

МОТИВЫ ВЕШНИХ ВОД В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА *ТИНА И ВЕДЬМА*

Salavat AIUPOV*

Аннотация

В статье анализируется повествовательная традиция тургеневской повести Вешние воды в указанных чеховских произведениях, для достижения искомых результатов использован сопоставительный метод. Если мотив запаха, связанный с образом главной героини второй части Вешних вод, становится ключевым в характеристике ведущей героини Тины, то в Ведьме основным является мотив телесной красоты, восходящий к тому же тургеневскому источнику; сохранены в Тине и такие мотивы образа тургеневской привлекающей мужчин женщины: подраживание героев-женихов предстоящей женитьбой; мотив неограниченной свободы; контраст черного и белого в портрете. Вместе с тем для обеих чеховских героинь мотив приклеивания определяет их сущность, их отношение к миру. В статье вскрывается первоисток телесной притягательности женщины, характерной и для тургеневской, и для чеховской особ – стихотворение Н.Ф. Павлова, в котором впервые данный мотив развернут; павловский портрет манящей мужчин особы явился зерном, из которого выросла тургеневская героиня второй части Вешних вод, сама ставшая почвой для разных по положению, но единых по физиологической сути чеховских героинь. В ходе анализа выявляется еще один эволюционный словесно-художественный ряд, объединивший в единую идейно-эстетическую линию трех авторов – Н.Ф. Павлова, И.С. Тургенева и А.П. Чехова. Для продуктивности анализа привлечены также соответствующие фрагменты тургеневского Дыма и державинской оды, посвященной теме смерти. В статье также доказывается, что ближайшей литературной традицией чеховской Тины является не роман Жана Ришпена Клейкая, а тургеневская повесть Вешние воды. Финал целого остается открытым

Anahtar Kelimeler: Hititçe Çivi Yazılı Metinler, Hitit, Tapınak, Görevliler

Ключевые слова: Тургенев, Чехов, Павлов, влияние, контексты

A.P. Çehov'un Tina ve Cadı Hikâyelerinde İlkbahar Selleri'nin Motifleri

Öz

Çalışmada, Turgenyev'in İlkbahar Selleri adlı uzun öyküsündeki anlatı geleneği, belirtilen Çehov eserlerinde incelenmektedir; istenen sonuçlara ulaşmak için karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır. İlkbahar Selleri eserinin ikinci bölümündeki kadın ana karakteriyle özdeşleşen koku motifi, Tina eserinde bulunan kadın ana karakterinin özelliklerinde temel unsur olarak rol oynaması durumunda, Cadı adlı hikâyede temel motif de aynı Turgenyev kaynağına dayanan fiziksel güzelliği; erkekleri baştan çıkaran Turgenev kadını imgesine ait olan; yaklaşan evliliklere damat karakterleri üzerinden alayla yaklaşılması, sınırsız özgürlük arayışı ve portredeki siyah-beyaz kontrast gibi motifler, Tina adlı hikâyede yer alır. Aynı zamanda, her iki Çehov kahramanı için de tutku motifi, onların özünü ve dünyaya karşı tutumlarını belirlemektedir. Çalışma hem Turgenyev'in hem de Çehov'un karakterlerine özgü olan kadının fiziksel çekiciliğinin asıl kaynağını, bu motifi ilk kez geliştirildiği eserin N.F. Pavlov'un şiiri olduğunu ortaya koymaktadır. Erkekleri baştan çıkaran Pavlov'un kadın portresi, Turgenyev'in İlkbahar Selleri adlı eserinin ikinci bölümündeki kadın kahramanın tohumunu oluşturur. Ayrıca söz konusu kahramanın kendisi, konuları farklı ama fizyolojik özleri bir olan Çehov kadın kahramanları için temel niteliğindedir. Analiz sırasında, N. F. Pavlov, I. S. Turgenyev ve A. P. Çehov'u ortak bir ideolojik ve estetik bağlamda birleştiren başka bir evrimsel sözlü-sanatsal dizge açığa çıkmaktadır. Analizin derinliğini artırmak amacıyla, Turgenyev'in Duman eserinden ilgili bölümler ve ölüm temasına adanmış Derjavin'in kasideleri de kullanılmaktadır. Ayrıca çalışmada, Çehov'un Tina adlı hikayesine en yakın edebi geleneğin Jean Richépin'in Tutkulu Kadın romanı değil, Turgenyev'in İlkbahar Selleri adlı uzun öyküsü olduğu gösterilmektedir. Genel son, yoruma açıktır.

Anahtar Kelimeler: Turgenyev, Çehov, Pavlov, Etki, Bağlamlar

Как известно, одним из ключевых мотивов *Тины* (1886) является навязчивый запах жасмина, сопровождающий главную героиню рассказа¹. Вместе с тем собственно чеховским в этом мотиве является название цветка; сама же параллель – молодая обаятельная женщина и запах цветка, с ней связанный – восходит к прозе Тургенева, к роману *Дым*, в котором герой по запаху гелиотропов должен догадаться о даме, их принесшей. Сначала запах букета *очень приятный*,² но затем его характеристика меняется: *А главное: этот запах, неотступный, неотвязный, сладкий, тяжелый запах не давал ему покоя, и всё сильнее и сильнее разливался в темноте, и всё настойчивее напоминал ему что-то, чего он никак уловить не мог...*³ Отрицательное воздействие

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, ayupovsm@mail.ru.

¹ Проваторова 2017, 6.

² Тургенев 1981a, 277.

³ Там же, 279.

такого запаха на героя усиливается: Литвинову пришло в голову, что запах цветов вреден для здоровья ночью в спальне, и он встал, ощупью добрался до букета и вынес его в соседнюю комнату; но и оттуда проникал к нему в подушку, под одеяло, томительный запах, и он тоскливо переворачивался с боку на бок.⁴ Наконец, запах гелиотропов становится для героя болезненным, вызывая бредовые видения: *Уже лихорадка начинала подкрадываться к нему; уже священник, «мастер против порчи», два раза в виде очень прыткого зайца с бородой и косичкой перебежал ему дорогу, и, сидя в огромном генеральском султани, как в кусте, соловьем зацеловал над ним Ворошилов...*⁵ Все эти неприятные ощущения исчезают, когда запах букета и некая русская дама в сознании героя отождествляются. В дальнейшем повествовании романа мотив *запах цветка, связанный с образом молодой женщины* не актуализуется. В данном случае этот мотив занимает подчинённое место: он нужен для того, чтобы задействовать (*запустить*) излюбленный тургеневский мотив воспоминаний в виде рассказа о первой любви героя.

Мотив *запах цветка = молодая женщина* будет развит в повести *Вешние воды* (1872), войдет в описание Марьи Николаевны Колышкиной. Так, в XXXVIII главе произведения читаем: ... и не мог он отделаться от ее образа, не мог не слышать ее голоса, не вспоминать ее речей, не мог не ощущать «даже того особенного запаха, тонкого, свежего и пронзительного, как запах желтых лилий, которым веяло от ее одежды» (курсив в тексте произведения здесь и далее мой; знаменательно в портрете героини множественное число *одежды*)⁶. Здесь налицо развёртывание указанного мотива, который впервые возник в *Дыме*: *запах желтых лилий* становится своего рода цветочной субстанцией молодой женщины. Чехов в *Тине*, создавая облик Сусанны, делает следующий шаг в эволюции этого мотива: его героиня уже будет прямо соотнесена с запахом жасмина – тургеневский сравнительный союз *как (как запах желтых лилий)* будет отброшен, это – во-первых. И во-вторых, запах жасмина явится уже лейтмотивом образа Сусанны.

Вот непосредственное соединение запаха цветка и привлекательной женщины у Чехова: *Она сделала ручкой и выбежала из передней, оставив после себя запах того же приторного, сладковатого жасмина*⁷. А теперь примеры вездесущести этого мотива в рассказе: ... белое лицо, своею белизною напоминавшее ему почему-то приторный жасминный запах ...⁸; И поручику казалось, что приторный жасминный запах идет не от цветов, а от постели и ряда туфель.⁹

С запахом жасмина, слившимся с обликом героини, связан в рассказе мотив приклеивания мужчин к Сусанне. Поручик замечает брату: *Я ведь именно к ней хотел ехать. Как подала мне вчера вечером прачка этот проклятый китель, в котором я был тогда, и как запахло жасмином, то... так меня и потянуло!*¹⁰ Указанный мотив возводят к роману Жана Ришпена *Клейкая* (1881),¹¹ однако в *Вешних водах* такой мотив имеется, хотя и не является сквозным, как в *Тине* и, добавим, в *Ведьме*. Герой повести негодует: *Почему не может он прогнать этот неотвязный образ даже тогда, когда обращается всей душою к другому, светлому и ясному, как божий день? ... Эти серые хищные глаза, эти ямочки на щеках, эти змеевидные косы — да неужели же это всё словно прилипло к нему, и он страхнуть, отбросить прочь всё это не в силах, не может?* (здесь и далее выделено мной – С.А.)¹² То, что словно прилипло к Санину, или, словно приклеилось, суть те очаровательные женские прелести Колышкиной, в плену которых оказался герой. Думается, нет необходимости доказывать, что *приклеиться* является синонимом слова *прилипнуть*: если в вышеприведённой фразе заменить *прилипло* словом *приклеилось*, то смысл в ней не поменяется. Из этой тургеневской фразы понятно, кто к кому *прилип*: это Санин *приклеился* к роскошным женским формам Марьи Николаевны, и всё закончилось так, как она хотела: *Всё существо его было полно одним... одним помыслом, одним желаньем. Марья*

⁴ Там же, 279.

⁵ Там же, 279.

⁶ Тургенев 1981b, 357-358.

⁷ Чехов 1976a, 377.

⁸ Там же, 366.

⁹ Там же, 363.

¹⁰ Там же, 376.

¹¹ Смирнов 1984.

¹² Тургенев 1981b, 358.

Николаевна бросила на него пронизательный взгляд.¹³ И такое желание героя вскоре реализовалось в убогой караулке, в горах, в глубине леса. Если в случае с запахом желтых лилий Чехов отбросил сравнительный союз *как* и напрямую соотнёс запах жасмина с молодой женщиной в *Тине*, то аналогичным образом он поступил с выражением *словно прилипли*, убрав союз *словно*, показав непосредственное приклеивание мужчин к Сусанне при первой же встрече с ней.

В повести подчеркивается, что Марья Николаевна принадлежит к особому разряду женщин, которые созданы, чтобы притягивать к себе мужчин. В XXXVI главе читаем об этом: *И в то же время этот «добрый малый» шел рядом с ним кошачьей походкой ... и шел он в образе молодого женского существа, от которого так и веяло тем разбирающим и томящим, тихим и жгучим соблазном, каким способны донимать нашего брата — грешного, слабого мужчину, одни — и то некоторые и то не чистые, а с надлежащей помесью — славянские натуры!*¹⁴ Ранее, в XXXIV главе, сказано об обаянии мощного не то русского, не то цыганского цветущего женского тела.¹⁵ Кроме Санина, в повести упоминаются мужчины: *французик*, затем *длинный секретарь* и офицер Дёнгоф, все они постоянные посетители роскошного гостиничного номера Полозовой в Висбадене, все они *прилипли* к Марье Николаевне, которая властно ими распоряжается.

Мотив прилипания-приклеивания мужчин к соблазнительной женщине не развернут в полной мере в тургеневской повести: мы не видим описания вечеров в номере Полозовой, наполненном очарованными ею мужчинами. Один из подобных вечеров изображен в концовке *Тины*.

Примечательно, что запах лилий, идущий от одежд Марьи Николаевны, и мотив прилипания героя к ней, помещены в одном параграфе XXXVIII главы.¹⁶ Именно в такой последовательности будут расположены эти художественные элементы в рассказе Чехова *Тина*: сначала приторный до тошноты запах жасмина, а затем прилипание мужчин к носительнице этого запаха.

Сближает *Тину* с *Вешними водами* и постоянное упоминание соблазнительными героинями о предстоящей женитьбе героев: Санина и Сокольского. Марья Николаевна: *Правда, вы, говорят, женитесь?*¹⁷ Или: *Человек собирается жениться, да еще по любви, да после дуэли... Где ему помышлять о чем-нибудь другом?*¹⁸ Еще: *Право, это странно, — заговорила вдруг Марья Николаевна. — Человек объявляет вам, и таким спокойным голосом: «Я, мол, намерен жениться»!*¹⁹ И еще: *И заметьте, Дмитрий Павлович, я знаю, что вы влюблены в другую, что вы собираетесь жениться на ней...*²⁰ И такой пример: *А только я вижу: вы русский человек, а хотите жениться на итальянке. Ну да это — ваша печаль.*²¹ Сусанна также поддразнивает Сокольского многократным напоминанием о его женитьбе: *Не понимаю, что за охота у людей жениться! — сказала она, ища вокруг себя носовой платок.*²² Она же: *Поссоритесь после свадьбы с женой и скажете: «Если б та пархатая жишовка не дала мне денег, так я, может быть, был бы теперь свободен, как птица!»*²³ Она же: *Будь вы бедный, несчастный человек, которому есть нечего, ну, тогда другое дело, а то — жениться захотел!*²⁴ И наконец: *Так вы останетесь ждать векселя? Бедняжка, столько дней и ночей придется вам провести у меня в ожидании векселей! Ваша невеста не будет в претензии?*²⁵ В итоге и Санин, и Сокольский не доезжают до своих невест, пленяясь женщинами легкого поведения. Обе героини не просто

¹³ Там же, 376.

¹⁴ Там же, 353.

¹⁵ Там же, 344.

¹⁶ Там же, 357-358.

¹⁷ Там же, 346.

¹⁸ Тургенев 1981a, 363.

¹⁹ Тургенев 1981b, 364.

²⁰ Там же, 366.

²¹ Там же, 373.

²² Чехов 1976a, 364.

²³ Там же, 365.

²⁴ Там же, 370.

²⁵ Там же, 371.

высоко ценят свободу,²⁶ последняя определяет их взгляд на жизнь, их мировоззрение. Тургеневская Марья Николаевна: *Да, Дмитрий Павлович, — промолвила она, и голос ее прозвучал чем-то особенным, какой-то несомненной искренностью и важностью, — свободу, больше всего и прежде всего.*²⁷ Сусанна Моисеевна: *Жизнь так коротка, так мало свободы, а они еще связывают себя.*²⁸ ... он (Сокольский — С.А.) почему-то с какою-то жадностью стал припоминать рассказы своего брата о романтических похождениях еврейки, о ее свободном образе жизни ...²⁹

Портреты героинь зиждуются на контрасте черного и белого цветов. Приведем эту параллель. У Тургенева читаем: ... как вдруг дверь из соседней комнаты растворилась и на пороге появилась молодая, красивая дама в белом шелковом платье, с черными кружевами, в бриллиантах на руках и на шее — сама Марья Николаевна Полозова.³⁰ У Чехова читаем: *Но вот раскрылась дверь и на пороге появилась она сама (сохранено это тургеневское слово — С.А.), стройная, в длинном черном платье... Теперь уж поручик видел не только нос и глаза, но и белое худощавое лицо, черную кудрявую, как барашек, голову. ... Вообще к нерусским лицам он питал предубеждение, а тут к тому же нашел, что к черным кудряшкам и густым бровям хозяйки очень не шло белое лицо...*³¹ В портрете Сусанны (в отличие от портрета Марьи Николаевны) отмечены болезненные черты: ... что уши и нос были поразительно бледны, как мертвые или вылитые из прозрачного воска. Улыбнувшись, она вместе с зубами показала бледные десны, что тоже ему не понравилось. «Бледная немочь... — подумал он. — вероятно, нервна, как индюшка.»³² Ключевым словом в заключительном описании Сусанны является слово *бледная* (бледны, бледные, бледная), которое в сочетании с выражением *как мертвые*, ведет к образу Смерти в стихотворении Г.Р. Державина *На смерть князя Мещерского* (1779), а именно к стиху: *И бледна Смерть на всех глядит...*³³ Этот эпитет (*бледна*) является вторым и последним определением образа Смерти у поэта. Также в изображении героини акцентируются ее зубы: ... вместе с зубами...,³⁴ о них же читаем во время начала и кульминации борьбы с Сокольским: *Глаза, не мигая, уставились на поручика, губы открылись и обнаружили стиснутые зубы,*³⁵ *Та, еще большие оскалив зубы, рванулась изо всех сил и вырвала руку.*³⁶ Зубы героини также трижды упомянуты, как и характеризующее ее слово *бледны* (-ые, -ая): они также могут быть соотнесены с державинским образом Смерти: *Едва увидел я сей свет / Уже зубами Смерть скрежещет.*³⁷ Эти словесные переключки подкрепляются и смысловой: как в оде *Без жалости всё Смерть разит*,³⁸ так и в чеховском рассказе, Сусанна *разит*, или привлекает в свою тину соприкоснувшегося с ней мужчину. Это слово существует в повествовании не только в метафорическом, но и в прямом значении: она *без жалости* уничтожает (*разит*) векселя, данные ей Сокольским, заставляя последнего побледнеть от такого вероломства.³⁹ Не случайно в описании ошеломленного поручика имеется слово того же корня, что и державинское *разит*: *Такой резкий, необычайный поворот от добродушного смеха к преступлению так поразил его, что он побледнел и сделал шаг назад...*⁴⁰ Он поражен ее поступком, она **поразил**а его.

Актуализуется в чеховском рассказе и другой эпитет, входящий в образ Смерти — *алчный*: *Глохнет царства алчна Смерть.*⁴¹ Такой же алчной, ненасытной в отношении денег оказывается героиня *Тины*: братья не получают даже копейки из 2300 рублей, которые она должна им вернуть.

²⁶ Дубинина 2004, 255.

²⁷ Тургенев 1981b, 365.

²⁸ Чехов 1976a, 364.

²⁹ Там же, 371.

³⁰ Тургенев 1981b, 343.

³¹ Чехов 1976a, 366.

³² Там же, 366.

³³ Державин 1864, 92

³⁴ Чехов 1976a, 366.

³⁵ Там же, 369.

³⁶ Там же, 369.

³⁷ Державин 1864, 92.

³⁸ Там же, 91.

³⁹ Чехов 1976a, 369.

⁴⁰ Там же, 369.

⁴¹ Державин 1864, 90.

Сусанна, как державинская смерть, глотающая царства, в переносном смысле глотает чужие деньги. Не случайно после победоносной схватки с поручиком показан жующий рот завтракающей героини: векселя, а с ними и деньги как бы проглочены Сусанной.

Самые же перепады настроения Сусанны: от *хорошего, заразительного смеха* к злобному оскалу зубов и наоборот – мотивируются в рассказе натурой героини, особенностями ее характера. Так, Крюков замечает: *Что в ней завлекательно, так это резкие переходы, переливы красок, эта порывистость анафемская... Бррр!*⁴² Кстати, скалящих зубы гостей Сусанны можно соотнести с аналогичной ситуацией в *Вешних водах*. В повести г-н Клубер для развлечения компании читает анекдоты: *... однако веселости возбудил мало: один Санин из приличия скалил зубы ...*⁴³ В отличие от тургеневского героя гости Сусанны скалят зубы уже не приличия ради, а от удовольствия, слушая романс под аккомпанемент рояля. Чеховская фраза *Остальные слушали и скалили от удовольствия зубы*⁴⁴ предстает как отзвук, как вариация вышеприведенной тургеневской фразы. В рассказе Чехова обнаруживается и отклик по цвету на подобное *тургеневское*: в *Вешних водах* на Джемме *желтая* блуза,⁴⁵ одежды Полозовой источают аромат *желтых* лилий, Сусанна, ведя Сокольского в свой кабинет, по пути обрывает с цветов *желтые* листки.⁴⁶

Рассказ *Тина* завершается строками из романса М.И. Глинки на слова Н.Ф. Павлова: *Не называй ее небесной / И у земли не отнимай...* (1834)⁴⁷

Думается, такой заключительный аккорд не случаен: то, что здесь поется и прославляется, **не относится к облику** Сусанны Моисеевны – ведь она не обладает пышными женскими формами. О ней сказано: *... стройная, в длинном черном платье, с сильно затянутой, точно выточенной талией. Теперь уж поручик видел не только нос и глаза, но и белое худощавое лицо, черную кудрявую, как барашек, голову.*⁴⁸ Поручик Сокольский замечает брату: *Не красотой берет, не умом, а этой, понимаешь, наглостью, цинизмом...*⁴⁹

Смеем предположить, что, введя в рассказ данный романс, относящийся к далекой пушкинской эпохе, Чехов указал на *первообраз* соблазнительной женщины, возникший в стихотворении Н. Ф. Павлова, затем получивший свое развитие в повести *Вешние воды*, и, обновленный, вошедший в чеховские рассказы *Тина* и *Ведьма*.

И в самом деле, стихотворение Павлова, сразу же ставшее романсом (1834), обнаруживает множество перекличек с образом Полозовой. Обе героини – это две земные Венеры, созданные для соблазнения мужчин и плотских утех.

В стихотворении читаем о такой женщине: *Пред троном красоты телесной / Святых молитв не зажигай...*⁵⁰ В тургеневской повести «**трон красоты телесной**» явлен в таком описании Полозовой: *... остановился бы всякий, кто бы встретился с нею ... перед обаянием мощного ... цветущего женского тела... и не невольно остановился бы он!*⁵¹ «Трон красоты телесной» представлен в повести и в таком изображении героини: *Широкие рукава блузы скатились почти до самых плеч — и нельзя было не сознаться, что поза этих рук, что вся эта фигура была обаятельно прекрасна.*⁵² О телесном шике героини сказано и дальше: *... и Санин принялся глядеть туда же, сидя с нею рядом, в полутьме ложи, и вдыхая, невольно вдыхая теплоту и благовоение ее роскошного тела...*⁵³ Мы видим, павловский мотив *трона красоты телесной* – ключевой в облике Марьи Николаевны, он заявит о себе и в других местах повести (см. дальше).

⁴² Чехов 1976а, 374.

⁴³ Тургенев 1981b, 383.

⁴⁴ Чехов 1976а, 377.

⁴⁵ Тургенев 1981b, 273.

⁴⁶ Чехов 1976а, 366.

⁴⁷ Павлов 1965, 543.

⁴⁸ Чехов 1976а, 366.

⁴⁹ Там же, 372.

⁵⁰ Павлов 1965, 544.

⁵¹ Тургенев 1981b, 344.

⁵² Там же, 351.

⁵³ Там же, 366.

В глубине глаз обеих земных Венер таится опасность и страдания для окружающих. В стихотворении читаем: ***Вглядись в пронзительные очи** — / Не небом светятся они: / В них есть несправедные ночи, / В них есть мучительные дни.*⁵⁴ В повести читаем: ... (… когда же она раскрывала их во всю величину — в их светлом, почти холодном блеске проступало **что-то недоброе... что-то угрожающее.**)⁵⁵ Примечательно, что слово *пронзительнее* (у Павлова — *пронзительные*) характеризует взгляд Полозовой: ... *Марья Николаевна даже голову немножко набок нагнула, чтобы пристальнее и пронзительнее заглянуть Санину в глаза.*⁵⁶

Созвучны тургеневскому произведению и такие стихи романса: *С ней мир другой, но мир прелестный, / С ней гаснет вера в лучший край...*⁵⁷ И в самом деле: с ней, с Полозовой, гасла и угасла первая любовь Санина, утратилась его вера в *лучший край*, воплощением которого была Джемма. И в стихотворении, и в повести пышно-телесные особы соотносятся с лилиями: *Она слиянье — роз и лилий, / Цветущих для земных очей;*⁵⁸ и — как запах желтых лилий, которым веяло от ее одежд.⁵⁹ Примечательно, что в стихотворении сказано, что розы и лилии цветут, то есть, источают запахи: в тургеневской повести запах лилий уже актуализирован в описании Полозовой, а чеховская Сусанна — по принципу крещендо — непрерывно (от начала и до конца рассказа) изливает жасминный аромат на все вокруг.

В стихотворении сказано, что такая обольстительная женщина: *И для небес, как добрый гений, / Твоей души не сбережет.*⁶⁰ И действительно, Полозова растоптала душу Санина, его святую веру в *доброе гения* — в Джемму.

Думается, контрастный образу Полозовой образ Джеммы также восходит к стихотворению Павлова, построенном на противопоставлении *небесной* и *земной* женщин, вошедшим в рефрен: *Не называй ее небесной, / И у земли не отнимай!*⁶¹ Именное *небесное*, возвышенное, святое подчеркнуто в портрете Джеммы: *Когда же она, на чувствительных нотках, возводила кверху глаза — ему казалось, что нет такого неба, которое не разверзлось бы перед таким взором;*⁶² ... его особенно поражало то, каким чудом такое идеально-прекрасное лицо принимало вдруг такое комическое, иногда почти тривиальное выражение?⁶³ В XXVI главе лицо Джеммы, опосредовано, через лицо самого счастья, соотносится с высшим миром: ... — и за той завесой он чувствует... чувствует присутствие молодого неподвижного, **божественного лика** с ласковой улыбкой на устах и строго, притворно-строго опущенными ресницами. И этот лик — не лицо Джеммы, это лицо самого счастья! И вот настал наконец **его** час, завеса взвилась, открываются уста, ресницы поднимаются — увидало его **божество** — и тут уже свет, как от солнца, и радость, и восторг нескончаемый!!⁶⁴ В XXXVIII главе в сознании Санина начинается болезненное совмещение двух женщин — Полозовой и Джеммы, *земной* и *небесной*, антитеза, ведущая нас к поэтике романтизма: *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?*⁶⁵ (слово *эти* выделено авторским курсивом). Да и саму повесть *Вешние воды*, отталкиваясь от павловской оппозиции *небесная* — *земная*, можно поделить на две части: в фокусе одной — Джемма, в фокусе другой — Полозова, героини не пересекаются, перед нами два мира женской красоты, важнейшей субстанции в творчестве Тургенева.

Не случайно подчеркивая телесную красоту Полозовой автор вводит в повествование цитату из пушкинского стихотворения *Красавица* (1832): *Не перед «святыней красоты», говоря словами*

⁵⁴ Павлов 1965, 544.

⁵⁵ Тургенев 1981b, 348.

⁵⁶ Там же, 346.

⁵⁷ Павлов 1965, 544.

⁵⁸ Там же, 544.

⁵⁹ Тургенев 1981b, 358.

⁶⁰ Там же, 543.

⁶¹ Там же, 544.

⁶² Тургенев 1981b, 265.

⁶³ Там же, 268.

⁶⁴ Там же, 318-319.

⁶⁵ Тургенев, 1981b, 358.

*Пушкина, остановился бы всякий, кто бы встретился с нею...*⁶⁶ Святых красоты не что иное, как отсылка к первой части повести, к небесной красоте Джеммы, которой противопоставляется земная красота Полозовой.

Мы видим множество переключек самого разного рода: от сюжетных до детально-портретных, которые свидетельствуют об одном: творя образы Джеммы и Полозовой, Тургенев прежде всего отталкивался от оппозиции *небесная – земная*, ключевой в стихотворении Павлова *Она безгрешных сновидений...* (1834). В случае с Полозовой – от образа манящей мужчин, обольстительной героини того же стихотворения: *Она манит во храм чудесный, / Но этот храм – не светлый рай...*⁶⁷

В творчестве Чехова, в рассказах *Тина* и *Ведьма*, своё развитие получил образ Полозовой.

Если мотивы: *запах цветка = молодая женщина* и *прилипания* к такой женщине мужчин реализовались на свой манер в *Тине* (см. выше), то мотив *трон телесной красоты* и общий для вышеназванных произведений мотив *прилипания* сильного пола к слабому нашли свое отражение в повествовании *Ведьмы*.

И в самом деле выразительные формы Раисы Ниловны, перекликающиеся с *мощным ... цветущим женским телом* Марьи Николаевны, описаны в качестве неотразимого соблазнительного орудия. Так, уже в начале рассказа читаем: *У окна, на табурете сидела дьячиха Раиса Ниловна. Жестяная лампочка, стоявшая на другом табурете, словно робела и не веря в свои силы, лила жиденький, мелькающий свет на ее широкие плечи, красивые, аппетитные рельефы тела, на толстую косу, которая касалась земли.*⁶⁸ И еще читаем: *Почтальон развязал, наконец, узел и в нерешимости перекинул башлык через локоть. Ему было тепло стоять около дьячихи. — Какая у тебя... шея... И он коснулся двумя пальцами ее шеи. Видя, что ему не сопротивляются, он погладил рукой шею, плечо... — Фу, какая...*⁶⁹ Этому описанию дьячихи, соответствуют, кроме вышеприведенного, такие телесные характеристики Полозовой в *Вешних водах*: *Марья Николаевна... скрылась за дверью, оставив за собою мимолетное, но стройное впечатление прелестной шеи, удивительных плеч, удивительного стана.*⁷⁰ О плечах героини еще сказано: *Марья Николаевна попросила Санина накинуть на нее шаль и не шевелилась, пока он окутывал мягкой тканью ее поистине царственные плечи;*⁷¹ здесь отсылка к плечам Одинцовой, восхитившим Базарова. Толстая до земли коса Раисы Ниловны находит отклик в такой обрисовке тургеневской героини: *Ее густые русые волосы падали с обеих сторон головы — заплетенными, но не подобранными косами.*⁷² Перекликаются и эпитеты в зарисовках героинь: если формы дьячихи – *аппетитные*, то же самое значение передает и эпитет *вкусные*: о губах Полозовой. В повести читаем: *... и ее глаза улыбались больше, чем губы, чем ее алые, длинные, вкусные губы, с двумя крошечными родинками на левой их стороне.*⁷³ Эротическая составляющая заключена и в самих фамилиях тургеневской героини – девичьей (Колышкина) и замужней (Полозова). Эта дама коллекционирует *мужские колышки*, нанизывая на них свое женское лоно, графически явленное буквой *о* в ее теперешней фамилии. Трижды *о* указывает на главное, утробное желание этой женщины в отношении понравившихся мужчин. То же желание определяет и поведение Раисы Ниловны, которая через непогоду заманивает молодых красивых мужчин: *Ведьма* как раз и посвящена такому эпизоду.

Перекликаются героини и своим социальным происхождением: Раиса Ниловна из среды низшего церковного духовенства (отец ее был дьячком, муж тоже); Марья Николаевна по отцу плебейского происхождения: *Я сама дочь мужика. А? что, взяли?*⁷⁴ О ее разговоре сказано: она *... всё время говорила по-русски удивительно чистым, прямо московским языком — народного,*

⁶⁶ Там же, 344.

⁶⁷ Павлов 1965, 544.

⁶⁸ Чехов 1976b, 376.

⁶⁹ Там же, 384.

⁷⁰ Тургенев 1981b, 343-344.

⁷¹ Там же, 343-344.

⁷² Там же, 343.

⁷³ Там же, 343.

⁷⁴ Тургенев 1981b, 347.

не дворянского пошиба.⁷⁵ Под стать имени Раиса и имя тургеневской героини – Марья, только один раз она названа повествователем Марией,⁷⁶ во всех остальных случаях по-народному – Марья; а отчество **Ниловна** можно воспринимать как отсылку к тургеневской повести, к ее водному названию – *Вешние воды*.

В заключении попытаемся определить функцию куплета романса М.И. Глинки (на стихи Н. В. Кукольника) в рассказе *Тина*, представленного в виде строки: «Ярррче молнии, жарррче пламени...» *пел чей-то густой бас*.⁷⁷ Этой строкой начинается последний куплет романса: *Ярче молнии, жарче пламени, / Бурным потоком польются слова; / Песни звонкие, песни громкие, / Грома сильней, огласят небеса*.⁷⁸ Почему именно первая строка данного куплета приведена автором? Думается, причина в том, что предыдущие куплеты этого романса не имеют никакого отношения к вечеринке, которую застает в огромном доме Сусанны Моисеевны приехавший развлекаться Крюков. А понять роль венчающего романс куплета можно, если привлечь необходимый контекст. До упоминания начальной строки заключительного куплета романса читаем: *Из открытых окон хозяйского дома слышались смех и пение...*; ⁷⁹ далее следует реакция на романс: *Остальные слушали и скалили от удовольствия зубы*.⁸⁰ В унисон этой реакции настроения помещиков и чиновников, попадавших на пути Крюкова из одной гостиницы в другую: *Лица их были пьяны и веселы*.⁸¹ Все мужчины в доме Сусанны смеются, веселятся, улыбаются, нет ни одного сумрачного лица. Как романс Глинки завершается на мажорной ноте, на песнях звонких, на песнях громких, звучащих сильнее грома и оглашающих небеса, так и рассказ Чехова венчает праздничная, поистине карнавальная атмосфера, в которую погружены посетители дома уездной царицы Тамары.⁸² И в такую атмосферу беззаботного и раскрепощенного веселья и вводит первая строка заключительного куплета. Этот радостный и свободный мир итожится строками из романса М.И. Глинки: *Не называй ее небесной / И у земли не отнимай!*⁸³ В них указана первопричина такого мира – молодая, соблазнительная, богатая, свободная и – абсолютно земная женщина, для которой на первом месте деньги и запросы пола (*Я откровенно выставляю на вид то, что они всеми силами стараются спрятать от бога и людей*).⁸⁴

Справедливости ради нужно подчеркнуть, что этой философии жизни противостоит в чеховской повести идея нравственного долга, совести и стыда, которой проникается в финале один из братьев, осознавая всю порочность такого образа жизни для нравственных устоев общества и прежде всего для института семьи и детства. *Чувство порядочности встрепенулось в Крюкове и кровь ударила ему в голову. Не помня себя от удивления, стыда и гнева, он молча прошелся около стола. Сокольский еще ниже опустил голову. Лицо его перекосило выражением мучительного стыда*,⁸⁵ – читаем в концовке произведения. Финал целого, по-чеховски, остается открытым: каждый выбирает сам.

Заключение

Ближайшей литературной традицией чеховских рассказов *Тина* и *Ведьма* является не роман Жана Ришпена *Клейкая* (1881), а тургеневская повесть *Вешние воды* (1872), а конкретно – образ Марьи Николаевны Полозовой, идейно-художественный потенциал которого раздвоился: одна часть, представленная мотивом *запах цветка* = *молодая женщина*, вошла на правах основы в образ Сусанны Моисеевны, другая, связанная с мотивом *трон телесной красоты*, определила художественную плоть образа Раисы Ниловны. Для обеих героинь общим мотивом стал мотив *прилипания-приклеивания* к ним всякого рода мужчин, также восходящий к образу

⁷⁵ Там же, 348.

⁷⁶ Там же, 347.

⁷⁷ Чехов 1976b, 376.

⁷⁸ Web1 (15.07.2024)

⁷⁹ Чехов 1976a, 376.

⁸⁰ Чехов 1976b, 377.

⁸¹ Чехов 1976a, 377.

⁸² Там же, 374.

⁸³ Павлов 1965, 544.

⁸⁴ Чехов 1976a, 364.

⁸⁵ Там же, 378.

соблазнительной героини из *Вешних вод*. Сохранены в *Тине* и другие мотивы образа тургеневской увлекающей мужчин женщины: поддразнивание героев-женихов предстоящей женитьбой; мотив неограниченной свободы; контраст черного и белого в портрете; совпадают даже отдельные слова в изображении подобной особы: *сама*, эпитет *желтый*. В *Тине* повторена повествовательная последовательность *Вешних вод* в описании такой героини: сначала заявлен и затем развернут в чеховском рассказе мотив *запах цветка* = *молодая женщина*, а позже следует мотив *прилипания-приклеивания* с его словесно-художественной зоной. Отталкиваясь от повествовательной традиции *Вешних вод*, Чехов, завершая *Тину* романсом Глинки, отсылает читателя к первообразу такой женщины в отечественной литературе – к стихотворению Н.Ф. Павлова *Она безгрешных сновидений*.... Павловский портрет манящей мужчин особы явился зерном, из которого выросла тургеневская героиня второй части *Вешних вод*, сама ставшая *почвой*, традицией для разных по положению, но единых по физиологической сути чеховских героинь. Литературный ряд – Павлов, Тургенев, Чехов – свидетельствует о востребованности романтического женского образа в последующем реалистическом развитии русской литературы: такое преобразование является одной из характерных примет взаимодействия разных идейно-эстетических систем.

Библиографический список

Державин, Г. Р. *Сочинения Г.Р. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота*. Санкт-Петербург: Императорская академия наук, Т. 1. 1864.

Дубинина, Т. Г. “Тургеневские аллюзии в рассказе Чехова «Тина»”. *Сб. науч. ст. по материалам Международной научной конференции «XIII Виноградовские чтения»*, (2004), 252-259.

Павлов, Н. Ф. “Романс («Она безгрешных сновидений... »)”. *Песни и романсы русских поэтов*. Москва-Ленинград: Сов. писатель, (1965), 543-544.

Проваторова, О. Н. *Натуралистические тенденции в прозе А. П. Чехова*. Оренбург: ОГУ, 2017.

Смирнов, М. М. “Рассказ А.П. Чехова «Тина» и роман Жана Ришпена «Клейкая»”. *Филологические науки*, 1 (1984), 73-76.

Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 12-ти томах. Том 7*. Москва: Наука, 1981a.

Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 12-ти томах. Том 8*. Москва: Наука, 1981b.

Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах. Том 5*. Москва: Наука, 1976a.

Чехов, А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах. Том 4*. Москва: Наука, 1976b.

Web 1: <https://notarhiv.ru/ruskomp/glinka/stranizi/kmolli.html?ysclid=lzpiw2ed5h157226985>
(15.07.2024)