

Литературоведение

Научная статья

УДК 821.161+82-221

DOI 10.17223/18137083/86/4

И. С. Тургенев – читатель поэмы Овидия «Метаморфозы»

Иван Олегович Волков ¹
Эмма Михайловна Жилиякова ²

^{1,2} Томский государственный университет
Томск, Россия

¹ wolkoviv@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6317-8397>

² emmaluk@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9259-0436>

Аннотация

Впервые разрабатывается проблема восприятия И. С. Тургеневым творчества Овидия. Подвергаются анализу читательские пометы русского писателя, оставленные на страницах оригинального издания поэмы «Метаморфозы» из его личной библиотеки. Реконструируемая картина чтения Овидия позволяет существенно расширить и углубить представление об отношении И. С. Тургенева к древнеримской литературе и Античности вообще. Писатель не только погрузился в разветвленную сюжетную и образную структуру «Метаморфоз», которая определила сам жанр, но и проник в смысловую организацию поэмы, которая должна была сформировать точное понимание превращений как мировоззренческого принципа.

Ключевые слова

И. С. Тургенев, Овидий, «Метаморфозы», Античность, библиотека писателя, пометы

Благодарности

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00549, <https://rscf.ru/project/22-28-00549/>

Для цитирования

Волков И. О., Жилиякова Э. М. И. С. Тургенев – читатель поэмы Овидия «Метаморфозы» // Сибирский филологический журнал. 2024. № 1. С. 52–66. DOI 10.17223/18137083/86/4

© Волков И. О., Жилиякова Э. М., 2024

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2024. № 1. С. 52–66

Siberian Journal of Philology, 2024, no. 1, pp. 52–66

Ivan Turgenev as a reader of the poem *Metamorphoses* by Ovid

Ivan O. Volkov¹, Emma M. Zhilyakova²

^{1,2} Tomsk State University
Tomsk, Russian Federation

¹ volkoviv@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6317-8397>

² emmaluk@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9259-0436>

Abstract

This paper is the first attempt to address the problem of the perception of the Ovid's creative work by Ivan Turgenev. The analysis and interpretation covers the reader's notes left by the Russian writer on the pages of the original edition of the poem *Metamorphoses* from his personal library. The largest number of notes is found in the first book, which is the starting point of the entire poem presenting the formation of the world. In the epic picture of overcoming the chaos and the emergence of the cosmos, it is man who is of exclusive interest to Turgenev. Ovid explores man and his existence in constant movement and transition. This issue becomes more tangible when intertwined with the themes of love and nature. Turgenev directs his attention to the portrayals of Daphne being chased by Phoebus and Syringa burdened by Pan's affection. It is the problem of the defining greatness of the gods and the metamorphosis of man taken as punishment that Turgenev emphasizes in the sixth book. He dwells on the episode of the contest between Pallas and Arachne. The theme of man's punishment for a crime specifically captured Turgenev's interest through the example of individual stories in the second and eighth books. Of particular interest to Turgenev was nature. He considered its intricate relationship with the realm of emotions and personal experiences rather than focused only on its landscape form. The subject of nature, as depicted in Orpheus' singing, is also of interest to Turgenev.

Keywords

Ivan Turgenev, Ovid, *Metamorphoses*, Antiquity, Turgenev's library, notes

Acknowledgments

The research was supported by the Russian Science Foundation grant (project no. 22-28-00549), <https://rscf.ru/project/22-28-00549/>

For citation

Volkov I. O., Zhilyakova E. M. Ivan Turgenev as a reader of the poem *Metamorphoses* by Ovid. *Siberian Journal of Philology*, 2024, no. 1, pp. 52–66. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/86/4

Овидий вошел в круг чтения И. С. Тургенева очень рано, соседствуя с древними греками на уровнях домашнего обучения и пансионного образования. Знакомство произошло не без посредничества французских переложений, среди которых в его библиотеке сохранился четырехтомник «Метаморфоз» 1744 г. в переводе П. Дю Рье¹. Еще одно дошедшее до наших дней издание также представляет собой эпическую поэму, но уже на языке оригинала². То, что библиотека писателя сохранила в своем составе именно «Метаморфозы», очень знаменательно. Хотя, конечно, Тургенев знал и другие сочинения Овидия, созданные до и после. Например, «Скорбные элегии» прочно вошли в его цитатный словарь (Тургенев, 2014, с. 54). Однако именно «Метаморфозы» составили особый пласт художест-

¹ ОГЛИМТ. Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325/4048–4051.

² Там же. ОФ. 325/1970–1971.

венно-эстетического восприятия Овидия, проявившийся сначала в обширной читательской рефлексии, а затем и в яркой творческой интерпретации.

Суть мифологической поэмы Овидия – в поэтическом воссоздании подвижного, богатого духовного облика древней греческой цивилизации как идеального образа для поэта августовской эпохи. Универсальное содержание греческих мифов оживает в поэме «не в сфере культа или политики, а в любовном и поэтическом вдохновении» [Альбрехт, 2004, с. 723]. Мотив «превращения» утверждал идею развития как закон существования мира. Концепция бесконечного творения и взаимной переходности легла в основу эпической поэмы, в которой каждый эпиллий выражал чувство независимости и разнообразия мира.

Тургенев, чей метод изображения жизненных коллизий сочетал верность и правдивость в создании характера («Подобные лица жили, стало быть, имеют право на воспроизведение искусством») и одновременно выявление общечеловеческих смыслов («бессмертие человеческой жизни – в глазах искусства и истории») (Тургенев, 1994, с. 132), высоко оценил универсальность овидиевых «превращений». В 1850-е гг. в его философско-эстетических рассуждениях звучит идея жизни как «универсальной целостности, движущейся во времени и пространстве по своим внутренним законам» [Жилякова, 2004, с. 75]. Чрезвычайно показательно в этом отношении его письмо к П. Виардо от 28 июля 1849 г., где дается практически перифраза концептуальной основы «Метаморфоз» – превращения как сущностная черта всего окружающего: «Тысячи миров, в изобилии разбросанных по самым отдаленным глубинам пространства, суть не что иное, как бесконечное распространение жизни, той жизни, которая находится везде, проникает всюду, заставляет целый мир растений и насекомых без цели и без необходимости зародиться в каждой капле воды. Это произведение непреодолимого, невольного, бессознательного движения, которое не может поступать иначе; это не обдуманное творчество» (Тургенев, 1982, с. 423). «Бесконечное распространение жизни» у Тургенева точно выражает овидиеву мысль об изменениях, которые утверждают единство мира в его богатстве и разнообразии.

Уже упомянутое двухтомное издание «Метаморфоз» (1804–1807) на латинском языке было предметом пристального внимания русского писателя во время пребывания в Берлинском университете. Датировать момент чтения позволяет чернильный автограф на форзаце первого тома: «J. ab Turgeneff. XDCCCXXXVIII». Указанный 1838 г. вообще открыл писателю философию и искусство Западной Европы в огромном масштабе, «Метаморфозы» Овидия же представили ему, с одной стороны, энциклопедическое собрание мифов Древней Греции, соединенных с живописной композицией, а с другой – собственно античный эпос, в котором темы любви, жизни и смерти в тесных связях между собой воплотили идею неуклонного изменения и развития жизни.

Судя по оставленным читательским знакам, «Метаморфозы» были прочтены Тургеневым от начала и до конца. Наибольшее количество помет содержится в первой книге, где дана исходная точка всей поэмы – становление мира. Но Тургенева в эпической картине преодоления хаоса и возникновения космоса волнует не творящая единая сила бога и природы, а исключительно человек. Первый штрих он ставит напротив строки, в которой говорится о рождении людей:

Так земля, что была недавно безликой и грубой,
Преобразясь, приняла людей небывлые обличья (I, 88) ³.

При этом его интересует рождение человека именно как метаморфоза, а не акт божественного творения, внимание писателя привлекает процесс как будто бы самостоятельного и произвольного возникновения человеческой жизни из земли в смене форм, но единстве материала. И далее он отмечает характеристику, данную начальному существованию людей, которая открывает новый эпизод, повествующий в обратной градации о последовательной смене четырех веков:

Первым век золотой народился, не знавший возмездий,
Сам соблюдавший всегда, без законов, и правду, и верность (I, 89–90).

Тургенев, вероятно, считывает всю неоднозначность использования Овидием мифа о «золотом веке». Это поэтическое определение намекает и на тоску по идеалу в противопоставлении «чистоты жизни первобытных людей современному падению нравов» [Беркова, 1959, с. 450], и ироническое превращение духовного в материальное, когда в эпоху Августа «с помощью золота можно приобрести всё» [Альбрехт, 2004, с. 716]. При этом писатель делает акцент на этической самостоятельности человека, не требующей вмешательства извне. Он подчеркивает независимость и право людей на самоопределение, потому вслед естественности разумного устройства земного мира им выделено противоположное состояние в небесном царстве – отчеркнуты границы отрывка о восстании и сокрушении гигантов (ст. 151–162):

Не был, однако, земли безопасней эфир высочайший:
<...>

Но и это ее порожденье
Вовсе не чтит богов, на убийство свирепое падко,
Склонно насилье творить. Узнаешь рожденных от крови! (I, 151–162)

Последняя строка этого фрагмента снова обращает взгляд Тургенева на проблему существования человека и организации общества. Вместе с тоном повествования его рефлексия принимает драматический характер – новой пометой он выделяет звучащее в адрес людей (преступление Ликаона) разочаровывающее гневное обвинение в попрании человеческого достоинства, внешне оформленное как неуважение к Юпитеру, и наступающее за ним неизбежное возмездие:

Пусть по заслугам и казнь понесут! Таков приговор мой (I, 243).

Разворачивающуюся далее картину хаоса, который в тотальной гибели всего живого должен привести к новому порядку, Тургенев специально никак для себя не выделяет, однако он останавливается на предваряющем мировой потоп намерении божества заново определить облик людей:

Он обещает явить – чудесным рождением – племя (I, 252).

³ Русский текст дается в переводе С. В. Шервинского по изданию: Овидий *Метаморфозы*. М.: Худож. лит., 1977. 429 с. В отдельных случаях, что особо оговаривается, использован перевод А. А. Фета по изданию: Овидий *XV книг Превращений*. М., 1887. 793 с. В скобках даны номера книги и стиха.

И в этом обновлении его интересует идущее прямо от автора риторическое обобщение относительно человеческой природы, в котором мифологическое сплетается с действительным:

*То-то и твердый мы род, во всяком труде закаленный,
И доказуем собой, каково было наше начало!* (I, 414–415).

«Каменное» происхождение человеческого рода дает поэту повод не без гордости заговорить о свойстве современной ему личности, становящейся в постоянной деятельности, и Тургенев мог принять его заключение как нечто универсальное, позволяющее уже с собственных позиций соотнести античное с типологией и ценностной шкалой XIX в. Сосредотачиваясь на гуманистической составляющей первых страниц «Метаморфоз», писатель пока не допускает в сферу своего преимущественно этико-философского восприятия конкретику мифа. Оставаясь на уровне обобщения, он, например, не отмечает специально историю Девкалиона и Пирры – единственных, кто спасся после потопа и дал начало новому народу. Но для писателя важно в теме рождения и существования людей обозначить аспект высшей воли как организующей и руководящей силы, которая определяет характер взаимодействия и отношений между богами и смертными и расставляет существенные приоритеты в положении последних. Тургенев отмечает заданную Овидием разумную необходимость в том, чтобы над человеком была сила, обуздающая его как в губительных движениях в сторону равного себе, так и в попытках преодолеть свою природу – совершить метаморфозу против своего естества.

Проблема человека и его существования в постоянном движении и переходности получает в чтении Тургенева большую конкретность оформления в тесном переплетении с двумя важнейшими для Овидия темами – любви и природы. В первой книге им отмечены два рассказа о превращениях как неизбежном следствии любви. При этом Тургенев из сюжетной канвы вычленяет именно метаморфозу – момент слияния испытывающего отчаяние человека с миром природы, избавление от страдания в вечности. Прежде всего в пределы его внимания попадают женские образы: это Дафна, преследуемая Фебом, и лесная нимфа Сиринга, обремененная любовью Пана. В обоих случаях героини защищают свое девство и сами просят избавления от поругания через превращение, т. е. единственным для них способом сохранить себя оказывается отказ от человеческой природы. Понимая этот закон защиты или отстаивания индивидуальности, Тургенев отмечает явление девушек уже в новом состоянии – для Дафны это лавр, а для Сиринги тростник:

Богу покорствуя, лавр склонил, как будто кивая (I, 567).

Но не девический стан, а болотный тростник обнимал он (I, 706).

Метаморфоза не могла не указать писателю и на противоречивость совершаемого перехода, поскольку спасение в физическом плане не приносит освобождения от гонителя, а, напротив, навсегда с ним соединяет. Лавр становится атрибутом Феба, символизируя триумф, а тростник делается принадлежностью Пана через вырезанную из него пастушью свирель. Но во внимании Тургенева драматичность снимается тем, что происходящая метаморфоза оправдывается ввиду общей закономерности движения мира в его божественно-природном устройстве. Эту закономерность писатель уловил в гармонии и легкости, с которой происходит превращение, – переход человека преподносится Овидием как совершенно

согласное и что-то мгновенное. Примечательно, что Тургенев в последней строке дополнительно подчеркивает слово «*calamos*» (тростник). Возможно, так им поставлен акцент на музыкальность тростника, своеобразное изобретение духового инструмента как еще одна метаморфоза с выражением идеи бессмертной красоты.

Схожие друг с другом истории Дафны и Сиринги разделены у Овидия более обширным повествованием о несчастьях Ио. Находясь в одном текстовом пространстве с рассказом о возлюбленной Юпитера, создавая контекст, они, во-первых, в созвучии оказываются своеобразным прологом к нему, а во-вторых, становятся примером благополучного исхода страданий с доказательством необходимости смягчить судьбу девушки. Именно в такой логике Тургенев прочитывает этот отрывок, о чем очень емко свидетельствует проведенная им горизонтальная черта на полях. Писатель специально отмечает лишь последнюю строку, означающую конец повествования об Ио с окончанием всех ее перипетий. После истории двух превращений (в лавр и тростник) он обращается к эпической по своему содержанию мысли Овидия о том, что спасенной деве предназначено великое будущее:

Ныне богиня она величайшая нильского люда (I, 747).

Далее в ходе чтения поэмы Тургенев в каждой книге будет выбирать рассказы, перекликающиеся и объединенные между собой содержанием этико-философской концепции Овидия, а также особенностями поэтики. В этом отношении огромное значение для него имела трагическая история о Фазтоне. Пометы Тургенева полностью обнимают повествование о сыне Феба, причем во внимание писателя попадает не только разрушительный полет по небу, но и его последствия. Свое чтение этого эпизода он начинает с того, что помечает, но не исправляет ошибку в употреблении глагола: «*gerello*» (отталкивать) вместо «*tefello*» (опровергать) в им же отчеркнутой строке:

Срам такой говорить и ничем нельзя опровергнуть⁴ (I, 759)

Не совершая привычного вмешательства в текст, Тургенев таким образом оставляет перспективу для размышления над точностью смысла в речи Фазтона, т. е. как именно герой воспринимает нанесенное ему оскорбление. Значение выделенного писателем момента в том, что именно он дает завязку последующей катастрофы. В необходимости дать отпор, опровергнуть клевету Эпафа (сына Ио), кроется желание восстановить достоинство полубога, которое скоро перерастает в жажду сделаться практически богоравным. Этот вопрос о соотношении порывов человеческого духа и надличностных сил чрезвычайно занимал писателя, поэтому центром его рефлексии становится эпитафия на могиле Фазтона:

Здесь погребен Фазтон, колесницы отцовской возница:

Пусть ее не сдержал, но, дерзнув на великое, пал он (II, 327–328).

Выделяя «самоутверждение через сверхчеловеческий подвиг» [Ошеров, 1977, с. 27], Тургенев останавливается именно на самом дерзании, на высоком порыве личности, которая «в столкновении с непреложными законами мироздания» [Там же] гибнет, но не лишается своего героического ореола, напротив, гордая попытка самостояния оставляет по себе глубокий след. До этого момента писатель отмеча-

⁴ Перевод А. А. Фета.

ет трагическое предчувствие и разрушительное действие самонадеянного поступка Фэтона – через исправление опечаток и подчеркивания неправильных словоупотреблений. Все косвенные пометы – это попытка Тургенева очистить повествование от искажений, чтобы прочесть историю Фэтона в полном – эпико-драматическом – виде.

Примечательное исправление делает Тургенев в отрывке, где показана реакция отца на гибель сына – сожалея, Феб отказывается от управления светоносной повозкой и гневно призывает других богов испытать на себе стремительную силу ее движения. Ключевой для писателя стала строка, обличающая слабость вышних обитателей и, как следствие, оправдывающая неумелость Фэтона:

Если же нет никого, и в бессилье признаются боги (II, 289).

В этом стихе Тургенев пытается устранить предполагаемую ошибку в слове «бог». Он меняет параллельные формы множественного числа: с *Dei* на *Dii*, ориентируясь на более ранние издания, в которых был принят второй вариант, хотя никаких различий в смысле при этом не возникает. Но через такое уточнение он в целом акцентирует ропот Аполлона по поводу той смертельной кары, которую Юпитер обрушил на Фэтона и которую отец считает несправедливой и незаслуженной, поскольку из всех существ, даже среди высших, лишь один возница мог справиться с огненной колесницей. Тургенев снова внимателен к проявлению личного протеста против установленного порядка, и в его рефлексии на первый план выходит богоборчество, определенное глубоким внутренним переживанием – скорбью по сыну. Чувства Феба очеловечиваются Овидием, и сам образ за счет испытываемого героем страдания становится более осязаем и доступен сочувствию. Словно в противовес психологическому напряжению Аполлона, Тургенев следом выделяет невозмутимо-сосредоточенное поведение Юпитера, уверенного в своей высшей власти. Он отчеркивает стих, в котором «*всемогущий отец обходит огромные стены*», проверяя целостность небесного мира после сокрушительной скачки Фэтона.

В качестве еще одного важного следствия гибели гордого юноши писатель отметил поэтическую метаморфозу, случившуюся с его сестрами, сокрушающимися в неутешном горе. Оплакивая участь брата, они постепенно и против своей воли становятся деревьями. Тургенева в этом превращении интересует яркая лирическая деталь, он отчеркивает двойную метафору, связанную с символическим выражением печали:

*Стынет под солнцем янтарь, который прозрачной рекою
Принят и катится вдаль в украшение женам латинским* (II, 365–366).

От сравнения слёз с древесной смолой внимание писателя переходит и останавливается на претворении сестринской скорби в янтарь – драгоценный элемент женского наряда. При этом предмет роскоши в облике римлянки вместе с человеческой тоской заключает в себе и собственно память о Фэтоне, а цвет камня и его свечение служат вечным напоминанием о гибельном пламени солнца. Так Тургенев обозначает своеобразное рассеивание, растворение жизни и смерти юноши в человеческом мире, высокая скорбь легко и плавно переходит в привычную радость обывателя.

На примере истории Кефала и Прокриды Тургенева заинтересовала тема трагической случайности в жизни двух любящих людей и символического преодоления ее после смерти. В этой части поэмы он делает четыре пометы с преимуществ-

венным акцентом на женском образе. Первым отчеркиванием писатель выделяет появление Прокриды в горестном повествовании ее мужа:

*Звали Прокридой ее. Была же – ты слышал, быть может,
Об Орифии? – сестрой похищенной той Орифии (VII, 694–695).*

И далее он вносит два грамматических исправления, меняя ошибочные формы местоимений на верные. В первом случае – это изменение мужского рода на женский в стихе: «Pater **hunc hanc** mihi iunxit Erechtheus» (Эрехтей съединил меня с **нею**). А во втором он исправляет родительный падеж на дательный: «Hei **mei mihi!** conclamat» («Горе, – воскликнула, – **мне!**»). Эти пометы, конечно, идут по касательной тургеневского интереса, но они показательны уже одним своим наличием. Всё то же стремление к точности смысла в его усвоении помогают в истории взаимного испытания супружеской верности выдвинуть на первый план исключительно Прокриду и ее нечаянную гибель. Такую логику поддерживает и заключает последнее отчеркивание Тургенева:

Всё же со светлым лицом умерла, успокоившись будто (VIII, 863).

Если смотреть на рефлексию Тургенева в целом, то в логике всего сюжета очевидна градация в его выделении разных изображений: счастье – страдание – смерть. Последнее в восприятии оказывается центральным ввиду своей двойственности: и трагическое, и примиряющее. У Овидия указание на светлое лицо Прокриды призвано сменить тональность, перевести ужас смерти в посмертную красоту, которая снимает тягостное впечатление – героиня в вечности преодолевает страдания своей судьбы. Позже этот прием передачи «отпечатка смерти», который дает дополнительную характеристику образу и конфликту, писатель будет использовать в собственных произведениях, но поэтическое преображение Овидия он переосмысляет в русле постоянства и неотменяемости жизненной драмы. У Прокриды же все раны оказываются «залечены» именно в результате эстетической метаморфозы.

Характер любой метаморфозы, решающей судьбу людей, определен у Овидия властью и величием богов. Человек не свободен в своем существовании, чувствуя постоянное присутствие высшей силы и понимая поэтому, что должен соизмерять собственные движения с тем, как они будут восприняты внешней волей. В качестве подтверждения неизменного действия этого закона поэт дает изображения, в которых человек наказывается за свое неверие, сомнение в силе божества, а также гордыню или неистовство. Такие сцены составляют практически половину от всего богатого содержания поэмы, которое было отмечено явным вниманием Тургенева. Как постановку проблемы определяющего величия богов и метаморфозы, принятой за наказание, писатель в шестой книге (эпизод соревнования Паллады и Арахны) полностью выделил повесть «стародавних времен», вытканную богиней. Эпическое полотно сначала разворачивает мысль о непреложной власти олимпийцев и верховенстве Юпитера, а затем в качестве назидания для человека выводится множественное изображение следствий «безумной дерзости». Но ткань Паллады имела для Тургенева и самостоятельное поэтическое значение – как эпическая эмблема или живописная метафора, которой пользовался в первую очередь Гомер, разворачивая масштабную картину через описание одного предмета. Именно в качестве одухотворяющей детали, обобщенно выводящей к пространству богатой и наполненной жизнью древнегреческой

культуры, писатель подчеркивает финальный штрих искусства Паллады – лозу оливы:

Как подобало ей, труд свою закончила ветвью (VI, 102).

Сила превращений и их божественная природа обозначена Тургеневым в двух стихах восьмой книги, где дан антагонизм искреннего изумления перед сверхъестественным и бравады безверия:

*Смокнул на этом поток. Всех бывших тронуло чудо.
На смех поднял доверчивых только богов поноситель*⁵ (VIII, 613–614).

Отмеченные строки занимают важное – пограничное – положение между двумя эпизодами, по-разному развивающими родственную мысль. С одной стороны, они итожат повествование о том, как Нептун превратил дочь Гипподама в целый остров, а с другой – начинают историю Филемона и Бавкиды, которая должна разрушить сомнения и подтвердить, сколь «велико всемогущество неба».

В этом русле Тургенев дважды обратился к торжеству Вакха. Сначала он выделил слова, провозглашающие победу божества над оскорбившими его своим неверием Миниадами:

*Стала тогда уже всем действительно ведома Фивам
Вакха божественность (IV, 416–417).*

Три дочери Миния, пренебрегшие празднеством Вакха, испытали его недовольство дважды: прежде работа (шитье), которую они не захотели оставить, превратилась в виноградную лозу, а затем и сами девушки были обращены в летучих мышей. Далее Тургенев подчеркивает еще более назидательную и многосоставную картину, но тоже через заключающие ее строки. Он отмечает стихи, в которых проявлено мрачное настроение божества, только что свершившего возмездие:

*Не удовольствован Вакх. Он эти поля покидает,
С хором достойнейших жен удаляется к Тмолу родному (XI, 85–86).*

Вакх наказал менад, превратив их в дубы, в отместку за то, что те в сладострастии и ненависти растерзали Орфея, который отверг притязания опьяненных дев. В обоих случаях метаморфозам подвергаются женские образы, но в принципиально отличных состояниях. Тургенев, беря схожие эпизоды из разных книг, словно сопоставляет их по принципу развития и усложнения смысла. В первом отрывке торжество виноградного бога абсолютное и связано исключительно с утверждением своего статуса в мире людей, второй же содержит противоречие, поскольку преступление совершают именно вакханки, т. е. смертные, ставшие почитательницами его культа. Своей прихотью человек сделал бога своеобразным соучастником преступления, очернил его ореол. Неслучайна здесь и смена интонации – в облике Вакха явно доминирует уже недовольство, близкое к негодованию. Эта неоднозначность, очевидно, не только прочитывается Тургеневым в качестве способа изображения (параллель и контраст), но и воспринимается им в общефилософском плане как амбивалентность существования.

Тема наказания человека за преступление – зависть, жадность, стяжательство – особенно заинтересовала Тургенева на примере отдельных историй во второй

⁵ Перевод А. А. Фета.

и восьмой книгах. Двойным отчеркиванием на полях он отмечает строки, изображающие превращение Аглавы в камень по воле Гермеса:

*И затвердело лицо; изваянем сидела бескровным.
Сам был и камень не бел: ее мысли его потемнили* (II, 831–832).

Тургенев акцентировал способ наказания Аглавы за то, что она встала на сладострастном пути бога, прельщенного красотой ее сестры Герсы. Кроме того, он прочитывал в этой метаморфозе след предшествующего действия гнева Афины, которая стала свидетелем возможного поругания и наслала на девушку яд зависти. Превращение в камень, сопровождаемое символическим изменением его цвета, выдвигает вперед авторский способ осмысления человеческого проступка – через метафору указать на нравственную деградацию, которая ложится вечным отпечатком, свойство характера в метаморфозе становится ярким признаком материала.

Другую особенность в изображении наказания у Овидия выделил Тургенев в истории Эрисихтона, пометив штрихом самое ее начало. За надругательством над божеством – вырубкой дуба в священной роще Цереры – в проступке героя кроется еще более тяжкое злодеяние – намеренное убийство обитающей в дереве нимфы. Влекомый иступленным желанием сокрушить дуб, Эрисихтон не принимает ни одного возникающего перед ним знака остановиться, даже самого яркого – когда «из рассеченной коры заструилась кровь». По силе испытываемого человеком неистовства следует и наказание – неутолимый голод, заставивший продать даже дочь Автолику. В составе эпизода Тургенев отчеркнул только заключительные строки, связанные с образным прочтением воздаяния Цереры:

*Члены свои раздирать, зубами грызть Эрисихтон
Начал: тело питал, убавляясь телом, – несчастный!* (VIII, 877–878).

Забирая всю историю Эрисихтона в рамку, писатель в двух последних стихах акцентировал парадоксальность бремени героя, обращенного на него самого: невозможность насытить тело, которое тут же подвергается постепенному разрушению. В то же время финальная часть мифа, ассоциативно связанная с мифологическим же символом свернувшейся в кольцо змеи (ураборос), которая кусает себя за хвост, могла служить Тургеневу философской иллюстрацией в понимании закономерности жизни и смерти, взаимосвязанности двух бытийных категорий.

Отдельным вниманием Тургенева отмечено повествование о героях. Писатель остановился на странствиях Персея и Геркулеса. Первого он замечает почти с самого его появления, отчеркивая строки, которые изображают героя парящим в воздухе с головой Горгоны:

*Так, на просторе несясь, гоним несогласием ветров,
Он и туда и сюда, дождевой наподобие тучки* (IV, 620–621).

Объектом рефлексии оказывается поэтическое описание Персея, создаваемое как через прямое сравнение его полета с движениями природного мира, так и за счет метафорического сопоставления перипетий его судьбы с бурной стихией. Тургенев точно улавливает образительное мастерство Овидия, когда на портретное изображение накладываются пейзажные штрихи, и в результате оно приобретает осязаемую философскую направленность. В русле этого интереса он отметил отрывок с превращением Атланта в горный хребет, сделав ударение именно на описательный момент:

С бездной созвездий своих на нем упокилось небо (IV, 661).

Тургеневу важно в природно-мифологической метаморфозе установить лирический компонент, благодаря которому совершающиеся изменения осмысляются в новом качестве: гнев титана и встреченное им ужасное лицо Горгоны сменяются картиной звездного неба. Это утверждение законов вечного и прекрасного над всем живущим. Сразу после неба с «бездной созвездий» писатель отчеркнул начало истории, связанной с освобождением Андромеды, но он снова выделяет не столько сюжетный фрагмент, сколько лирическое отступление повествователя, который таким образом делает органичными переходы в эпической канве. Чертой на полях отмечена лишь одна строка:

Вот заключил Гиппотад в темницу извечную ветры (IV, 662).

Тургенев делает явной пейзажную составляющую, которая обозначает смену состояний, перетекания ночи в новый день и плавно перемещает Персея в другое пространство.

Последняя помета в истории деяний Персея уже не связана собственно с ним, а обращена на царя Полидекта, который отправил героя за головой медузы. Тургенев отчеркивает слова эпического повествователя в его адрес, не столько служащие предостережением, но более подготавливающие читателя к ожидаемому возмездию – превращению в камень:

Непримиримый, и нет неправому гневу предела (V, 245).

Повествование о Геркулесе получило менее развернутую рефлексию читателя, Тургенев сосредоточился на моментах потенциальной смерти и вознесения героя. В первом случае он выделил строки, которые рассказывают о предстоящем убийстве кентавра на переправе через Эвен:

*Но для тебя, Несс лютый, любовь к той деве причиной
Гибели стала, – ты пал, пронзенный крылатой стрелой (IX, 101–102).*

Этот эпизод дан от лица всеведущего повествователя и ведет далее к действительной картине гибели Несса, покусившегося на честь Деяниры – жены Геркулеса: его настигает стрела, пропитанная ядом Лернейской гидры. Будучи своеобразной ремаркой, комментарием к позднейшим событиям, слова автора во внимании Тургенева важны не в связи с коварством кентавра. Они раскрываются в роли роковой завязки, неизбежно ведущей к смерти самого героя, поскольку именно отравленная кровь Несса станет ее причиной. Писатель выделил стихи, являющиеся перспективой судьбы Геркулеса, причем в тех же самых координатах – смерть, к которой привела безудержная любовь. И далее Тургенев обращается к реакции Юпитера на кончину героя:

В четвероконной вознес к блестящим звездам колеснице⁶ (IX, 272).

Он ведет линию своего интереса к посмертной славе, которая даруется в награду за подвиги. Геркулес оказывается достоин божественной благодати именно благодаря тому, что стал «освободителем земли». В апофеозе героя Тургеневым прочитывается еще и поэтическая составляющая, с помощью которой Овидий

⁶ Перевод А. А. Фета.

подходит к осмыслению вообще человека и его свершений, остающихся в вечности.

Еще один значительный пласт в поэме Овидия для Тургенева составила природа, но не в одиночном пейзажном виде, а в способах ее взаимодействия с миром чувств и переживаний. Точный пример дает уже первая в этой череде помета, обращающая внимание на тему земледелия:

Первой Церера кривым сошником целину всколыхнула (V, 341).

В песне Каллиопы властительница урожая и плодородия оказывается важнейшим божеством, которое дает и организует жизнь в простоте и привычности существования, в том числе человеческого. Творящая сила Цереры – это символ созидающего начала всей природы. От смыслов всеобщего повествование переходит к драматической персонификации, т. е. богиня, олицетворяющая первородную стихию, наделяется свойствами смертного, из которых главным оказывается глубоко личное переживание. Тургенев считывает этот переход, поэтому отмечает ниже стихи, выражающие внутреннее смятение Цереры в связи с пропажей Прозерпины:

*В ужасе мать между тем пропавшую дочь понапрасну
Ищет везде на земле (V, 438–439).*

Наблюдая за разрастанием психологической мотивировки в образе Цереры, писатель выделил и сопутствующий ему фон, обозначенный словом «*interea*» (между тем). Его заинтересовала другая метаморфоза – превращение нимфы Кианеи в водный поток:

Льется вода, и уж нет ничего, что можно схватить бы (V, 437).

За этим изменением тоже стоят причины душевного, эмоционального порядка – скорбь по поводу похищения Прозерпины и сожаление о своем бессилии в попытке помешать вероломству Плутона. Овидий сопровождает превращение метафорой, в которой проливаемые нимфой слезы уподобляются течению воды. Коротким штрихом Тургенев выделяет не только Кианею как действующее лицо драмы Цереры, но еще и слезы как способ непосредственной передачи внутреннего состояния и, следовательно, обнажения истины человеческого самочувствия. Он замечает их именно как прием в разной его функциональности. Например, в трагической истории Прокны и ее сестры Филомелы писатель отметил исключительно «слезный» момент, действующий в том же направлении, но с иной этической направленностью – маскировка Тереем совершённого злодеяния:

Было нельзя не поверить слезам (VI, 566).

Природа, открывающаяся в пении, делается предметом тургеневского интереса в рамках образа Орфея. Чтение этого сюжета писателем вообще избирательно. Он не отмечает специально ни повествование о путешествии в подземное царство, ни рассказ о счастливом обретении Эвридики, лишь косвенно им затронут момент гибели героя. Прежде всего Орфей волнует Тургенева в качестве певца, олицетворяющего силу искусства, которое, в свою очередь, оказывается средством провозглашения творчества самой природы. Мысль Овидия о внутренней связи и зависимости поэтического (в широком смысле) дара с миром природы была важнейшей для Тургенева, давшего в своих произведениях художественное во-

площение этого эстетического принципа. На первых страницах десятой книги «Метаморфоз» писатель ставит небольшой штрих чернилами – напротив строк:

*Некий был холм, на холме было ровное плоское место;
Всё зеленело оно, муравою покрытое (X, 87).*

Эти стихи, описывающие место, на котором Орфей исполняет свою песню, служат введением в картину оживотворения природного мира. Здесь не случайно на полях стоит указание: «Arbores motae», т. е. «Движение деревьев». В сферу внимания Тургенева попадает своеобразный перечень растительного мира – с первыми звуками струн открывается галерея деревьев, название каждого из которых сопровождается индивидуальным определением и характеристикой. После эпического явления деревьев, кажущегося бесконечным, эстетически развивающего идею разнообразия, внутренней взаимосвязанности и величия природного мира, Тургенев переходит к истории о Гиацинте, нечаянно погубленном Фебом. Писатель отчеркивает последнюю строку этого отрывка, – где утверждается мысль о свойствах молодости и обновления, заключенных в природе и превращаемых человеком с помощью силы искусства:

Славят торжественно там Гиацинтии – праздник весенний (X, 219).

Словно в сопоставление с этой строкой, Тургеневым уже в предпоследней книге поэмы выделен стих противоположного пейзажного содержания:

На бугорок и на ветви глядит с их грузом осенним (XIV, 660).

Однако осенняя пора у Овидия демонстрирует полноту природной жизни, ее своеобразный пик, который и олицетворяют собой спелые плоды растений. Тургенев воспринимает эту картину вне отрыва от любовного сюжета, с которым она метафорически связана, – Вертуми, вздыхающий по Помоне, находит в природном мире (вяз и лоза) отражение необходимости и закономерности человеческого и призывает возлюбленную следовать вечному примеру.

Таким образом, Тургенев во время комментированного чтения поэмы Овидия всецело погрузился в разветвленную поэтическую структуру «Метаморфоз», раскрывшую ему проблематику самого жанра. Через поставленные им образные и тематические акценты писатель точно проник в смысловую организацию поэмы, которая в последовательном восприятии сформировала точное понимание превращений как мировоззренческого принципа и как способа осмысления человека.

Список литературы

Альбрехт М. фон. История римской литературы. М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2004. Т. 2. С. 708–1390.

Беркова Е. А. Овидий // История римской литературы. М.: АН СССР, 1959. Т. 1. С. 436–462.

Жилякова Э. М. «Зеленоватое море больших дорог...» (И. С. Тургенев и Вергилий) // Европейские исследования в Сибири: Материалы Всерос. науч. конф. / [Редкол.: М. Я. Пелипась (отв. ред.) и др.]. Томск: Изд-во ТГУ, 2004. Вып. 4. С. 72–91.

Ошеров С. А. Поэзия «Метаморфоз» // Овидий Метаморфозы. М.: Худож. лит., 1977. С. 5–27.

Список источников

- Овидий*. *Метаморфозы*. М.: Худож. лит., 1977. 429 с.
Овидий. XV книга Превращений. М., 1887. 793 с.
Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева (ОГЛМТ). Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325/1970–1971.
Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева (ОГЛМТ). Ф. 1. Оп. 3. ОФ. 325/4048–4051.
Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М.: Наука, 1982. Т. 1. 607 с.; 1994. Т. 10. 542 с.; 2014. Т. 15, кн. 2. 763 с.

References

- Albrecht M. von *Istoriya rimskoy literatury* [History of Roman literature]. Moscow, Greko-latinskiy kabinet Yu. A. Shichalina, 2004, vol. 2, pp. 708–1390.
Berkova E. A. Ovidiy [Ovid]. In: *Istoriya rimskoy literatury* [History of Roman literature]. Moscow, AS USSR, 1959, vol. 1, pp. 436–462.
Oshero S. A. Poeziya “Metamorfoz” [The poetry “Metamorphoses”]. In: *Ovidiy. Metamorfozy* [Ovid. Metamorphoses]. Moscow, Khudozh. lit., 1977, pp. 5–27.
Zhilyakova E. M. “Zelenovatoe more bo’shikh dorog...” (I. S. Turgenev i Vergiliy) [“The greenish sea of high roads...” (I. S. Turgenev and Virgil)]. In: *Evropeyskie issledovaniya v Sibiri: Materialy Vseros. nauch. konf.* [European Studies in Siberia: Proceedings of the All-Russian Sci. Conf.]. M. Ya. Pelipas (Ed.). Tomsk, TSU Publ., 2004, vol. 4, pp. 72–91.

List of sources

- Orlovskiy ob’edinenny gosudarstvennyy literaturnyy muzey I. S. Turgeneva* [Oryol United State Literary Museum of I. S. Turgenev]. Fund 1, Inventory 3, OF. 325/1970–1971.
Orlovskiy ob’edinenny gosudarstvennyy literaturnyy muzey I. S. Turgeneva [Oryol United State Literary Museum of I. S. Turgenev]. Fund 1, Inventory 3, OF. 325/4048–4051.
Ovidiy. Metamorfozy [Ovid. Metamorphoses]. Moscow, Khudozh. lit., 1977, 429 p.
Ovidiy. XV knig Prevrashcheniy [15 books of Transformations]. Moscow, 1887, 793 p.
Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 18 t. [Complete works and letters: In 30 vols. Letters: In 18 vols.]. Moscow, Nauka, 1982, vol.1, 607 p.; 1994, vol. 10, 542 p.; 2014, vol. 15, bk. 2, 763 p.

Информация об авторах

Иван Олегович Волков, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия)

Эмма Михайловна Жиликова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Томского государственного университета (Томск, Россия)

Information about the authors

Ivan O. Volkov, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

Emma M. Zhilyakova, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 16.03.2023;
одобрена после рецензирования 21.06.2023; принята к публикации 21.06.2023
The article was submitted on 16.03.2023;
approved after reviewing on 21.06.2023; accepted for publication on 21.06.2023*