

О поэтике повести  
И. С. Тургенева «Вешние воды»  
(сюжет, композиция, система персонажей)\*

Елена Владимировна Красикова\*

**Аннотация**

В статье анализируются наиболее крупные структурные элементы художественной формы — сюжет и система персонажей.

Функциональный анализ составляющих их единиц позволяет выйти на метафизический план повествования, то есть установить архетипы и выявить глубинные закономерности, формирующие связи между героями в реальном плане повествования.

Ключевые слова: сюжет, композиция, система персонажей, архетип,  
божественное начало, дьявольское начало

---

\*本文 2003 年 4 月 14 日收件；2003 年 5 月 25 日審查通過。  
\*作者係國立政治大學俄國語文學系副教授。

## 1. ПОВЕСТИ «ВЕШНИЕ ВОДЫ» В КРИТИКЕ

Мне хотелось бы начать статью с краткого анализа двух работ, посвященных повести И. С. Тургенева «Вешние воды» и разделенных по времени написания более чем столетием. Авторы этих работ разделяет не только время, но и социальный статус, идеи, которые они исповедуют, и многое другое, а объединяет только одно: художественное произведение является для них не самоценным объектом исследования, а поводом для манифестации собственных взглядов. Речь идет о неоконченной работе известного русского философа и литературоведа Льва Шестова «Тургенев», написанной в начале XX века, и статьи нашей современницы В. Батраковой «Исследование мифопоэтики и мотивчики сюжета повести И. С. Тургенева «Вешние воды».

Одним из основных объектов критики Л. Шестова как философа является европейская культура XIX века, конституирующими чертами которой он считает рационализм, прагматизм, завершенность и, если уместно так выразиться, говоря о неодоушевленном феномене, — высокомерие, то есть своего рода претензию трактовать себя как высшую точку в развитии человеческой цивилизации. Вот как Шестов представляет позицию современного ему «культурного европейца»: «То, что было прежде, само по себе не имеет никакого значения. Все, что будет после — определяется только видными для нас и ценимыми нами элементами современной культуры». [4] Подобная позиция вызывает у него резкую критику: «В этих «предпосылках» никем никогда не проверенных, заключается весь смысл современного понятия о прогрессе. Бесконечное прошлое неизвестно почему считается не настоящею жизнью, лишь

ступенями, по которым человечество постепенно добралось до великой вершины, именуемой 19-ым веком...» [4] И далее принципиально важный для Шестова аспект проблемы: европейская цивилизация «отвергает всякого рода *неразрешимые вопросы* (курсив мой — Е. К.) и выработала своим тысячелетним опытом приемы, посредством которых человек научается извлекать пользу из всего ...» [4] Не единожды Шестов обрушивается на прагматизм европейцев, не способных не только поставить неразрешимые вопросы, но и в принципе отвергающих их. Для русского философа, предтечи европейского экзистенциализма, существование неразрешимых вопросов, загадок человеческого бытия являлось основополагающим мировоззренческим принципом (хотя сам он не любил понятие «мировоззрение», связывая его именно с европейской культурой). Итак, европейская культура узка, суха, рационалистична, и поэтому не способна не только постичь, но даже предположить всего многообразия и таинственности бытия, очевидного для самого Шестова и для всякого, как ему кажется, русского человека.

Тургенев же, с точки зрения философа, как раз и есть истинный европеец. Русский человек просыпается в нем редко, но когда просыпается, то создает что-нибудь особенно замечательное, например, образ Полозовой в повести «Вешние воды»: «Мария Николаевна изображена чудесно... Тургенев нарисовал картину захватывающей первобытной правды и потому именно столь величественной и манящей страсти. *Нигде Тургеневу не удавалось говорить о любви с большей силой и мощью* (курсив мой — Е. К.). Словно бы в нем самом на мгновение проснулись воспоминания о другой огромной страсти, пережитой его отдаленным предком тысячи лет тому назад» [4]. Однако верх берет все же европеец, поскольку «культурность»

спутала Тургенева по рукам и ногам», и он «всячески старается скомпрометировать Марию Николаевну в глазах читателя» [4]. Примечательно, что о литературном персонаже Шестов говорит как о реальной личности, на которую Тургенев словно бы написал пасквиль. И это не странно, поскольку Мария Николаевна из разряда «неразрешимых вопросов», нечто буйное, стихийное, не поддающееся европейскому исчислению, а следовательно, для Шестова дорогое. В то время, как все остальное в повести — семья Розелли, любовь Санина к Джемме, Полозов, муж Марии Николаевны, вообще все произведение как единое целое — не стоит и худого слова, вообще внимания, поскольку является порождением европейской культурности.

Отрицание мировоззрения есть своеобразное мировоззрение. На рассмотренном примере мы имеем дело с типичным случаем, когда *идеология* субъекта восприятия, данном случае Л. Шестова, накладываясь на объект восприятия, в данном случае повесть «Вешние воды» и шире — мировоззрение Тургенева, не просто деформирует этот объект, а лишая его целостности, по сути, разрушает. То небольшое, что остается от повести в анализе Шестова, а именно образ Полозовой, вырванный из контекста произведения, видоизменяется до неузнаваемости в русле идей субъекта-интерпретатора.

Прежде, чем перейти к анализу следующей работы, следует заметить, что философские взгляды Шестова были плодом его собственных недюжинных умственных усилий и представляют собой явление в истории мировой общественной мысли. И если его анализ «Вешних вод» ничего не дает для постижения глубины и целостности повести, он, несомненно, ценен хотя бы тем, что представляет взгляды самого Шестова.

С совершенно иной ситуацией мы сталкиваемся в работе В. Батраковой. Здесь на объект исследования накладывается *метод анализа* субъекта-интерпретатора, при том метод, освоенный поверхностно, эпигонски, в результате чего порождается текст, весьма условно связанный с первоисточником. На первый взгляд работа В. Батраковой написана в русле интертекстуального анализа. Здесь можно найти весь привычный ныне в исследованиях по мифопоэтике арсенал терминов и понятий: и мифологическую основу, и мифологемы, и мифологические мотивы, будто бы пронизывающие повествование, и, разумеется, декларативную цель: постичь глубинный смысл текста, традиционно рассматриваемого как «банальная» история любви. Однако при ближайшем рассмотрении все это оказывается лишь атрибутикой; за модными терминами — хаотическое нагромождение понятий, сцепленных случайными связями, характер которых неясен и самому автору, во всяком случае, внятно изложить это ей не удастся. Кроме того, статья элементарно малограмотна. Чего стоит такой, например, пассаж: «данный миф составляет структуру сюжетной линии данного текста» [2]. Как «миф» может «составлять структуру» и что такое «структура линии» — остается лишь гадать.

Вряд ли подобная работа заслуживала бы внимания, если бы не была симптоматичной для определенного направления в современном литературоведении. Не увидеть в художественном произведении культурных, в частности мифологических, ассоциаций стало как бы неприличным. Рациональные основы интертекстуального анализа, заложенные в работах М. Бахтина и развитые позже Ю. Кристевой, большинством исследователей игнорируются. Выявление и интерпретация семантических сдвигов прецедентного текста, анализ его функций в

структуре произведения, его влияние на формирование смыслового поля произведения в целом — практически отсутствует. Самоцелью становится поиск поверхностных, а зачастую и произвольных ассоциативных связей между элементами структуры исследуемого произведения и культурными, в том числе мифологическими, феноменами какой угодно давности и национальной принадлежности.

Приведем небольшой пример из статьи В. Батраковой. В самом начале заявлено, что в сюжете повести выявлены 4 основные мифологемы, одна из них — «мифологема, связанная с мифом о Персефоне». Далее в тексте статьи эта «мифологема» упоминается лишь раз в следующей трактовке: прощаясь с Персефой, Аид дает ей гранатовые зерна, чтобы она в разлуке сохранила память о любви к нему; Джемма дает Санину гранатовый крестик с той же целью. Ассоциация строится на совпадении лексемы «гранатовый»: гранатовые зерна — гранатовый крестик. Значение мифологического образа — «оберег от забвения» — механически переносится на тургеневский символ «гранатовый крестик». При этом фальсифицируется текст повести (либо автор просто не знает его): момент передачи Джеммой крестика Санину включен в совершенно другую ситуацию — не прощания, а объяснения в любви — и, соответственно, имеет иное символическое значение.

Впрочем, такой подход к анализу произведения объясняется не только научной несостоятельностью и недобросовестностью отдельных исследователей. Некоторые приверженцы интертекстуального анализа декларируют его как свое литературоведческое кредо: произведение «интересно не столько само по себе, сколько в качестве исходной точки для обозрения всей культуры своего времени и слоя» [3]. Литературное произведение, таким образом, становится не объектом исследования, а

поводом для произвольных историко-культурных ассоциаций. «Поиски глубинного смысла» на деле оборачиваются пренебрежением к внутреннему миру автора, плодом которого является его творчество.

Автор настоящей статьи придерживается диаметрально противоположных взглядов. Произведение литературы как плод труда творческой личности самоценно, завершено в себе, представляет собой сложную систему функционально значимых художественных единиц. И прежде, чем исследовать историко-культурные связи (которые, безусловно, есть, и весьма обширные, только не с античной мифологией, а с европейской культурой XIX века), необходимо через анализ произведения как системы функциональных единиц постичь его смысловые пласты, в том числе и глубинные.

## 2. СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Не так часто случается, даже в творчестве талантливых писателей, чтобы форма и смысл произведения так органично сливались в единое целое, как это представлено в повести И. С. Тургенева «Вешние воды». В повести две сюжетные линии, объединенные образом главного героя — Санина. Каждая сюжетная линия представляет определенный период в его жизни: 1) Санин в возрасте 52 лет; 2) Санин в возрасте 22 лет. Первая сюжетная линия является обрамляющей, т.е. она начинается и завершает повествование, внутри ее вставлена вторая сюжетная линия, соответственно, будем называть первую сюжетную линию *обрамляющим сюжетом*, а вторую — *центральным сюжетом*.

*Обрамляющий сюжет* (или *обрамляющая новелла*) встречается в литературе довольно часто. Но обычно он статичен, т.е. в нем отсутствует развитие действия, кроме того, он играет второстепенную, подчиненную по отношению к центральному сюжету роль, именно роль рамы, важного, но второстепенного атрибута картины. Особенностью *обрамляющего сюжета* в «Вешних водах» является его динамичность, интенсивное развитие действия: мировосприятие, жизненные ценности, образ жизни Санина в последней части повести резко меняются по сравнению с первой. От состояния душевной апатии, отвращения к жизни он переходит к активной деятельности. Эти изменения совершаются в нем внезапно в очень короткий срок под влиянием воспоминаний о событиях, происшедших 30 лет назад во Франкфурте. Поэтому в первой части *обрамляющего сюжета* преобладает *описание* как отражение статики спящей души, во второй — повествование как отражение *динамики* пробудившейся души. Очевидно, что *обрамляющий сюжет* играет такую же важную роль в смысловой структуре повести, как и центральный.

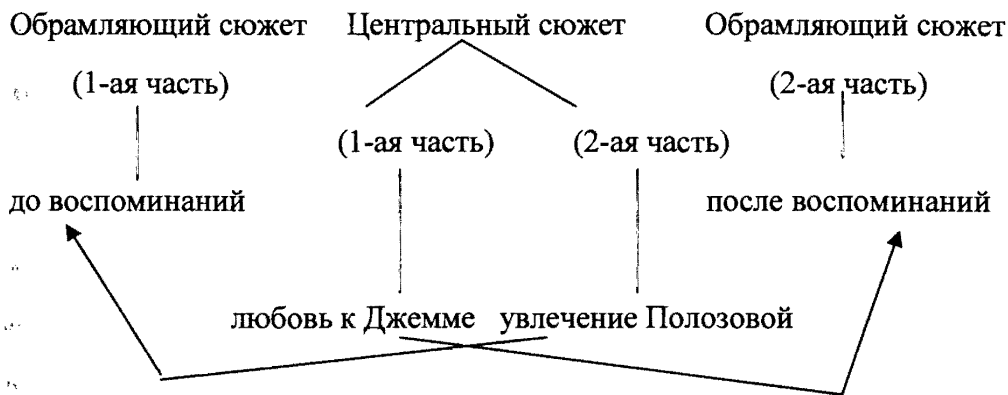
*Центральный сюжет* так же, как и *обрамляющий*, делится на две части. Первая часть — любовь Санина к Джемме, вторая — увлечение Санина Полозовой. Эти части противопоставлены, в них представлена различная атмосфера, разные типы взаимоотношений между персонажами.

Обе сюжетные линии пересекаются, поскольку судьба стареющего Санина непосредственно связана с его давним прошлым. Возникает корреляция между состоянием Санина в 52 года до его воспоминаний и его увлечением Полозовой, с одной стороны, и состоянием Санина после воспоминаний и его любовью к Джемме — с другой. Состояние мертвящей скуки 52-летнего Санина (1-ая часть *обрамляющего сюжета*) похоже на



состояние 22-летнего Санина-раба Полозовой, человека, в котором умертвили волю (2-ая часть центрального сюжета). И, наоборот, активность, желание жить, интерес к жизни, появившийся в Санине после воспоминаний (2-ая часть обрамляющего сюжета), похожи на состояние свободной, возвышающей, а не закрепощающей любви Санина к Джемме (1-ая часть центрального сюжета). Характер корреляции сюжетных линий повести определяет своеобразие композиции сюжета.

### *Композиция сюжета повести «Вешние воды»*



### 3. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ

Центральные образы повести — Санина, Джеммы, Полозовой — образуют триаду, отражающую христианские представления о душе человека как поле брани добра и зла. По справедливому замечанию Е. Г. Эткинды [5], Джемма и Полозова воплощают два устойчивых противоположных начала — божественное и дьявольское. Поскольку эти начала заданы навечно с момента сотворения мира, образы Джеммы и

Полозовой написаны Тургеневым как завершенные в себе, не подверженные изменениям в рамках повести нравственно-психологические типы.

Доминантой образа Джеммы является *свобода для другого* — такова ее натура, таковы ее убеждения. Этот принцип есть воплощение божественного начала, ибо, согласно Библии, Бог сотворил человека свободным для жизни в мире любви и красоты. Неслучайно поэтому одним из основных приемов создания образа Джеммы становится многократно повторяющийся портрет. Джемма предстает перед Саниным в разных ракурсах, позах, движениях, при разном освещении и на разном фоне. Возникает своеобразная галерея больших и малых скульптурных и живописных портретов, в которых запечатлен один и тот же образ, рождающий в Санине ассоциации с произведениями искусства античности и итальянского Возрождения. И всякий раз в ее облике подчеркивается классическая красота, изящество и совершенство: «с рассыпанными по обнаженным плечам темными кудрями (...) вбежала девушка лет девятнадцати, (...) он в жизни не видывал подобной *красавицы*» [1, 143]; «Боже мой! Какая же эта была *красавица!* Нос у ней был несколько велик, но *красивого*, орлиного ладу, (...) *цвет лица*, ровный и матовый, ни дать ни взять *слоновая кость или молочный янтарь*, волнистый лоск волос, как у *Аллориевой Юдифи в Палаццо-Питти*, — и особенно глаза, темно-серые, с черной каемкой вокруг зениц, *великолепные, торжествующие глаза*» [1, 145]; «никакая пальма (...) не в состоянии соперничать с *изящной стройностью ее стана*» [1, 152]; «бледность придавала что-то таинственное и милое *классически строгим чертам ее лица*. Санина в тот день особенно поразила *изящная красота ее рук* (...) — взор его не мог оторваться от ее пальцев, гибких и длинных и отделенных дружка от дружки, как у *Рафаэлевой Форнарины*» [1, 162]; Санин

«...вспоминал ее *мраморные руки, подобные рукам олимпийских богинь*» [1, 193].

Но не только торжество и великолепие физической красоты видит Санин в своей возлюбленной. Ее красота пронизана внутренним светом, радостью, нежностью, чистотой: «Ее *глаза <...> светлые и радостные, как день <...>* так и стояли перед его глазами, странно и сладко проникая все другие образы и представления» [1, 170], «гибкая и нежная» шея; «тонкий, чистый профиль»; «мрамор *девственный и чистый*»; «ласковая улыбка»; губы: «*рдели девственно и нежно, как лепестки <...> розы, и зубы блистали украдкой — тоже невинно, как у детей*» [1, 172]. Таким образом, Джемма представляется Санину божественным слиянием красоты души и совершенства тела.

Не случайно поэтому в восприятии Санина, открывшего в себе любовь к Джемме, ее образ начинает устойчиво ассоциироваться с небом, солнцем, звездами, божеством: «Вспоминал удивительную *фигуру Джеммы, в темном окне, под лучами звезд, всю развеванную теплым вихрем*» [1, 193]; «Теплый *блеск вечернего солнца озарял ее молодую голову — и выражение этой головы было светлее и ярче самого этого блеска*» [1, 211]; «*Царица... богиня...*» [1, 220]; «он чувствует присутствие молодого, неподвижного, божественного лика с ласковой улыбкой на устах... *И этот лик — не лицо Джеммы, это лицо самого счастья!* И вот настал наконец его час... открываются уста, ресницы поднимаются — увидало его *божество* — и тут уже *свет, как от солнца*, и радость, и восторг нескончаемый!!» [1, 219].

Однако не одною красотой, вобравшей одухотворенность небесного начала, блистает Джемма. Она совершает два поступка, о которых Санин знает, но не фиксирует на них внимания как на чем-то значительном,

достойном его восхищения, как достойны его изящество ее стана и чистота души. Ни секунды не колеблясь, Джемма разрывает помолвку с Клубером, как только понимает, что любит и любима Саниным, даже не дожидаясь объяснения с ним. В этой решимости проявляется ее внутренняя сила, свобода личности, свобода выбора *вопреки обстоятельствам* (затруднительное материальное положение семьи) *и общественному мнению* (фрау Леноре крайне озабочена тем, что скажут люди). Редкое свойство вообще, тем более редкое у девушек ее возраста.

Еще более ярко это проявляется в том эпизоде, где Джемма дает Санину гранатовый крестик. Этот крестик вовсе не на память подарен, как утверждает упоминавшаяся выше В. Батракова. Вот дословно интересующая нас сцена.

«— А насчет того, что мама упомянула — помнишь? — о различии нашей веры, то вот!..

Она схватила гранатовый крестик, висевший у ней на шее на тонком шнурке, сильно дернула и оборвала шнурок — и подала ему крестик.

— Если я твоя, так и вера твоя — моя вера!» [1, 237]

Любовь как единство двоих выше всех обстоятельств, толков, пересудов, и даже религиозных соображений. Отказ от своей веры во имя любви — шаг, требующий мужества, однако, Джемма совершает его не задумываясь. Нельзя сказать, что ее поступок импульсивен, то есть по видимости, по форме он, конечно, импульсивен, но по сути закономерен, поскольку ее мужество — проявление ее внутренней свободы.

Завершая анализ образа Джеммы, еще раз хочу подчеркнуть, что главное в ней — свобода, свобода выбора для себя и свобода выбора для других. Даже после объяснения с Саниным, она настойчиво повторяет:

«Димитрий, не сердись на меня; но я еще раз хочу напомнить тебе, что *ты не должен почитать себя связанным...*» [1, 237].

Портрет Полозовой, как и портрет Джеммы, Тургенев рисует через восприятие Санина. Соответственно и акценты, повторяющиеся детали портрета создают образ Полозовой таким, каким видит его главный герой. Джемма для Санина — божественное совершенство, соединяющее классическую красоту, родственную высоким образцам итальянского искусства, и чистоту и непорочность души. В восприятии Полозовой возникают иные акценты и, прежде всего, многократно повторяющийся мотив влекущего «обаяния .... мощного цветущего женского тела», олицетворяющего силу плотского соблазна: «удивительные плечи», «царственные плечи», «удивительный стан», «обаятельно прекрасная» фигура, «алые, вкусные губы».

Затем глаза: почти в каждом их описании присутствует эпитет «светлые», а в сцене «торжества победы» над Саниным они «светлые до белизны». Это вовсе не тот теплый и мягкий свет, который исходил от божественного лика Джеммы, это серо-стальной блеск клинка, готового поразить жертву. Поэтому рядом со словом «светлые» постоянно появляются оценочные эпитеты «хищные», «алчные», «в их светлом, почти холодном блеске проступало что-то недоброе... что-то угрожающее» [1, 257]. И завершается этот мотив в сцене «торжества победы», где портрет Полозовой дается уже от лица автора: «У ястреба, который когтит пойманную птицу, такие бывают глаза» [1, 294].

Наконец, третья смыслообразующая деталь облика Полозовой — повторяющееся уподобление змее: «Змея!», «змеевидные косы», «змеилось торжество» — указывает на библейские корни этого образа. Во-первых, он

связан с ветхозаветным змеем-искусителем: в метафорах «змеилось торжество» и «сытость победы» заключен один из основных христианских смыслов этого образа — победа дьявола над человеком, пленение человеческой души. После того, как Санин полностью отдается воле Полозовой, наступает тридцатилетняя духовная смерть, превращающая его жизнь в бесплодное, обременительное физическое существование. Во-вторых, образ Полозовой связан с новозаветным эпизодом троекратного искушения Иисуса (богатство, власть, женщина). В Библии эпизод завершается посрамлением дьявола, божественное начало в Иисусе побеждает человеческую слабость. В повести дьявол, принимающий облик женщины, в три дня одерживает победу над не способным противостоять натиску обольщения Саниним.

Однако образ Полозовой не исчерпывается связью с христианским мотивом искушения. В нем есть и языческое начало, необузданная стихийная первобытная мощь, которая так привлекала в Полозовой Л. Шестова: «Разыгрались удалые силы. Это уж не амазонка пускает коня в галоп — это скачет молодой женский кентавр, полузверь и полубог, и изумляется степенный и благовоспитанный край, попираемый ее буйным разгулом!» [1, 289]. В выражениях «разыгрались удалые силы», «буйный разгул» без труда угадывается фольклорный стиль, былинный ритм, что указывает, помимо многочисленных упоминаний о простонародном происхождении Полозовой, на связь этого образа с народным началом и именно с русским народным началом, породившим, столь непонятное для европейской культурной традиции явление «вольницы».

Воля, вольница, абсолютная, ничем не стесненная свобода возникла как реакция на многовековое рабство. Таковы же корни свободолюбия

Полозовой, которая говорит Санину, что ценит в жизни «свободу, больше всего и прежде всего», потому что «в детстве <...> уж очень много насмотрелась рабства и натерпелась от него» [1, 279]. Следовательно, доминанту образа Полозовой можно определить как *абсолютную свободу для себя, ненасытную потребность властвовать, покорять всех и все, что встречается на ее пути*: «... и кажется, всем, что она видит, землю, небом, солнцем и самым воздухом хочет завладеть эта душа» [1, 279]. Наделенная незаурядным умом и огромной силы природным обаянием, она одержима всепоглощающим, неукротимым желанием поработать и обладать. Полная, беспрекословная власть над чужой душой — момент ее наивысшего торжества: «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» [1, 294].

Если абстрагироваться от сюжета и сопоставить образы Джеммы и Полозовой, то можно прийти к парадоксальному выводу: это один и тот же тип личности, формируемый тремя доминантными свойствами — красотой, свободолобием и силой воли. Точнее, в основе обоих образов лежит единый архетип, который в процессе развития (или, если пользоваться христианской терминологией, отпадения от небесного начала) раздваивается, расходясь на полюса образами-антиподами. В живой красоте Джеммы нет плотского начала, доминирующего в красоте Полозовой. Свободолобие Джеммы — это, прежде всего, уважение права свободы выбора для всех; свободолобие Полозовой — это свобода «хотения», высшей точкой которого является торжество победы над волей другого человека. Сила духа Джеммы проявляется в пренебрежении к мелочным соображениям, диктуемым

здравым смыслом, условностями и традициями, во имя любви. Сила воли Полозовой — это искусное мастерство порабощения. Санин становится жертвой Полозовой от первой молодости до начала старости, на целых тридцать лет. Почему же это стало возможным?

Вот как Тургенев характеризует своего героя: «Статный, стройный рост, приятные, немного *расплывчатые черты*, *ласковые голубоватые глазки*. Золотистые волосы. Белизна, румянец кожи — а главное: *простодушно-веселое, доверчивое, откровенное* (...) выражение. (...) наконец, свежесть, здоровье — и *мягкость, мягкость, мягкость* — вот вам весь Санин». [1, 171] Эта мягкость, доверчивость, податливость, отсутствие внутренней определенности приводит к тому, что все его нравственные принципы находятся словно бы в состоянии свободного парения. Они ни к чему не прикреплены, поскольку не к чему прикрепляться, и мгновенно разлетаются при давлении извне. Отсюда легкая ирония Тургенева по отношению к Санину, особенно заметная в истории с дуэлью, которая и самому герою представляется немного бутафорской, лишенной какой-либо драматичности и по причине ее вызвавшей, и по ходу, и по результату. Санин похож на сосуд, в который содержимое вливается извне, и поэтому открыт для любого проникновения. И по случайности, независимо от его намерения, однажды в него проникает божественное начало, в другой же раз и тоже по случайности — дьявольское. Далее, уже в период увлечения Санина Полозовой, Тургенев прямо называет его слабым человеком, чей жизненный путь определяется обстоятельствами либо волей другого человека: «Слабые люди, говоря с самими собою, охотно употребляют энергические выражения» [1, 285]; «Слабые люди никогда сами не кончают — все ждут конца» [1, 276]. Все, на что хватает Санина, это «энергические выражения»



наедине с собой, а в отношениях с Полозовой — уступчивость, покорность и, наконец, добровольное, постыдное рабство. Говоря о Санине, Тургенев говорит о слабых людях вообще, указывая тем самым на то, что санинская мягкость, уступчивость не уникальна, не индивидуальна, а присуща определенному типу людей, лишенных внутреннего стрежня, переходящих из одного эмоционального состояния в другое под влиянием внешних причин.

Отсюда вытекают и особенности построения образа Санина. В отличие от Джеммы и Полозовой, которые обладают жесткой личностной определенностью, он написан как цепь сменяющихся психологических состояний. В 22 года Санин — это сначала ощущение свободной любви, преобразующей человека в высшее существо; затем слепая страсть, порабощающая личность, и оттого унижительная и разрушительная. В 52 года Санин — это отвращение к жизни, точнее к ритуалу жизни в отсутствии живых чувств и привязанностей, вызванное неизбывным чувством стыда, которое, словно не иссякающая чаша яда, отравляет его подсознание на протяжении 30 лет. И только пробуждение воспоминаний о Джемме (замечу в скобках — опять случайное) выводит его из губительного забвения. Первое и единственное его желание — прощение Джеммы как единственный путь к обретению себя, к возрождению.

Итак в триаде, образованной главными персонажами, между Джеммой и Полозовой существует метафизическая связь, не представленная в реальном плане: это абсолютное противопоставление божественного и культурного начала дьявольскому и стихийно-земному началу. Сюжет повести построен так, что пути Джеммы и Полозовой ни разу не пересекаются, единственное место, где они, вернее их образы, сходятся в

противостоянии и борьбе — душа Санина: «Почему не может он прогнать этот неотвязный образ даже тогда, когда обращается всей душою к другому, светлому и ясному, как Божий день? Как смеют — сквозь те, почти божественные черты — сквозить *эти*? И они не только сквозят — они ухмыляются дерзостно» [1, 269].

Между Саниным и Джеммой, Саниным и Полозовой существуют реальные связи, представленные в первой и второй частях центрального сюжета и противопоставленные по характеру отношений. В первом случае это отношения, основанные на взаимности и равенстве; во втором — на иерархичности, подчиненности.

Эти типы отношений распространяются и на группы персонажей, окружающих Джемму и Полозову — семью Розелли; мужа и поклонников Полозовой. Противопоставление этих двух групп является чрезвычайно важным в понимании философского подтекста произведения.

Описывая семью Розелли, Тургенев создает особую, неповторимую атмосферу, царящую в их скромном доме. Прежде всего, она формируется характером взаимоотношений между обитателями кондитерской, где, кажется, сам воздух пропитан теплом, заботой, лаской. Нет чувства, которое мог бы испытывать один из них и не испытывать другой: они любят *друг друга*, сочувствуют *друг другу*, посмеиваются *друг над другом*. Здесь нет хозяина, господина, здесь нет никого, кто мог бы и хотел бы диктовать свою волю остальным, и оттого все они, включая пуделя Тарталью и кота, кажутся «несказанно счастливыми», а время в этой обители счастья летит «с невероятной быстротой».

Особую роль в создании атмосферы в доме Розелли играет эстетика быта, которая порождается и одновременно влияет на строй мыслей и

чувств. Изящество и даже изысканность предметного мира становится необходимым и естественным фоном существования, средой обитания: «там и сям яркими точками рдели вставленные в зеленые старинные стаканы свежие, пышные розы» [1, 165]; «шесть тонких восковых свечей горело в двух старинных серебряных шандалах» [1, 148]; «ярко рдея в косом луче вечернего солнца, большой клубок красной шерсти лежал на полу рядом с опрокинутой корзинкой из резного дерева» [1, 142]. В описании быта семьи Розелли Тургенев часто прибегает к подчеркнутой живописности, эти описания сродни художественным полотнам самых разных жанров — пейзаж, натюрморт, семейный портрет, жанровая сценка.

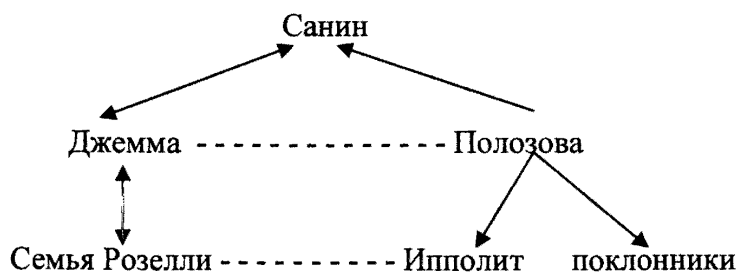
И это не случайно, потому что третьим элементом, формирующим атмосферу в доме Розелли, является насыщенный культурный фон, проникающий и в сюжет повести. Семья Розелли как бы вписана в многовековую европейскую культурную традицию. Здесь соединились живопись, литература, музыка, театр; страницы этой части повести пестрят знакомыми именами и названиями: Корреджио, Данте, Россини, «Отелло», Глинка, Пушкин, «Дон Жуан», Вебер, Гофман. Каждый обитатель кондитерской по-своему артистичен: Джемма и фрау Леноре исполняют дуэтино, Эмиль мечтает об оперной сцене, бывший оперный тенор Панталеоне устраивает шуточное представление с Тартальей, Джемма изображает в лицах комедию Мальца — все это делается легко и непринужденно, с истинным, присущим итальянцам артистизмом.

Группа персонажей, включающая Полозову, ее мужа Ипполита и ее поклонников построена по иерархическому принципу. Марья Николаевна безраздельно владеет душами подданных этого царства Тьмы; ее воля — закон, никто не смеет ей прекословить, она приближает и отталкивает, она

приказывает и повелевает, требуя от своих добровольных рабов лишь одного — покорности и смирения. Полозова формирует особый замкнутый мир, лишенный естественно-культурного фона, почти лишенный предметности, из которого силой ее личности вытеснено все, кроме определенного типа связей — господства и поклонения. Все действия, поступки, жесты, слова не имеют здесь никакого другого смысла, кроме проявления господства либо пути к господству. Естественный природный артистизм Розелли сменяется точно рассчитанной игрой, искусной и увлекательной — тонким мастерством обольщения, наградой за которое служит обладание человеческой душой.

Таким образом складывается система, отражающая внутренние связи между отдельными персонажами и группами персонажей.

*Система персонажей повести «Вешние воды»*



Своеобразие поэтики повести И. С. Тургенева «Вешние воды» не исчерпываются спецификой сюжета, композиции и системы персонажей. Значительную роль в структуре повести играют сквозные мотивы и образы-символы, однако, это — тема другого исследования.

## ЛИТЕТАРУТА

*Гаспаров М.* Парафраз и интертексты. — <http://www.ruthenia.ru/document/470280.html>.

*Батракова В.* Исследование мифопоэтики и мотивики сюжета повести И. С. Тургенева «Вешние воды». <http://www.alledu.ru/files0/files1/files45/files326/docs/mifipoet.doc>

*Тургенев И. С.* Ася. Первая любовь. Вешние воды. — Санкт-Петербург, «Азбука», 1997.

*Шестов Л.* Тургенев (неоконченная рукопись). — Ардис, 1982. Website © 2002 Arianek.

*Эткинд Е. Г.* От божества к сатане. — В кн.: Е. Г. Эткинд. «Внутренний человек» и внешняя речь. = М., «Языки русской культуры», 1998