Зинаида умолкла. (“О! она полюбила!” – подумал я опять.)» [т. 6, с. 334]. То сокровенное, о чем умолчала героиня, понял Владимир; и, конечно, «девушка», исчезнувшая с вакханками, – Зинаида, растворившаяся в любви. В целом же, вся картина отражает жизненный путь героини, на котором «вдруг» определяет стихийность чувства, внезапный поворот к любви.

Зинаида просит художника изобразить эту картину, но героиня и сама художник: ее восприятие любви глубоко поэтическое, по сути, не требующее какого бы то ни было воплощения на холсте. Сюжет картины словесно передан так, как его мог передать живописец, создающий впечатление, а не реальное отражение действительности.

Интересными в картине Зинаиды оказываются световой и цветовой контраст, безусловно, символизирующий противоречивость внутреннего мира героини.

Так, темная ночь освещается луной, а затем красными дымящимся факелами, которые призваны не разогнать темноту, но, напротив, подчеркнуть таинственность происходящего.

Молодые девушки в белом и в венках из белых цветов привлекают внимание уже потому, что выделяются на фоне темной ночи. Кроме того, белый цвет одеяний символизирует их духовную чистоту, непорочность. Вакханки же вторгаются в эту идиллическую картину внезапно, ярко (красные факелы), разрушая монохромность ночи, а значит, и жизни той, которая уходит с вакханками. В соответствии со словарным определением, вакханка имеет два значения: 1) «в античном мире: жрица Вакха – бога вина и веселья», 2) «(перен. Молодая женщина, проводящая жизнь в пирах и веселье (устар.))»<sup>62</sup>. Следовательно, вакханки приносят в спокойное течение жизни как таковой (не случайно здесь взят образ реки) и жизни «одной девушки» яркость чувства; отметим здесь интересную деталь: песня-гимн девушек сменяется визгом вакханок.

Кроме того, цветовой контраст белого и темного (белые венки девушек – темные венки вакханок) дополняется не только красным цветом факелов. Обилие золота («на плечах, на руках, на ногах, везде») соотносится с вакханками, то есть с роскошью чувственной жизни, которую символизируют вакханки. В этой картине холодность побеждена горячим чувством.

<sup>62</sup> Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: А Темп, 2006. – С. 67.

Таким образом, тихая река, луна, белые венки символизируют жизнь, которая была у Зинаиды до знакомства с Петром Васильевичем и которая скорее оценивалась героиней как обреченность. Красные дымящиеся факелы, блестящие глаза вакханок, темные венки, много золота – это любовь-страсть, которой героиня (в первую очередь Зинаида) не могут противостоять. Обратим внимание, что именно Зинаида инициирует данный сюжет и выбирает краски.

Яркая жизнь, к которой причащается героиня картины, заканчивается все же темнотой. Зинаида предчувствует печальный финал своей любовной истории, так как эта история невозможна вне социального контекста. Полюбив женатого человека, Зинаида потеряна для общества. Ей, вероятно, не составить себе партию из-за испорченной репутации. Белый венок, который оставила на берегу девушка и пропала в темноте, символизирует потерю девичьей чистоты.

Изучая ментальную картину, нарисованную героиней, нельзя однозначно говорить, что Зинаида безнравственна. Представляя себе картину с вакханками, Зинаида предполагает, что последует за ее решением связать себя отношениями с женатым человеком, но противостоять любви она не может. Отсюда ее душевные переживания, нравственные мучения, которые героиня стремится спрятать за внешней раскованностью. Только перед Владимиром Зинаида может снять маску: «Я виновата перед вами, Володя...<...> сколько во мне дурного, темного, грешного» [т. 6, с. 353].

Наконец, скажем еще об одном аспекте живописного сюжета в повести «Первая любовь».

Запретная любовь Зинаиды приносит боль не только ей, но и влюбленному в нее Владимиру. Терзаемый ревностью, он все же не теряет надежды, при малейшем проявлении внимания со стороны Зинаиды душа его расцветает. Мечтая стать избранником Зинаиды, Владимир воображает, как героически будет вести себя в трудной ситуации. Он вспоминает картину, находящуюся в его доме, на которой изображен Малек-Адель, уносящий Матильду:

«Воображение мое заиграло. Я начал представлять себе, как я буду спасать ее из рук неприятелей, как я, весь облитый кровью, исторгну ее из темницы, как умру у ее ног. Я вспомнил картину, висевшую у нас в гостиной: Малек-Аделя, уносящего Матильду, – и тут же занялся появлением большого пестрого дятла, который хлопотливо поднимался по тонкому стволу березы и с беспокойством выглядывал из-за нее, то направо, то налево, точно музыкант из-за шейки контрабаса» [т. 6, с. 339].

Интересно, что упоминание о картине оказывается спонтанным, при этом быстро («тут же») сменяющимся бытовой зарисовкой, что свидетельствует, по-

видимому, о незначительности данного сюжета для Владимира. Однако, несмотря на свернутость описания картины (так называемый «нулевой» экфрасис), ее сюжет проецируется на сюжет повести более ярко, чем кажется на первый взгляд.

Прежде всего обратимся к картине. Предположительно, речь идет о цветной литографии, датированной 1810 г. Тургенев вполне мог быть знаком с ней. В центре изображено атакованное арабами судно, которое должно было отплыть с Матильдой. Христиане, мужественно защищавшие судно, сдались могучему и храброму Малек-Аделю, брату султана Египта и Сирии Салладина (XII в.). Пораженный красотой Матильды, Малек-Адель заключает ее в объятия и уносит на судно, отправляющееся к его дворцу.

Как и в случае с фреской Рафаэля «Триумф Галатеи», обращает на себя внимание цветовой контраст «синий – красный – белый» (только вместо золотого здесь белый). И конечно, также в центре картины главный герой – Малек-Адель, облаченный в ярко-красное одеяние, что провоцирует переключение внимания с Матильды на него. Собственно, Матильда здесь воспринимается постольку-поскольку. Не забудем и про морской пейзаж, правда, более являющийся фоном, на котором происходит главное событие.

Сюжет картины восходит к роману французской писательницы Мари Коттен «Матильда, или Записки, взятые из истории крестовых походов» (1805). Роман был очень популярен в XIX в. среди романтически настроенной читательской публики, так как Малек-Адель воспринимался как идеал, герой романтических барышень. Упоминания о романе Коттен встречаются в русской литературе неоднократно. Так, в комедии Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки» (1818 г.) происходит разговор между двумя героинями:

«Аглаева: <...> Лицом он Ловелас, душой Малек-Адель!

Саша (в сторону): Ну, что б ему за нас да выйти на дуэль. / Так вот бы и роман...»<sup>63</sup>.

У М. Н. Загоскина также находим:

«Однажды я читал обеим сестрам только что вышедший роман “Матильда, или Крестовые походы”. Когда мы дошли до того места, где враг всех христиан, враг отечества Матильды, неверный мусульманин Малек-Адель, умирает на руках ее, – добрая Оленька, обливаясь слезами, сказала: “Бедняжка! зачем она полюбила этого турка! Ведь он не мог быть ее мужем!”

---

<sup>63</sup> Хмельницкий, Н. И. Воздушные замки / Н. И. Хмельницкий // Стихотворная комедия конца XVIII – начала XI в. / вступит. ст., подгот. текста и примеч. М. О. Янковского. – М.-Л.: Советский писатель, 1964. – С. 313.

Но Полина не плакала, – нет, на лице ее сияла радость! Казалось, она завидовала жребию Матильды, разделяла вместе с ней эту злосчастную, бескорыстную любовь, в которой не было ничего земного»<sup>64</sup>.

Неудивительно, что Владимир, будучи романтиком в силу возраста, представлял себя именно Малек-Аделем, ради любви готовым пойти на подвиг, даже умереть на руках любимой женщины. Так, не задумываясь, по желанию Зинаиды Владимир спрыгнул с забора. А после того, как он потерял сознание и героиня покрыла его лицо поцелуями, посчитал себя настоящим героем:

«Мне приятно было думать, что Зинаида не может, однако, не отдать справедливости моей решимости, моему героизму... “Другие для нее лучше меня, – думал я, – пускай! Зато другие только скажут, что сделают, а я сделал! И то ли я в состоянии еще сделать для нее!..”» [т. 6, с. 339]

Если соотнести сюжет картины и, соответственно, романа Коттен с повестью Тургенева, то, очевидно, роль Малек-Аделя играет отец Владимира – Петр Васильевич. Запретная любовь тургеневских героев напоминает запретную любовь Матильды и Малек-Аделя. Примечательно, что о картине читатель узнает из уст Владимира, однако картина находится в гостиной дома, то есть в сфере созерцания всех обитателей дома, в том числе Петра Васильевича. К тому же из повести мы узнаем о «беспрестанной ревности» матери Владимира, о том, что Петру Васильевичу было «не до семейной жизни; он любил другое и наслаждался этим другим вполне» [т. 6, с. 324]. Это «другое» – воля, свобода, что, бесспорно, сближает героя с романтиком Малек-Аделем. Да и внутренне эти герои схожи: «Я не видал человека более изысканно спокойного, самоуверенного и самовластного», – говорит Владимир об отце [т. 6, с. 304].

Зинаида, подобно Матильде, взятой в плен Малек-Аделем, полюбила своего «захватчика». Ее сердце, ранее никогда не любившее, оказывается в плену чувств. Однако и Петр Васильевич такой же заложник чувств, как Малек-Адель: несмотря на то, что Зинаида в его власти, сердце героя тоже покорено. Это ярко показано во время последней встречи Петра Васильевича с Зинаидой: он ударяет ее хлыстом по пальцам после требования героине оставить семью, но, осознав, что причинил Зинаиде боль, скорее вбегает к ней в дом.

Петр Васильевич, как и Малек-Адель, рано умирает. О причине смерти в повести сказано лишь то, что это был удар. Вероятно, его вызвало письмо, полученное несколькими днями ранее из Москвы. Петр Васильевич о чем-то просил

---

<sup>64</sup> Загоскин, М. Н. Рославлев, или Русские в 1812 году / М.Н. Загоскин // Загоскин, М. Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Историческая проза / сост., вступит. ст., коммент. А. Пескова. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 319.

жену, «говорят, даже заплакал, он, мой отец!» [т. 6, с. 361]. Перед смертью в последнем письме он написал сыну: «Сын мой <...> бойся женской любви, бойся этого счастья, этой отравы...» [т. 6, с. 362]. Так, гордый нрав героя («Сам бери, что можешь, а в руки не давайся; самому себе принадлежать – в этом вся штука жизни» [т. 6, с. 324]) оказался покоренным любовью.

Таким образом, в повести «Первая любовь» герои попадают своего рода в «любвный треугольник», но ни у кого из них не получается стать счастливым, несмотря на осознание каждым могучей, жизненно важной силы любви.

В центре внимания оказываются все три героя, при этом живописный сюжет по-разному высвечивает грани их души, черты характера. Объединяющим фактором здесь становятся переживания героев, их внутренне напряженная жизнь, до определенного момента скрытая от читателя, но обнаружившаяся благодаря живописному сюжету.

Следовательно, несмотря на отсутствие явного упоминания произведений искусства (в отличие от «Аси» или «Вешних вод»), живописный сюжет в повести «Первая любовь» имеет свои закономерности, главная из которых заключается в его пластичности.

Так, впервые герой видит Зинаиду играющей в статую, то есть образ героини изначально дан как застывший, предыстория ее жизни следует позднее. Игра в статую становится отправной точкой в развитии образа Зинаиды, усложняющегося по мере ее причащения к любви и, значит, преодоления статуарности. Социальные параметры мира, в котором пребывала героиня, заставляли ее плыть по течению, как те девушки в ментальной картине. Стихийная сила любви провоцирует творческое преображение героиней в первую очередь своего мира и отказ от экзистенциальной игры в фанты, в которой приходилось «стучать людей друг о друга». Существование Зинаиды-статуи оживляется быстрым ритмом жизни вакханок, сквозь которые очевидно проглядывает полнота и неудержимость чувства. Световой и цветовой контраст в этом смысле не только отражает динамику обретенного мира, высвечивает «светлое» и «темное» в самой героине, но и символизирует этапы ее жизни – «до» и «после», где «после» указывает на жизнь, наполненную движением («песнями и криком»), цветностью (яркостью цвета в отличие от предшествующей монохромности), чувственной гармонией. В этом переходе от скульптурности к живописанию или жизни словом-чувством, от системы координат мира «светлый-темный» как социальных черт к системе «бессмысленный – наполненный чувством/любовью», с нашей точки зрения, и заключается пластичность живописного сюжета в повести «Первая любовь», правда, на данном этапе осмысляемого пока из перспективы становления героини.

Что касается Владимира и Петра Васильевича, их объединяет романтический сюжет – и романа Котен, и картины, на которой изображен герой романа Коттен. При этом каждый из героев оказывается внешне и внутренне связан с Малек-Аделем, повторяя его яркую, но трагическую судьбу.



Матильда пленена Малек-Аделем (цветная литография).  
Начало XIX в.



## Глава 5

### *Истоки «живописного» образа Джеммы в повести И.С. Тургенева «Вешние воды»*

«Вешние воды» (1871) – автобиографическая повесть И. С. Тургенева. Писатель, путешествуя по Европе, во Франкфурте влюбился в дочь кондитера (только была она еврейкой, а не итальянкой), от которой впоследствии сбежал к другой. Из воспоминаний И. Я. Павловского, которому Тургенев писал об автобиографической основе, 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» [т. 8, 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 элегантною изобретения и парфюмерностью языка» (Л. А-в, «Новая повесть Тургенева», 1872, № 9, 12 января) [т. 8., с. 508].

Петербургская консервативная газета «Русский мир» обвинила Тургенева в отсутствии современного интереса и превращении жанра повести в «невинный анекдот» и даже «карикатуру»<sup>65</sup>. «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»<sup>66</sup>, и пр.

---

<sup>65</sup> Статья в «Русском мире», 1872, № 8, 10 января [т. 8., с. 509].

<sup>66</sup> Рецензия Б. М. Маркевича, «Гражданин», 1872, № 2, 10 января [т. 8., с. 510].

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 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 чистейшей 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) [т. 8., 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 Даннекерову 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 запяленными ногами, очутился в одной из самых незначительных улиц Франкфурта» [т. 8, с. 257].

Ариадна вписана в ряд событий, которые призваны заполнить время скукающего Санина. Вероятно, поэтому скульптура «понравилась мало» герою, 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 творений Даннекера.

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». 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 уплыл. Проснувшись на заре, Ариадна поняла, что покинула 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.

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 накинуто на пантеру, выступая 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 фрагмента сюжета. 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 заметить, что 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 предрекала 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 Клубера и таким образом, хотя косвенно, но была причиной ее брака с теперешним мужем, с которым она живет вот уже двадцать восьмой год совершенно счастливо» [т. 8, с. 382-383]

Следовательно, Санин повторяет судьбу мифологического Тесея, который освободил Ариадну от ее грозного отца, но, несмотря на взаимную любовь, должен оставить ее. Ошибка дорого стоила главному герою: вся его жизнь прошла обыденно, неярко. При знакомстве читателя с Саниным 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 [т. 8, с. 379] 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...» [т. 8, с. 379].

В конце повести Джемма, подобно Ариадне, протягивает Санину «спасительную нить»: она пишет, что жалеет 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 влюбленных, способным сохранять их чувства, однако в культуре Востока гранат считается камнем, порождающим страстные желания, которые оборачиваются против их владельца<sup>67</sup>. 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 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.

---

<sup>67</sup> Краткая энциклопедия символов. – URL: [http://www.ymbolarium.ru/index.php/Гранат,\\_минерал](http://www.ymbolarium.ru/index.php/Гранат,_минерал) (Текст: электронный).

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» [т. 8, 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 светотени, стремился к рельефности изображенного, что максимально удалось ему в немногих картинах, в числе которых 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, 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, композиционным центром картины Аллори становится не какой-то определенный цвет, а сочетание цветов: золотое одеяние Юдифи, белый пояс и красносиняя накидка. Яркие цвета подчеркивают величие момента.

При рассмотрении одежды Юдифи появляется ощущение, что эта ткань выглядит «осязательно» – 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 картины, 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» [т. 8, 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 перспективы является олицетворением чистоты. Героиня смогла отличить истинную любовь от ложной и, вопреки настояниям матери связать свою жизнь с «экономически выгодным» женихом, всецело отдаться этой любви, 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 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 учесть важность финала. Пусть поздно, но Санин осознает свою ошибку, 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» [т. 8, 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» [т. 8, с. 368].

Таким образом, Полозова предстает перед читателем в роли змея-искусителя, в дьявольском облики, 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» [т. 8, 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)<sup>68</sup>.

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, 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 образует 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,

---

<sup>68</sup> См. подробнее: Биография Рафаэля Санти // Все картинны. Художники и их работы: портал. – URL: <http://www.byhah.ru/zarubezhnye/fornarina-kartina.html> (Текст: электронный).

при чтении любовных сцен Джемма «придавала им легкий оттенок насмешливости, словно она не верила всем этим восторженным клятвам и возвышенным речам» [т. 8, 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» [т. 8, 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» [т. 8, 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 мимику, 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...» [т. 8, 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 ее действия. 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» [т. 8, 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 вульгарности или 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!”» [т. 8, 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 – это плод художественной фантазии, это сон, которому Корреджо придает зримое правдоподобие, используя нарастающее по вертикали движение и мастерски обыгрывая контраст между реальной архитектурой церкви и созданным живописными средствами бесконечным пространством купола, где царят воздушные потоки и свет, плавают облака, эти эфирные небесные “создания”»<sup>69</sup>.

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

<sup>69</sup> Искусство: энциклопедия. – URL: <http://ickust.claw.ru/shared/12/5.html> (Текст: электронный).

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 в воздушную пену; 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» [т. 8, 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» [т. 8, 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 недостижимой. 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, возникшая 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 прозорливость» Санина: образ Полозовой не вызвал в нем никаких живописных ассоциаций, что говорит о ее безобразности, бездуховности. Описание 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, благовоние ее роскошного тела», «развязное обхождение госпожи Полозовой» [т. 8, 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» [т. 8, 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» [т. 8, 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.



Г. Шик. Портрет скульптора Иоганна Генриха фон Даннекера. 1798



Иоганн Генрих фон Даннекер. Ариадна на пантере. 1814

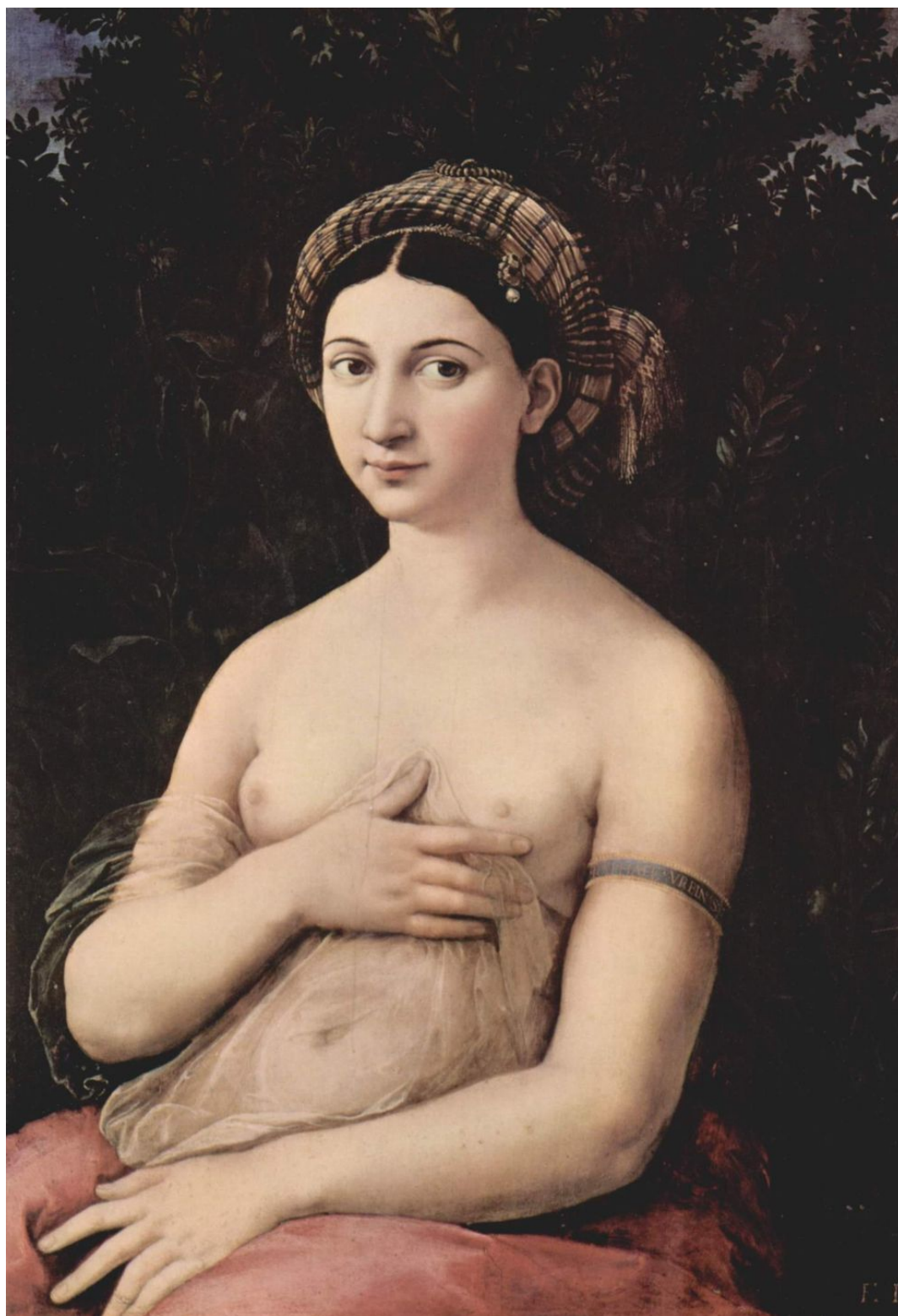


Кристофано Аллори. Автопортрет. 1606





Кристофано Аллори. Юдифь с головой Олоферна. Ок. 1613



Рафаэль. Портрет молодой женщины, или Форнарина. 1518–1519



Антонио Корреджо. Предположительно, автопортрет. 1532



Антонио Корреджо. Вознесение Девы Марии. 1526–1530

## Заключение

Итак, в повестях Тургенева «Ася», «Первая любовь» и «Вешние воды» живописный сюжет связан с несколькими картинами. Явное указание содержится:

- на фреску Рафаэля «Триумф Галатеи», 1513 («Ася»);
- картину Кристофано Аллори «Юдифь с головой Олоферна», около 1613 («Вешние воды»);
- а также «Портрет молодой женщины, или Форнарина» Рафаэля, 1518-1519 («Вешние воды»).

При этом героини картин очевидно соотносятся с героинями тургеневских повестей – Асей и Джеммой – внешне и внутренне.

Упомянутые вскользь две картины – безымянная, с героем романа Мари Коттен Малек-Аделем, уносящим Матильду, предположительно, литография («Первая любовь») и «Вознесение Девы Марии» Корреджо, 1526-1530 («Вешние воды») – также соотносятся с судьбами тургеневских героев, однако данные живописные произведения шире проецируются на повести Тургенева, вовлекая в реализацию живописного сюжета не только женские персонажи.

Кроме того, «живописный» образ героинь Тургенева дополнен скульптурным:

- статуя Мадонны («Ася»);
- «живая» статуя («Первая любовь»);
- статуя «Ариадна на пантере» Даннекера, 1814 («Вешние воды»).

Образ статуи в повестях так же экфрастичен, как картины художников.

Если обобщить все сказанное ранее, получим следующее.

В повести «Ася» сходство героини с рафаэлевой Галатеей обеспечивается сюжетно-композиционным, образным, цветовым параллелизмом фрески и повести. Образ Аси четко передает грацию Галатеи, ее силу, нежность, динамичность. Обе героини – воплощение «стихийности»: волны, подхватившие раковину, помогают бежать Галатее, да и сама Галатея – дочь морского божества; в Асе же подчеркивается ее «стихийный» характер («дикий», «необузданный»), к тому же описания рассказчиком Рейна неизменно соотносятся с Асей – с одной стороны, «речной пейзаж» предваряет появление героини, с другой – на «речной пейзаж» проецируется чувственный образ Аси.

Как и Галатея, Ася становится героиней любовного сюжета, заканчивающегося бегством. Осмысляя роль мифологического сюжета о Галатее, Акиде и циклопе Полифеме в повести Тургенева, мы выяснили, что в качестве Полифема здесь выступает не кто иной как Н.Н. – герой-рассказчик. Полифем, разгневан-

ный счастьем Акида и Галатеи, решил уничтожить влюбленных. Подобно Полифему, Н. Н. «бросает скалу» в только зародившуюся любовь в Асе, отвергая ее, после чего героиня убегает.

Если герои Тургенева неизменно должны пройти испытание любовью, чтобы подтвердить свое высокое предназначение быть героем времени, однозначно это испытание проходит Ася. Любовь ярче проявляет в ней самобытность, цельность натуры. В этом видится триумф Аси-Галатеи, способной отдаться чувству любви и сохранить в себе нравственную чистоту.

В живописный сюжет повести мы также включили статую Мадонны, упоминаемую троекратно. Образ Мадонны важен в силу своего символического значения в культуре, однако в повести Тургенева он имеет конкретные черты («маленькая», «почти детское лицо», «печальный взгляд», «пронзенное мечами» «красное сердце»), намекающие на образ Аси. Статуя Мадонны, как и фреска Рафаэля, в повести организует свою сюжетную линию. Дважды Н. Н. видит Мадонну вблизи, а на третий раз – после рокового объяснения в любви – с противоположного берега Рейна. Следовательно, Ася как олицетворение нравственной чистоты недостижима для героя.

Тот же принцип параллелизма лежит в основе сравнения героини повести «Вешние воды» Джеммы с Юдифью Аллори и Форнариной Рафаэля.

Портретно образ Джеммы соткан из внешних черт Юдифи и Форнарины, при этом Аллори и Рафаэль подчеркивают внешнюю классическую красоту каждой своей героини, спроецированную на внутреннюю.

Красота Юдифи и Форнарины привлекает внимание зрителя прежде всего цветовым контрастом: на темном фоне обе героини представляют собой светлый (в прямом и переносном смысле) композиционный центр. У Джеммы пышные и блестящие волосы, ровный матовый цвет лица, «торжествующие глаза» Юдифи; обнаженные изящные руки, нежные кисти рук, изящно-стыдливые жесты Форнарины.

Однако внутреннее сходство, безусловно, оказывается более важным. Образ Юдифи не только символизирует мужество народной защитницы, но и является олицетворением чистоты. Форнарина же воплощает женственность, нежность, стыдливость. Все это органично сочетается в Джемме, правда, «проживающей» в повести скорее сюжет Аллори.

Как и в случае с Полифемом, роль разрушителя любви достается мужскому персонажу – Санину. В этом смысле Джемма-Юдифь становится защитницей любви. Счастливая судьба героини словно доказывает торжество истинной любви над страстью, пороком. Санина здесь можно сравнить с соблазнителем-Олоферном: закрытые глаза, бледность, глубокие морщины на лице Олоферна

свидетельствуют о его поражении. Разрушительной силе Аллори противопоставляет силу нравственного достоинства. Для тургеневского сюжета это характерно в той же мере: Санин, поддавшись унижительной срасти к Полозовой, побежден нравственным идеалом Джеммы.

Еще одно живописное произведение – фреска Корреджо «Вознесение Девы Марии» – упоминается в повести один раз, при знакомстве с семьей Розелли. Фреска интересна тем, что написана Корреджо под куполом Пармского кафедрального собора. Художник разрушил замкнутые границы архитектурного пространства и создал иллюзию бесконечного неба, тем самым открыв зрителю перспективу восхождения: от земного – к небесному.

Такой возвышенной Санин видит Джемму. Она для него и есть идеал, гармония тела и души, тогда как он – воплощение земных страстей. Вот почему Санин не смог устоять перед земной чувственностью Полозовой, пленившей героя своей понятной красотой.

Как и в повести «Ася», в «Вешних водах» в живописный сюжет включается скульптурный образ – «Ариадна на пантере» Даннекера. Вообще, повесть начинается с упоминания о ней. Безусловно, мифологическая героиня соотносится с Джеммой, однако прямого сопоставления у Тургенева нет.

Ариадна Даннекера представлена в момент напряженного ожидания неизбежного – встречи с Дионисом: по воле богов, Ариадна должна выйти замуж за Диониса, хотя любит Тесея. Сюжеты мифа и повести Тургенева схожи – главный герой оставляет свою возлюбленную. Однако, на наш взгляд, важнее здесь обратить внимание на предшествующие события, связанные с испытаниями Тесея в лабиринте: чтобы не заблудиться и вернуться, Ариадна дает Тесею спасительную «нить».

В повести «Вешние воды» главный герой также попадает в «лабиринт» после встречи с Полозовой. Всю свою последующую жизнь он бродит в этом лабиринте, измученный виной перед Джеммой. Лишь спустя тридцать лет опустошенной жизни, Санин получает ту самую «нить» – ответное письмо Джеммы, а значит, возможность выбраться из лабиринта бесплодной жизни.

Наконец, в повести «Первая любовь», в отличие от «Аси» и «Вешних вод», нет явного включения произведений живописи, хотя живописный сюжет реализуется по тем же принципам – с помощью «статуи» и «картины».

В одном из эпизодов героиня и ее поклонники играют в фанты, одним из них оказывается изображение «статуи» Зинаидой, что она исполняет с удовольствием. В целом, статуарность героини двойственна. С одной стороны, она одинаково равнодушна к Владимиру и другим поклонникам, окружающему миру, самолюбива, горда, порой жестока. С другой стороны, игра в статую становится

отправной точкой в развитии образа Зинаиды, усложняющегося по мере причащения к любви и освобождения от статуарности. О последнем свидетельствует ментальная картина, нарисованная Зинаидой. Кстати, интересно, что сюжетно-композиционно, образно, даже в плане контраста цветов картина напоминает обозначенные нами особенности живописного сюжета в других повестях.

Картину зарождающейся первой любви героиня просит нарисовать одного из своих поклонников. Любовь, понимаемая Зинаидой изначально рационально, оборачивается стихийной силой, захватывающей человека целиком. Любовь открывает иные качества: капризность и самолюбование уступают место душевным переживаниям; стремление окружать себя поклонниками – пониманию полноты чувства к единственному избраннику; легкомысленность беззаботной молодости – поэтичности натуры.

В то же время в повести все же есть упоминание вскользь о реальной, но безымянной картине с героем романа французской писательницы Мари Коттен – Малек-Аделем. Роман был очень популярен в XIX в. среди романтически настроенной читательской публики, так как Малек-Адель воспринимался как идеал романтических барышень. Роль смелого, похищающего Матильду героя хотел бы сыграть Владимир, однако в действительности эта роль досталась его отцу. Так, безымянный живописный сюжет превращается в повести в любовный треугольник. При этом каждый из участников (мужчин) оказывается внешне и внутренне связан с Малек-Аделем, повторяя его яркую, но трагическую судьбу.

Следовательно, функционально включение всех живописных полотен в тургеневские повести преследует двоякую цель:

– во-первых, охарактеризовать героев, причем прежде всего речь идет о внутреннем сходстве героев живописных и литературных текстов, обеспечивающем главный аспект сопоставления – нравственный;

– во-вторых, наложение живописного сюжета на литературный оказывается не менее значимым, и здесь важен принцип параллелизма: если на картине художник изобразил, на его взгляд, ключевое событие, в повестях Тургенева точкой отсчета становится подобное ключевое событие. И, конечно, от ключевого события сюжет просматривается и ретроспективно, и перспективно.

В таком контексте образ статуи не выглядит случайным вкраплением в живописный сюжет, так как статуарное изображение героинь, помимо их «воплощения», тоже играет двойную роль: характеристика героинь и наложение сюжетов по принципу параллелизма.

За счет совмещения живописного и скульптурного образов в конечном итоге создается гармоничный – в единстве тела и души – образ «тургеневской



девушки». Этот образ становится для героя (Н.Н., Владимира, Санина) и «путеводной нитью», и ориентиром в сюжете «вознесения» (очищения).

Однако только названные функции живописного сюжета не исчерпывают художественный потенциал повестей Тургенева. Если говорить о функциональности экфрасиса в принципе, то он становится органической частью тургеневской философии, концепции мира и человека, представленной главным образом в романах, но проявляющейся в повестях тоже.

Свои романы (прежде всего первые четыре) Тургенев создает в переломное для России историческое время (1860-е гг.). Веря в поступательное движение истории, писатель стремится вывести на первый план человека деятельного, превосходящего по масштабу своей личности окружающих. Герой Тургенева, наделенный важной исторической миссией, осмысливается автором как герой общественный, для которого долг превыше всего. Однако Тургенев-художник понимает необходимость показать и человеческую сторону своего героя, поскольку без нее персонаж останется «ходульным», схематичным. Так в романы вторгается любовный сюжет, в котором крайне важную роль играет женский персонаж: во-первых, это проверка личностной состоятельности героя; во-вторых, этот персонаж словно судит героя в случае, если тот не вполне соответствует своей исторической роли.

В повестях Тургенева, в том числе интересующих нас трех, общественное значение героя уходит на второй план, уступая место любовному сюжету как маркеру той самой состоятельности героя. Другими словами, в повестях перед читателем предстает частный человек, но его личностная (не)состоятельность указывает на (не)возможность претендовать на роль в истории.

Тема любви в повестях звучит очень по-тургеневски: с одной стороны, подспудно, в виде намеков указывая на исторический контекст; с другой, включая в себя литературные и философские переключки с предшественниками писателя. Во втором случае речь идет не только о пушкинских истоках героинь Тургенева, есть еще независимое, свободололюбивое «жоржсандовское» начало в «тургеневских девушках». И, конечно, очевидным образом тургеневскую философию любви пронизывают идеи Шопенгауэра, объясняющие личную и общественную трагедию героя<sup>70</sup>.

Учитывая все это, любовный сюжет повестей, как правило, основывается на центральной паре, в которой герой – рефлексирующий, зачастую внутренне слабый, героиня – цельная, внутренне сильная. В решающий момент герой может испугаться стихийной силы любви или поддаться искушению, героиня же

<sup>70</sup> См. подробнее, напр.: Пумпянский, Л. В. Тургенев-новеллист ...

остается верна своему выбору, сохраняя духовную стойкость, но при этом воплощая чувственную красоту в ее нерасторжимости с нравственным идеалом.

В итоге живописное начало проникает в повести Тургенева уже на стадии словесного создания писателем героинь, когда в портрет женских персонажей закладывается чувственность, в отличие от героев-мужчин, в портрете которых подчеркнута скорее рациональное или социальное. Очевидно, это связано с тем, что цельность «тургеневской девушки» априорна, не нуждается в подтверждении принципа соответствия внешнего внутреннему, тогда как герой должен пройти определенный путь, чтобы «ум с сердцем был в ладу».

Если живописный ряд повестей, с его изначальной очевидной функцией зрительно воплотить любовный сюжет, безусловно, помогает читателю на этапе первичного восприятия повестей, то вопрос о смысле включения в художественное произведение живописных полотен разных эпох европейского искусства остается пока без ответа. Тем более этот вопрос актуален в связи с таким явлением как свертхтекст: как внутри целого, состоящего из нескольких повестей, идейно уживаются картины, принадлежащие художникам разных эпох, и, собственно, в какой мере это значимо для писателя в реализации конкретного любовного сюжета.

Обратимся к этим эпохам и выясним степень их различия и/или сходство, а также связь с тургеневским живописно-любовным сюжетом.

Суммарно перед нами представители Возрождения и Нового времени<sup>71</sup>. Несмотря на этапность искусства, возможно, объединяющим фактором данных эпох следует назвать созвучность представлений о мире и человеке.

В противовес Средневековью картина мира Возрождения не определяется церковными канонами, хотя об отказе от религиозности как таковой, безусловно, речи не идет. Гуманизм Возрождения выводит на передний план человека с его рациональными возможностями познания себя и действительности (вот откуда принцип телесности в изобразительном искусстве). Живопись, на которую оказывает огромное влияние формирование научной картины мира, занимает ведущее положение в культурном контексте эпохи. Разработка принципов линейной перспективы обуславливает превращение картины в окно, через которое зритель смотрит на мир, в отличие от средневековой иконы с ее обратной перспективой и ее взглядом на зрителя. Кроме того, открытие линейной перспективы позволило включить в живописное произведение пространство, пейзаж, архитектуру. Так стало возможным перенесение религиозных сюжетов в бытовую обстановку или пейзаж. Другими словами, икона была заменена картиной.

---

<sup>71</sup> Об интересе Тургенева к живописи и особенно к наследию Возрождения мы говорили в начале нашей работы, в частности, о Рафаэле, который, как известно, оставил неизгладимый след в жизни и творчестве писателя.

Новое время тоже отсчитывает от человека разумного, познающего мир с помощью различных методов научной рациональности. Только сама деятельность человека теперь, с одной стороны, понимается более конкретно, большей частью социально детерминированно, с другой, обусловлена разными философскими концепциями. Европейская живопись Нового времени отличается разнонаправленностью, поскольку в данную эпоху входят и барокко, и рококо, и классицизм, и сентиментализм. Художественное мышление Нового времени проходит путь от причудливости, театральности форм жизни, окружающей человека, – через «благородность замысла» строгих и в то же время облегченных конструкций этой жизни – к требованию «естественного человека», обращенного не к внешнему, а к внутреннему, личному.

Если не считать общую гуманистическую природу Возрождения и Нового времени, пожалуй, более принципиальным для нас фактором является жанровая скрепа. Так, в жанровом отношении две эпохи испытывают интерес к портрету, независимо от его разновидности. Если искусство Возрождения и Нового времени обращено к человеку, то портрет является зеркалом, в котором отражается человек.

Хотя портреты Форнарины и Юдифи созданы Рафаэлем и Аллори на разных этапах Возрождения, и каждая героиня взята из «своего» контекста (бытового или мифологического), эти портреты, бесспорно, имеют переклички контекстные, сюжетные, композиционные, цветовые.

Точно такая связь изображенных героинь наблюдается с Джеммой в повести «Вешние воды»: она из бытового контекста, но победитель – не хуже мифологического героя, о чем свидетельствует событийный ряд; ее характер мягкий, но жесты порывисты; ее внешность контрастна, как у обеих живописных героинь.

Рафаэль не создает портрета Галатеи в строгом смысле, как не создается портрет Матильды, похищенной Малек-Аделем, на безымянной литографии. Однако портретные принципы изображения героинь схожие: сюжетный контекст, центральное положение, цветовой контраст. Это напрямую соотносится с центральным положением, характером и внешностью в первом случае с Асей («Ася»), во втором – с Зинаидой («Первая любовь»), только Ася здесь напоминает Джемму – из бытового контекста, но функционально – мифологическая героиня-победительница. Даже свою ментальную картину героиня «Первой любви», конечно, по воле автора, строит в соответствии обозначенными живописными принципами.

«Вознесение Девы Марии» Корреджо ни формально, ни содержательно, ни условно портретом не является, однако возрожденческая эстетика данного произведения соотносится с сюжетной линией главного героя «Вешних вод», что на

уровне трех повестей как сверхжанрового образования указывает на сопротивляемость предопределенности сюжета в литературе. Традиционно тургеневский герой в силу разных причин оказывается в трагическом положении – исторически / лично / нравственно. В замыкающей повести Санин получает прощение, что ломает заданность сюжетной линии: финал предыдущих двух повестей сформировал читательский эффект ожидания трагической развязки и в третьей повести, однако по факту оказывается возможным если не «вознесение» героя, то очищение, как оказалось возможным для Корреджо разрушить замкнутые границы архитектурного пространства и создать иллюзию бесконечного неба.

Появление «другого жанра» – скульптуры Даннекера «Ариадна на пантере» в живописном сюжете повести «Вешние воды» не разрушает стремления Возрождения гармонизировать внешнее и внутренне в человеке, хотя Даннекер является представителем следующей эпохи в искусстве. Тяготение к классической красоте, проверенной строгим изучением природы, реализуется в скульптурной группе словно с генетической памятью о Возрождении. Момент, в котором запечатлена Ариадна, символизирует несломленность героини, несмотря на трагические обстоятельства, ее духовную цельность и в то же время внутреннюю напряженность от ожидания предстоящего. Вновь перед нами соединение внешнего и внутреннего в художественном образе. Собственно, такова Джемма в повести Тургенева «Вешние воды» в момент предательства возлюбленным. Тем не менее социальность Нового времени намеренно или подспудно сказывается на творении Даннекера. Ариадна включена в сюжет, в котором любовный конфликт сопряжен с социальным, а с учетом «волей богов» – даже социально-политическим. Как правило, в повестях Тургенев стремился избегать нарочитой политизации сюжета, если это появлялось, то пунктирно, однако социальный фактор как источник межличностных, нравственных противоречий в «Вешних водах» налицо.

Следовательно, не только эпохи искусства созвучны между собой в плане обращенности к человеку, вместе они созвучны тургеневской философской картине мира.

В повестях, действительно, на первом плане не событие, а человек (его «портрет»): героини воплощены в соответствии с принципами Возрождения – в единстве телесной и духовной красоты; мужские же персонажи более умозрительны, хотя в отдельных случаях их телесность осознается метафорически, при этом скорее в негативном смысле и к тому же читателем (ср.: голова Олоферна как метафора побежденного Санина в «Вешних водах»). Социальный контекст Нового времени напрямую привносится прежде всего благодаря Даннекеру, более того, в последней повести, если рассматривать именно ряд повестей. Как

было сказано выше, классическое искусство не отказывается от принципа телесности, поэтому читатель отчетливо видит гармонию души и тела в воплощении Джеммы-Ариадны. Однако соотнесенность скульптурной группы с сюжетом мифа указывает на социальный подтекст, который прозрачен в «Вешних водах», а уже от этой повести читатель ретроспективно просматривает социальную подоплеку в отношении двух предыдущих повестей. Таким образом, любовный сюжет у Тургенева – менее всего конфликт влюбленных.

Помимо жанра, правда, выходящего за пределы портрета, скрепляющим началом служит стилистический компонент.

Подчеркнутый неоднократно цветовой контраст становится своего рода сюжетным индикатором. Кроме яркой цветовой палитры во внешнем изображении, художники, причем не только Возрождения, показывая ключевой момент жизни героинь, представляют его как «контрастный» обстоятельствам.

Тургенев тоже сохраняет цветовой контраст – и в портретных характеристиках, и в соотнесенности с обстоятельствами, а также центральными героями-мужчинами. Цветность, если воспользоваться данным термином, не совсем относящимся к живописи, символизирует полноту жизни, чувственность гармоничных внешне и внутренне героинь. Мужские же персонажи в этом плане более монохромны, даже несмотря на позднее осознание ими ценности любви: по сути, все повести представляют собой воспоминания героев-рассказчиков о ярком прошлом, в настоящем – одиночество.

Наряду с цветом стоит отметить и эффект светотени, который у художников Возрождения является еще одной стилистической особенностью. Привнесение светотени в картины технически способствовало тому, что они наполнялись воздушностью, легкостью. Искусство светотени передавало игру жизни и чувственную прелесть образа. Кстати, на фреске «Вознесение Девы Марии» «световой» контраст виден и у Корреджо: высветлен центр (купол), поскольку в нем находится Дева Мария, тогда как периферия затемнена. Жизнеподобного эффекта добивался и классицист Даннекер. После продажи скульптуры он надеялся, что «Ариадна» будет выставлена на поворотном столе, возле нее должен быть красный занавес, чтобы теплый оранжевый свет заливал скульптуру. В таком освещении чувствовалось присутствие самой жизни, не говоря уже о том, что данный световой эффект вызвал ажиотаж среди посетителей. Здесь, кстати, светотень коррелирует с цветностью, обозначая еще один общий принцип двух эпох в искусстве.

Тургеневу, безусловно, важен принцип светотени (причем при описании природы – «по умолчанию»), который наблюдается уже во внешности героинь: например, «светлые глаза» Аси в какой-то момент становятся «темными»; «светлые глаза», «светлая и лукавая усмешка» Зинаиды контрастирует с «темнотой

ночи», подчеркиваемой несколько раз относительно героини, особенно ее ментальной картины; «темно-серые глаза», в какой-то момент названные «светлыми и радостными, как день», «темные кудри» Джеммы вместе создают «светлую натуру» героини. Так, внешний фактор напрямую увязывается автором с внутренним: оппозиция «светлый – темный» воплощается в характере персонажей, их поведении, заодно демонстрируя читателю сложность человеческой природы, представленной ее «светлой» и «темной» сторонами. Это касается всех героев Тургенева, не только женских персонажей, хотя поистине живописны последние.

Таким образом, в повестях Тургенев более всего художник, чем летописец эпохи, свидетель исторических перемен. Конечно, без исторического контекста (в той или иной степени) не обходится ни одно произведение искусства, поскольку своим появлением оно обязано порождаемой его эпохе. Так, каждая повесть представляет своего рода «портрет» героя времени, правда, взятый в аспекте его частной жизни.

Тем не менее в повестях живописное портретное начало оказывается сильнее исторического. В тургеневских портретных характеристиках преимущественно героинь улавливается взаимосвязь внешнего и внутреннего, вот почему здесь писатель ближе к эстетике Возрождения с ее гармонией тела и души. Образ «тургеневской девушки» не нуждается в предыстории, он дан сразу – здесь и сейчас, при этом качественно не меняется в ходе повествования, поскольку его устойчивость обеспечивается нравственной константой героини. Временное в живописном сюжете появляется в связи с взглядом героя-рассказчика, который оценивает мир исходя из категорий социальных, политических, исторических, хотя этот герой и не лишен поэтичности натуры. Однако перевес рационального в мировосприятии героя, который традиционно у Тургенева претендует на историческую роль, указывает на тенденции иной эпохи. В искусстве Нового времени, конкретно – классицизме, поскольку речь идет прежде всего о Даннекере, социальная обусловленность человека ощущается сразу. Вот почему мифологический сюжет последней повести провоцирует социально обостренное прочтение тургеневского сюжета, причем и в ретроспективном ракурсе – от «Вешних вод» к «Асе».

И все же дело не в споре дух эпох искусства, тем более что сам Тургенев «исторически» не принадлежит ни той, ни другой, несмотря на известное пристрастие к Возрождению. Идеино, сюжетно-композиционно, стилистически Тургенев-художник стремится в повестях к гармонии внешнего и внутреннего в жизни героя, и три повести – это своего рода этапы воплощения такого героя.

**Библиографический список**

**Тургенев, И. С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1979. – Т. 3. Записки охотника, 1847-1874 / статья М. П. Алексеева [и др.], с. 399–446; примеч. А. Л. Гришунина [и др.]; ред. М. П. Алексеев, А. Л. Гришунин. – 526 с.

**Тургенев, И. С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1980. – Т. 5. Повести и рассказы 1853-1857 годов; Рудин; Статьи и воспоминания, 1855-1859 / примеч. И. А. Битюговой [и др.]; ред. М. П. Алексеев, И. А. Битюгова. – 543 с.

**Тургенев, И. С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1990. – Т. 6. Дворянское гнездо; Накануне; Первая любовь [Романы, повесть], 1858-1860 / подгот. и примеч. М. П. Алексеева [и др.]; ред. М. П. Алексеев. – 495 с.

**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.

**Тургенев, И. С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1982. – Т. 1. Письма, 1831–1849 / вступ. ст. М. П. Алексеева, с. 9–116; ред. М. П. Алексеев. – 607 с.

**Тургенев, И. С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1987. – Т. 3. Письма, 1855-1858 / тексты подгот. и примеч. сост. М. П. Алексеев [и др.]; ред. М. П. Алексеев. – 701 с.

**Тургенев, И. С.** Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); гл. ред. М. П. Алексеев. – М.: Наука, 1990. – Т. 7. Письма, 1866 – июнь 1867 / тексты подгот. и примеч. сост. М. П. Алексеев [и др.]; ред. Н. П. Генералова, Г. В. Степанова. – 445 с.

**Анненков, П. В.** Шесть лет переписки с И. С. Тургеневым. 1856–1862 / П. В. Анненков // Анненков, П. В. Литературные воспоминания / П. В. Анненков, ред. Н. А. Преснова. – М.: Правда, 1989. – С. 379–459.

**Барт, Р. S/Z / Р. Барт**; пер. с фр.; под ред. Г. К. Косикова. – 2-е изд., испр. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

**Беляева, И. А.** Система жанров в творчестве И. С. Тургенева / И. А. Беляева. – М.: МГПУ, 2005. – 252 с.

Биография Рафаэля Санти // Все картинны. Художники и их работы: портал. – URL: <http://www.byhah.ru/zarubezhnye/fornarina-kartina.html> (Текст: электронный).

Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов; РАН, Институт лингвистических исследований. – СПб.: Норинт, 1998. – 1535 с. – URL: <http://www.gramota.ru/slovari/dic/?word=статуя&all=x> (Текст: электронный).

**Брагинская, Н. В.** Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: сборник статей / АН СССР, Институт славяноведения и балканистики; сост. и отв. ред. Т. М. Судник, Т. В. Цивьян. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

**Будько, Н. Б.** Музыкальный экфрасис народной песни: на материале рассказа И. С. Тургенева «Певцы», повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант», рассказа А. И. Куприна «Гамбринус» / Н. Б. Будько // Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и образования: сборник научных статей международной конференции (Барнаул, 20-24 октября 2015) / Алтайский государственный университет; отв. ред. Е. Д. Родионов. – Барнаул: Алтайский государственный университет, 2015. – С. 225–233.

**Буткевич, А. А.** Экфрасис в романах И. С. Тургенева: к постановке проблемы / А. А. Буткевич // Спасский вестник. – 2013. – № 21. – С. 21–25.

**Бялый, Г. А.** О Психологической манере Тургенева / Г. А. Бялый // Русская литература. – 1968. – № 4. – С. 34–41.

**Бялый, Г. А.** Тургенев и русский реализм / Г. А. Бялый. – М., Л.: Советский писатель, 1962. – 247 с.

**Вазари, Д.** Жизнеописание Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора (1483-1520) / Д. Вазари // Вазари, Д. Жизнеописания 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.

**Вахтель, Э.** «Идиот» Достоевского. Роман как фотография / Э. Вахтель; пер. с англ. Я. Токаревой // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 126–143.

**Гаврис, Н.** Иван Сергеевич Тургенев и живопись / Н. Гаврис // На русских просторах. – 2018. – № 1. – URL: <http://журнальныймир.рф/content/ivan-sergeevich-turgenev-i-zhivopis> (Текст: электронный).



**Галянина, Т. Ю.** Цветовой интертекст прозы И. С. Тургенева / Т. Ю. Галянина // Вестник Запорожского национального университета. – 2010. – № 1. – С. 13–17.

**Геллер, Л. М.** Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. М. Геллер // Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. М. Геллера. – М.: МиК, 2002. – С. 5–23.

**Гращенков, В. Н.** Об искусстве Рафаэля / В. Н. Гращенков // Рафаэль и его время: сборник статей / отв. ред. Л. С. Чиколини. – М.: Наука, 1986. – С. 7–45.

**Гроссман, Л. П.** Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе / Л. П. Гроссман. – Одесса, 1919. – 66 с.

**Данилевский, Р. Ю.** Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе / Р. Ю. Данилевский // Русская литература и зарубежное искусство: сборник исследований и материалов / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом); отв. ред. М. П. Алексеев, Р. Ю. Данилевский. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. – С. 268–298.

**Дарвин, М. Н.** Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа; РАН. Сибирское отделение. Институт филологии. – Новосибирск: Наука, 2001. – 292 с.

**Евдокимова, О. В.** Экфрасис в цикле И. С. Тургенева «Записки охотника» / О. В. Евдокимова // Спасский вестник. – 2010. – № 18. – С. 68–71.

**Ермакова, Е. Е.** «Искусство... пожалуй, сильнее самой природы» (Картины русских и европейских мастеров в произведениях Тургенева) / Е. Е. Ермакова // Спасский вестник. – 2009. – № 16. – С. 94–100.

**Заборов, П. Р.** И. С. Тургенев и западноевропейское изобразительное искусство / П. Р. Заборов // Русская литература и зарубежное искусство: сборник исследований и материалов / отв. ред. М. П. Алексеев, Р. Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 124–155.

**Загоскин, М. Н.** Рославлев, или Русские в 1812 году / М.Н. Загоскин // Загоскин, М.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 1. Историческая проза / сост., вступит. ст., коммент. А. Пескова. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 287-619.

**Зайцев, Б. К.** Жизнь Тургенева / Б. К. Зайцев. – Париж: YMCA-press, 1932. – 210 с.

**Зильберштейн, И. С.** Репин и Тургенев / И. С. Зильберштейн. – М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1945. – 165 с.

Искусство: энциклопедия. – URL: <http://ickust.claw.ru/shared/12/5.html> (Текст: электронный).

**Иттен, Й.** Искусство цвета / Й. Иттен. – Режим доступа: <https://colorscheme.ru/art-of-color/concord-of-colors.html> (Текст: электронный).

**Кайда, Л. Г.** Интермедиальное пространство композиции / Л. Г. Кайда. – М.: Наука, 2013. – 174 с.

**Кони, А. Ф.** Воспоминания о писателях / А. Ф. Кони; сост., вступ. ст., с. 5–22, и коммент. Г. М. Миронова, Л. Г. Миронова. – М.: Правда, 1989. – 653 с.

Краткая энциклопедия символов. – URL: [http://www.ymbolarium.ru/index.php/Гранат,\\_минерал](http://www.ymbolarium.ru/index.php/Гранат,_минерал) (Текст: электронный).

**Кузьмина, Л. И.** И. С. Тургенев и русские художники: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. И. Кузьмина. – Л., 1974. – 178 с.

**Курляндская, Г. Б.** От «Записок охотника» к повестям и романам / Г. Б. Курляндская // Спасский вестник. – 2004. – № 10. – URL: <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=21717175> (Текст: электронный).

**Курляндская, Г. Б.** Структура повести и романа И. С. Тургенева 50-х годов / Г. Б. Курляндская. – Тула: Приокское книжное издательство, 2007. – 217 с.

**Кустодиева, Т. К.** Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII–XVI века: очерк-путеводитель / Т. К. Кустодиева. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1985. – 178 с.

**Ланн, Ж. К.** О разных аспектах экфрасиса у В. Хлебникова / Ж. К. Ланн // Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. М. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 71–86.

**Лотман, Ю. М.** Текст в тексте. Прагматический аспект / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 148–161.

**Лотман, Ю. М.** Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – С. 14–285.

**Лощинин, Н. П.** Тургенев и русские художники / Н. П. Лощинин // Художник. – 1964. – № 5. – С. 41–46.

**Ляпина, Л. Е.** Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. – 279 с.

**Манн, Ю. В.** «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская формула окаменения / Ю. В. Манн // Пушкинские чтения в Тарту: материалы научной конференции в Тарту (13–14 ноября 1987) / Тартуский государственный университет, Кафедра русской литературы; отв. ред. А. Э. Мальц. – Таллин, 1987. – С. 18–21.

**Маркович, В. М.** О «трагическом значении любви» в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов / В. М. Маркович // Поэтика русской литературы: сборник статей к 70-летию профессора Ю. В. Манна / ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: РГГУ, 2001. – С. 275–292.

**Марченко, Н. А.** Структура изобразительных образов в произведениях А. С. Пушкина / Н. А. Марченко // Пушкинские чтения в Тарту: материалы науч-

ной конференции в Тарту (13–14 ноября 1987) / Тартуский государственный университет, Кафедра русской литературы; отв. ред. А. Э. Мальц. – Таллин, 1987. – С. 21–24.

Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. Т. 1 / под общ. ред. Д. Аркина, Б. Терновца. – М., Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1937. – 622 с.

**Меднис, Н. Е.** «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н.Е. Меднис // Критика и семиотика. – 2006. – Вып. 10. – С. 58–67.

**Минералова, И. Г.** Женский портрет-экфрасис в прозе И. С. Тургенева / И.Г. Минералова, А. Ю. Аль Кайси // Фундаментальные исследования. Сер. Филологические науки. – 2015. – № 2. – С. 838–841.

Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1. А-К / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 671 с.

**Морозова, Н. Г.** Экфрасис в прозе русского романтизма: дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Н. Г. Морозова. – Новосибирск, 2006. – 210 с.;

**Муратов, А. Б.** Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы) / А. Б. Муратов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 119 с.

**Недзвецкий, В. А.** Любовь – крест – долг («Ася» и другие повести 50-х годов) / В. А. Недзвецкий // И.С. Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов, «Отцы и дети»: учебное пособие / В. А. Недзвецкий, П. Г. Пустовойт, Е. Ю. Полтавец. – М.: Издательство Московского университета, 1998. – С. 14–37.

**Нике, М.** Типология экфрасиса в «Жизни Климса Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 123–134.

**Норико, К.** «Записки охотника» И. С. Тургенева и пейзаж / К. Норико. – URL: [https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo\\_10925127\\_po\\_ART0001828885.pdf?contentNo=1&alternativeNo=](https://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_10925127_po_ART0001828885.pdf?contentNo=1&alternativeNo=) (Текст: электронный).

**Пастон, Э. В.** Абрамцево: Искусство и жизнь / Э. В. Пастон. – М.: Искусство, 2003. – 431 с.

**Пигарев, К. В.** Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К. В. Пигарев, АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1972. – 123 с.

**Постнова, Е. А.** Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960-1970-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. А. Постнова. – Пермь, 2012. – 169 с.

**Пумпянский, Л. В.** Тургенев-новеллист / Л. В. Пумпянский // Пумпянский, Л. В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 427–448.

**Пустовойт, П. Г.** Тургенев – художник слова / П. Г. Пустовойт. – М.: МГУ, 1980. – 376 с.

**Репин, И. Е.** Далекое близкое / И. Е. Репин. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 486 с.

**Рубинс, М.** Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 357 с.

**Сидорова, А. Г.** Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (Литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.

Словарь русского арго: Материалы 1980–1990-х гг. / В.С. Елистратов; Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. – М.: Русские словари, 2000. – 693 с. – URL: [http://www.gramota.ru/slovari/argo/53\\_13236](http://www.gramota.ru/slovari/argo/53_13236) (Текст: электронный).

Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; РАН. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: А Темп, 2006. – 944 с.

Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 2. Л – Ояловеть / гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков; сост. В. В. Виноградов, Г. О. Винокур [и др.]. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1938. – 1040 стб.

**Тюпа, В. И.** Аналитика художественного / В. И. Тюпа. – М.: Лабиринт, 2001. – 189 с.

**Тюпа, В. И.** Художественность литературного произведения: автореф. ... д. филол. наук / МГУ; В. И. Тюпа. – М., 1990. – 26 с.

**Удянская, И. Ф.** Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И. Ф. Удянская. – М., 2006. – 180 с.

**Уртминцева, М. Г.** Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского: Литературоведение. Межкультурная коммуникация. – 2010. – № 4 (2). – С. 975–977.

Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – URL: [philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/512/iskusstvo.htm](http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/512/iskusstvo.htm) (Текст: электронный).

**Фоменко, И. В.** Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко; Тверской государственный университет. – Тверь: ТГУ, 1992. – 123 с.

**Фрейденберг, О. М.** Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978. – 605 с.

**Хаминова, А. А.** Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. А. Хаминова. – Томск, 2011. – 224 с.

**Хмельницкий, Н. И.** Воздушные замки / Н. И. Хмельницкий // Стихотворная комедия конца XVIII – начала XI в. / вступит. ст., подгот. текста и примеч. М. О. Янковского. – М.-Л.: Советский писатель, 1964. – С. 307–344.

**Чернышевский, Н. Г.** Русский человек на rendez-vous / Н. Г. Чернышевский // Чернышевский, Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. Статьи 1858-1859 гг. / Н. Г. Чернышевский; под общ. ред. В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина [и др.]; подгот. тома и текстол. коммент. Н. М. Чернышевской. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950. – С. 156–174.

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: в 86 т. / под ред. проф. И. Е. Андриевского. – Т. XVIII. Лопари – Малолетние преступники. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1896. – 500 с.

**Якобсон, Р. О.** Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. О. Якобсон // Якобсон, Р. О. Работы по поэтике / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; вступ. ст. В. В. Иванова. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145–181.

**Яценко, Е. В.** Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

## **ОПИСАНИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ИЗДАНИЯ:**

Интерфейс электронного издания (в формате pdf) можно условно разделить на 2 части.

Левая навигационная часть (закладки) включает в себя содержание книги с возможностью перехода к тексту соответствующей главы по левому щелчку компьютерной мыши.

Центральная часть отображает содержание текущего раздела. В тексте могут использоваться ссылки, позволяющие более подробно раскрыть содержание некоторых понятий.

## **МИНИМАЛЬНЫЕ СИСТЕМНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ:**

Минимальные системные требования: Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; Windows XP/7/8 и выше; 8x CDROM; разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

## **СВЕДЕНИЯ О ЛИЦАХ, ОСУЩЕСТВЛЯВШИХ ТЕХНИЧЕСКУЮ ОБРАБОТКУ И ПОДГОТОВКУ МАТЕРИАЛОВ:**

Оформление электронного издания : Издательский центр «Удмуртский университет».

Компьютерная верстка: А.Ж. Фаттахова

