

М. С. Неклюдова

ORCID: 0000-0002-5251-931X

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

***Ut pictura poesis*: ВИЗУАЛЬНАЯ РИТОРИКА В ГОМЕРОВСКОЙ ПОЛЕМИКЕ НАЧАЛА XVIII в.**

Аннотация. В 1714–1716 гг. во Франции завязалась бурная, хотя и кратковременная полемика о том, каково место Гомера в литературном каноне, как следует оценивать его сочинения и как их надо переводить. С одной стороны, противники Гомера подчеркивали аморальность его героев и композиционные недостатки обеих его поэм, их несоответствие современным эстетическим нормам. С другой — сторонники античного поэта указывали на историческую и культурную специфику его сочинений, которые нельзя судить по меркам другой эпохи. При этом обе стороны использовали одни и те же топосы и риторические фигуры, поскольку публичная полемика подразумевала соревнование в искусстве построения аргументации. В статье рассматривается один из таких топосов, приравнивающий Гомера к художнику, а его сочинения — к картинам, и анализируется его назначение и риторическая действенность.

Ключевые слова: Гомер, Анна Дасье, Удар де Ла Мотт, гомеровская полемика, риторика, топос

Благодарности. Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Неклюдова М. С. *Ut pictura poesis*: визуальная риторика в гомеровской полемике начала XVIII в. // Шаги/Steps. Т. 9. № 4. 2023. С. 70–93. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-4-70-93>.

Статья поступила в редакцию 30 мая 2023 г.

Принято к печати 29 июля 2023 г.

M. S. Neklyudova

ORCID: 0000-0002-5251-931X

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

*The Russian Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)*

UT PICTURA POESIS: VISUAL RHETORIC IN HOMERIC CONTROVERSY OF THE EARLY 18TH CENTURY

Abstract. During 1714–1716, a stormy, if short-lived, polemic broke out in France over Homer and his place in the literary canon. Its participants debated how his works should be assessed and how they should be translated, verbatim or freely. Homer's opponents, led by Houdar de La Motte, pointed to the immorality of Homeric heroes, their stubbornness and cruelty; they also dwelled on the compositional flaws of his poems, showing their incompatibility with modern aesthetic standards. For their part supporters of the ancient poet, led by Madame Dacier, insisted on the historical and cultural distance which separated the works of Homer from modernity, and argued that they could not be evaluated according to the standards of another era. In this exchange of opinions, both sides used the same topoi and figures of speech because they were engaged in public controversy and therefore competed in rhetoric. The article considers one such topos, which equates Homer with an artist — a sculptor or a painter — and treats his writings as sculptures or paintings. This equation represents an interesting twist on the traditional saying 'ut pictura poesis', and is used by both parties, but for different purposes and with varying rhetorical effectiveness.

Keywords: Homer, Anne Dacier, Houdar de La Motte, Homeric controversy, rhetoric, topos

Acknowledgments. The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

To cite this article: Neklyudova, M. S. (2023). *Ut pictura poesis: Visual rhetoric in Homeric controversy of the early 18th century*. *Shagi / Steps*, 9(4), 70–93. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-4-70-93>.

Received May 30, 2023

Accepted July 29, 2023

В октябре 1715 г. издатель «Nouveau Mercure galant» («Нового Галантного Меркурия») предложил своим читателям несколько тем для обсуждения. Начало списка соответствовало обычному типу «галантных вопросов», которые дебатировались на страницах этого журнала и его предшественников: «До какой степени человеку достойному позволено быть ревнивцем?»; «Должен ли влюбленный подозревать свою возлюбленную в недостатке нежности, если она противопоставляет долг его желаниям?». Однако далее любовные дилеммы неожиданно уступали место головоломкам другого рода:

Было бы весьма любопытно узнать, была ли Елена блондинкой или брюнеткой, но предупреждаем, что ни Гомеру, ни тем, кто клянется его сочинениями, веры нет. Требуется свидетельство очевидца, без которого спорящие стороны не придут к согласию. Обоснованные догадки тоже принимаются, поскольку все несколько устали от этих прений, которые длятся столько времени и всерьез занимают умных людей. <...>

И пусть нам наконец скажут, был ли Гомер или нет, и пусть это будет окончательное «да» или «нет» [Nouveau Mercure galant 1715: 239–242].

Гомер и его герои стали предметом светских разговоров после того, как поэт Антуан Удар де Ла Мотт в 1714 г. опубликовал переработанную версию «Илиады», в которой «позволил себе изменить то, что счел непривлекательным» [Homère 1714: sxxxix]. В обстоятельной «Речи о Гомере», служащей предисловием к переводу, он разобрал сильные и слабые стороны поэмы, подчеркнув ее содержательные, стилистические и композиционные изыяны, из-за которых она не могла быть интересна для современных читателей. Те из них, кто не пожелал бы вдаваться в тонкости критики, мог узнать краткое содержание 170-страничной «Речи» из завершавшей ее программной оды «Тень Гомера». В ней Ла Мотт представил основные недостатки «Илиады», причем устами самого автора, чей призрак является ему с мольбой: «Любой ценой, какой возможно, / Спаси меня от позора быть скучным»¹. Загробная индульгенция оправдывала те радикальные меры, на которые пошел переводчик, «выкидывая целые песни, меняя композицию и даже решаясь на собственные изобретения» [Ibid.: cxliv]. В итоге «Илиада», утратив почти две трети стихов, превратилась в поэму из 12 песен вместо 24.

Эксперимент Ла Мотта, возможно, не получил бы широкой огласки, если бы на него не отреагировала Анна Дасье, ученая эллинистка, хорошо известная своими переводами и комментированными изданиями античных авторов. Собственно, ее прозаический перевод «Илиады», вышедший в 1711 г., и подтолкнул Ла Мотта к созданию стихотворной версии поэмы. А поскольку французский поэт не знал древнегреческого, то, критикуя труд своей предшественницы, он отчасти использовал его в качестве подстрочника. Ответ не замедлил последовать: госпожа Дасье выступила с трактатом «О причинах порчи вкуса» (1714), в котором обрушилась на оппонента со всей мощью своей незаурядной

¹ «A quelque prix que ce puisse être / Sauve-moi l'affront d'ennuyer» [Homère 1714: clxxvij].

эрудиции и неподдельного возмущения². Так завязалась очередная полемика между апологетами античности и критиками-рационалистами, продолжившая логику более раннего «спора о древних и новых»³. Г-жа Дасье, отстаивавшая право Гомера и его героев не соответствовать ожиданиям читающей публики ее времени («Гомер не мог подстраиваться под обычаи грядущих эпох; напротив, эти эпохи должны вернуться к обычаям его времени» [Homère 1711 (1): xxiv]), очевидно принадлежала к стану «древних». Меж тем как Удар де Ла Мотт, предлагавший модернизировать «Илиаду» исходя из современных этических и эстетических соображений, безусловно был сторонником «новых».

Однако гомеровская полемика обладала собственной спецификой⁴, прежде всего в институциональном плане. Если в 1680-е годы главные литературные баталии разворачивались в стенах Академии, то стычки 1714–1716 гг. происходили на страницах журналов, становясь предметом дебатов в салонах и в кафе. Это давало существенное преимущество тем, кто, как Ла Мотт, апеллировал к вкусам и пристрастиям светской публики, делая ее арбитром своего спора с ученым сообществом, которое было легко обвинить в педантизме и слепом поклонении авторитетам. Но такое превращение профессиональной дискуссии в модный конфликт имело свою цену, и, хотя обе стороны выступали с длинными аргументированными «апологиями» или «критиками», их успех часто определялся сопутствовавшими бурлесками, эпиграммами, сатирами, журнальными виньетками, анекдотами и пр.

Как отмечала Наоми Эпп, чей монументальный труд остается лучшим введением в проблематику спора, в большинстве своем прения вокруг Гомера оборачивались «разговором глухих, либо в силу того что противники говорили на абсолютно разных языках, либо потому что они, наоборот, бичевали друг друга в одних и тех же выражениях, но вкладывая в них противоположные смыслы» [Hepp 1969: 709]. С этим трудно не согласиться, если рассматривать содержательную часть дискуссии, по сути состоявшую из стандартного набора аргументов. Однако нельзя забывать и о том, что публичная полемика была риторическим состязанием, в котором противники, располагая примерно одинаковым арсеналом общих мест и авторитетных цитат, показывали свое мастерство тем, как они их использовали. И когда издатель «Nouveau Mercure galant» предлагал своим читателям вопрос, была ли Елена блондинкой или брюнеткой, запрещая при этом ссылаться на Гомера, то он определял условия возможного диспута, целью которого было не установление исторического факта (отсюда шутливая ссылка на очевидцев), а демонстрация ораторских навыков. Очевидно пародийный характер поставленной проблемы не отменял реальности риторической диспозиции; более того, он только ее подчеркивал.

Если посмотреть на гомеровскую полемику как на своеобразное соревнование по наиболее остроумной переработке и перестановке привычных

² См.: [Dacier 1714]. Подробнее о ее позиции в этом конфликте см.: [Cammagré 2010], а также [Hayes 2009: 121–140].

³ Общий обзор «спора о древних и новых» см. в [Lescq 2001]; стоит отметить, что в последнюю пару десятилетий интерес (и отчасти сочувствие) к позиции «древних» дал толчок к серьезному изучению их аргументации и переоценке смысла спора. См., в частности: [Norman 2011; Fumaroli 2013].

⁴ О месте французской полемики в общеевропейском обсуждении фигуры и значения Гомера см.: [Simonsuuri 1979].

топосов, то повторы обретают свой смысл. Показательным примером такой риторической стратегии является еще одна публикация из «Nouveau Mercure galant», которая также появилась в октябре 1715 г. Это стихотворная «побасенка», посвященная «господину Удару де ла Мотту, автору новой «Илиады»:

Jadis en Grece étoit un Statuaire,
De grand renom. Il s'appelloit Homere.
Il avoit fait cent Heros, & cent Dieux :
Et comme alors, même les meilleurs yeux,
Étoit sujet à d'étranges berluës,
Messieurs les Grecs trouvoient dans ses
Statuës,
Portraits finis, vrais chefs d'oeuvres de l'Art.
C'étoient pourtant, au moins pour la plupart,
Vilains Magots. L'un étoit Cu- de jatte ;
L'autre manquoit d'un tiers d'une
omoplatte ;
L'autre d'un oeil ; qui de front ; qui de nés.

Некогда в Греции жил прославленный
скульптор, звали его Гомер.
Он создал сотню героев и сотню богов.
Но поскольку и тогда даже самые лучшие
глаза могли поддаваться странному
ослепленю,
то господа греки считали эти статуи
совершенными изображениями, истинны-
ми произведениями искусства. Меж тем
как в основном это были мерзкие хари.
Один был без ног, у другого не было
трети плеча,
у третьего — глаза, у кого-то лба или носа.

Прослышав об этих творениях, римляне захотели их увидеть. Но когда скульптуры привезли в Рим, то они вызвали шквал критики и насмешек; было решено, что резец Гомера бывал «слишком груб или не слушался его пальцев». И вот тут они попались на глаза Вергилию:

Même dit-on, que Virgile les vit,
Et que sous cappe à son tour il en rit.
Mais tost après, sa bonté naturelle
En leur faveur changea son rire en zele.
Il eût pitié de tant d'Estropiés.
Il leur donna des jambes & des bras,
Leur fit des yeux, mit des nés à leurs faces ;
Il rétablit leurs membres en leurs places...

Поговаривают, что когда их увидел
Вергилий,
то тоже исподтишка посмеялся.
Но вскоре по доброте душевной
решил им помочь и от смеха перешел
к делу.
Пожалев сонм калек,
он приделал им руки и ноги,
дал глаза и приставил к лицам носы,
вернув члены на надлежащие им места...

Смерть помешала Вергилию завершить этот титанический труд. Но то, что оказалось не по силам минувшим векам, стало возможно в наши дни благодаря Удару де Ла Мотту:

O! qu'ils sont beaux, ces Dieux & ces Heros
Dans l'Atelier du Docte Houdart ; éclos!
Retirez vous, Savantas, Scholiastes,
Laissez moy voir leurs merveilleux contrastes,
Leur vraye Image. Avoient-ils meilleur air
Ces Champions, lorsqu'habillez de fer,
Las de languir dans une oisive Tente
Ils combattoient sur les Rives du Xante?

О, как прекрасны боги и герои,
Вышедшие из мастерской ученого Удара!
Прочь, начетчики и схолиасты,
я хочу видеть их замечательные фигуры,
их истинные изображения. Могли ли эти
бойцы выглядеть лучше, когда,
облаченные в доспехи,
устав празднично томиться в шатре,
они сражались на берегах Ксанфа?

Ла Мотт, восстановив их черты, вернул им жизнь, и ныне это «они сами, а не их изображения»; более того, они отрекаются от Гомера и признают своим отцом французского поэта. Теперь, Удар, пришло время оставить древних и резцом прославить новых героев, ибо Бурбоны — это Ахиллы Франции, а Людовик превосходит величием всех греческих богов⁵.

7 декабря 1715 г. это же стихотворение появилось в голландских «Nouvelles Littéraires, contenant ce qui se passe de plus considérable dans la République des Lettres» («Литературных новостях, содержащих все наиболее примечательное, что происходит в Литературной Республике»). Как сообщал издатель, оно было прислано ему из Тулузы, предположительно вместе со сведениями об авторе⁶. Им был преподобный Пьер Клерик, почтенный профессор риторики тулузского иезуитского коллежа, переводчик Софокла и Теренция, чьи поэтические сочинения неоднократно удостоивались наград Академии флоралий⁷. При этом, как свидетельствует побасенка, его симпатии были целиком на стороне обновленного Гомера, что биограф XIX в. интерпретировал как «приступ безумия»⁸. На самом деле среди единомышленников Удара де Ла Мотта было не так мало знатоков и любителей античности. К примеру, апробация, выданная его изданию «Илиады» 24 ноября 1714 г., была подписана Пьер-Жаном Бюреттом, ученым медиком, владевшим древними и восточными языками и занимавшимся историей античных гигиены, музыки и танца⁹. Это не помешало Бюретту полностью одобрить труд Ла Мотта. Более того, он был уверен, что «публика примет это сочинение с тем большим удовольствием, что обретет в этой поэме Гомера, достойного своей репутации»¹⁰. А автором одного из наиболее методических возражений г-же Дасье под характерным названием «Критическое исследование “Илиады” Гомера» (1715) был аббат Террасон, который несколько лет спустя занял кафедру греческой и латинской философии в Коллеж Рояль. Иными словами, литературные предпочтения Пьера Клерика отнюдь не были уникальными для человека его профессиональных занятий.

⁵ См.: [Cléric 1715: 101–102, 105, 106–107]. Я опускаю несколько любопытных характеристик, в частности, наличие у Елены лорнета (в котором ей нет нужды, чтобы теперь узнать стены Илиона). Они требуют отдельного комментария, но в целом могут быть описаны как опознавательные знаки бурлеска: к примеру, упоминание стен Илиона, по-видимому, отсылает к «Стенам Трои, или Происхождению бурлеска» (1653) Шарля и Клода Перро.

⁶ Похоже, что оба журнала получили стихотворение и информацию об авторе из одного источника. Поэтический текст очевидно напечатан по одной рукописи с минимальными корректорскими вариациями в наборе (*moy/moi, Xante/Xanthe* и т. д.); что касается сведений об авторе, то «Nouveau Mercure galant» дает их в кратком виде, а «Nouvelles Littéraires» — развернуто, однако по сути они идентичны.

⁷ См.: [Nouvelles Littéraires 1715: 359–360]. Еще одним примечательным образчиком творчества Клерика является его ода «Поэтический энтузиазм согласно системе движения Земли» [Cléric 1703].

⁸ См.: [Faniez 1885: 73]. Любопытно, что при этом Фаньез сообщает, что, согласно местной традиции, Клерик был автором популярных сатирических стихов на диалекте, которые продолжали циркулировать и в XIX в.

⁹ См. его краткий биографический очерк в [Catalogue 1748: xx].

¹⁰ Здесь и далее я по возможности буду указывать даты апробации (одобрения цензора) и даты выдачи привилегии (разрешения на публикацию, выдаваемого автору или конкретному издателю на оговоренный срок) или ее регистрации (внесения в официальный реестр). Это позволяет следить за реальной динамикой спора, в который косвенно оказывались вовлечены и цензоры. См. ниже примеч. 41.

Типологически и стилистически побасенка Клерика относится к бурлеску, который, как напоминал в своем словаре Фюретьер, считался современной литературной формой, скорее всего не имевшей античных аналогов¹¹. Но, в отличие от известного «Вергилия наизнанку» (1648–1653) Поля Скаррона, где песнь за песней пересказывается «Энеида», сочинение Клерика представляет процесс создания «Илиады» и ее усовершенствование сперва Вергилием, а затем Ла Моттом, т. е. как бы прочерчивает историческую биографию эпической поэмы. По справедливому наблюдению Давида Ретсама, в основу этой причудливой композиции были положены два общих места из арсенала обличителей Гомера: с одной стороны, утверждение «прогресса наук и искусств», а с другой — представление о моральной ущербности гомеровских героев [Reitsam 2021: 310]. Сюда же стоит добавить устойчивую характеристику Вергилия как «переводчика» греческого поэта, которая входила в арсенал как про-, так и антигомеровских рассуждений¹². Однако первостепенно важно то, что рамкой для этого набора общих мест служит топос, который ассоциируется с апологетикой Гомера. Представление об авторе «Илиады» как о творце изображений и, соответственно, как о художнике является одной из самых разработанных и многообразных риторических конфигураций, вобравших в себя ряд близких, но необязательно тождественных идей. Часть из них относится к гомеровской поэтике и к образу автора (переводчика, издателя) сочинения, часть — к аналитическим процедурам и способам описания, к которым прибегают полемисты. Границы между первой и второй категорией расплывчаты, поскольку обе существуют в рамках нормативного сравнения поэзии и изобразительных искусств, восходящего по крайней мере к «Поэтике» Аристотеля¹³. Тем не менее внутри этого риторического лабиринта можно выделить несколько магистральных направлений, проясняющих специфику использования топоса «Гомер-художник».

Художник и ритор

В своих комментариях к «Илиаде» г-жа Дасье не раз подчеркивает живописные свойства гомеровского стиха, используя для этого глагол *peindre* ‘представлять, изображать, передавать сходство при помощи карандаша или красок’ и производные от него существительные *peintre* ‘художник’ и *peinture* ‘картина; изобразительное искусство’¹⁴. Естественно, все эти слова могли упо-

¹¹ Фюретьер отмечает итальянское происхождение и слова, и самого явления и с сомнением пишет о возможных античных корнях [Furetière 1690 (1): 346].

¹² Ср.: «Поклонники Гомера утверждают, что Вергилий всего лишь переложил (n’a fait que traduire) его латинскими стихами и переодел греческого поэта в римские одежды, и что “Энеида” — не более чем версия “Илиады” “Одиссеи”» [Faydit 1705: 245]. По-видимому, имеются в виду известные и много раз цитировавшиеся слова Даниела Хейнсия, который в трактате «О построении трагедии» (1611) назвал поэму Вергилия «лучшим изданием Гомера» (optima Homeri editio) [Heinsius 2001: 295].

¹³ Об использовании этого сравнения гуманистами см. классическую работу [Lee 1967]. О некоторых теоретических поворотах этой темы см.: [Graziani 2009: 585–591].

¹⁴ См.: [Le dictionnaire 1694 (2): 208]. Здесь и далее я ссылаюсь на дефиниции Словаря Академии (1694), поскольку они в большей степени отражают лексические установки «древних».

требляться и фигурально, но всегда с оглядкой на их прямое значение. Поэтому и похвалы отдельным пассажам («какое изображение Марса!»; «какая сила, какое великолепие и звучность в этом изображении!»), и утверждение общего принципа («Гомер во всем великий живописец»; «Гомер всегда живописует, вот почему никогда не было более великого живописца») балансируют на грани между буквальным и переносным смыслом¹⁵. Эта семантическая двойственность была намеренной, поскольку отсылала к способности древнегреческого поэта описывать действие так, чтобы его образ вставал перед глазами слушателя/читателя. Как хорошо знали современники г-жи Дасье, Цицерон в «Тускуланских беседах» упоминал о зрительных качествах гомеровского стиха, парадоксально сочетавшихся с физической слепотой аэда¹⁶. Но при этом им было известно и то, что наглядность описания является базовой частью риторики; с большой степенью вероятности многим участникам полемики в юности приходилось штудировать прогимнасы, о популярности которых в XVI–XVII вв. свидетельствует огромное количество изданий¹⁷. Не говоря о том, что даже среди ученого сословия было немало тех, кто считал, что по выразительности образов Вергилий превосходит автора «Илиады» или по крайней мере стоит с ним вровень¹⁸.

Сам по себе эффект возникновения зрительного образа свидетельствовал о действенности речи, но не предполагал его обязательного переноса в область пластических искусств¹⁹. Тем не менее античная традиция знала прецедент, когда появление скульптуры было напрямую соотнесено с гомеровским стихом. Страбон в «Географии» рассказывает по поводу статуи Зевса из Олимпии, что когда у Фидия спросили, «по какой модели он будет создавать образ Зевса, он ответил: по той, которая представлена Гомером в следующих строках: “Рек, и во знаменье черными Зевс помавает бровями...”» [Страбон 1994: 337]²⁰. Упоминания этого казуса разной степени детальности можно найти в ряде античных источников, от Плутарха или Валерия Максима до Макробия. Когда г-жа Дасье доходит до соответствующего места «Илиады» (I, 528), она прежде всего отмечает «величие, царственность, силу и гармонию» этих и последующих строк и продолжает: «Я отнюдь не удивлена, что в оригинале они когда-то произвели на ум Фидия то воздействие, о котором рассказывают». Но далее ее вариант событий отличается от только что изложенного. Согласно ей, великий скульптор трудился над статуей Громовержца и, «будучи не удовлетворен той идеей и моделью, которые сложились у него в уме, зашел

¹⁵ Во всех процитированных фрагментах употребляются слова *peindre*, *peinture* и *peintre*, которые по-русски приходится передавать разными терминами [Homère 1711 (1): 478; (2): 487, 529, 530].

¹⁶ «Говорят, что даже Гомер был слеп; но описанное им мы видим, словно изображено оно красками, а не словами: ибо есть ли такой край, берег, место в Греции, такой вид и образ битвы, такой строй, такое движение весел, такое человеческое дело или звериная повадка, которую он не изобразил бы так, что хоть он ее и не видит, но нас заставляет видеть?» [Цицерон 1975: 355].

¹⁷ Многочисленные примеры см. в [Green, Murphy 2006].

¹⁸ См., к примеру, мнение отца Рапена, который особо выделяет «Георгики» Вергилия [Rapin 1684: 111].

¹⁹ См.: [Webb 1999]. Во избежание терминологической путаницы я намеренно избегаю говорить об «экфрасисе», тем более что участники спора этим понятием не пользуются.

²⁰ Стих из «Илиады» в пер. Н. И. Гнедича.

в школу некоего ритора, объяснявшего Гомера своим ученикам». Тот как раз разбирал стих, где «черными Зевс помавает бровями», и Фидий был настолько «поражен, что когда вышел оттуда, его воображение было наполнено этим предметом, и он создал одно из прекраснейших своих творений» [Homère 1711 (1): 321–322].

По сути, обе версии говорят об одном и том же: Фидий был вдохновлен гомеровским стихом. Однако выбор г-жи Дасье в пользу той из них, где между Гомером и Фидием появляется своеобразный медиатор, безусловно представляет интерес. Этот вариант восходит к комментарию к «Илиаде» Евстафия Солунского, где, впрочем, главным действующим лицом выступает не Фидий, а Евфранор²¹. Можно было бы предположить, что г-жа Дасье отдает ему предпочтение в силу естественной преемственности между комментариями, если бы не тот факт, что именно в таком виде сюжет о художнике и риторе циркулировал по страницам эстетических трактатов рубежа XVII–XVIII вв. Иными словами, он в большей степени соответствовал представлениям той эпохи — но представлениям о чем?

Для ответа на этот вопрос имеет смысл посмотреть, как сюжет о художнике и риторе перелагался и обрамлялся в других текстах. Так, за три десятилетия до г-жи Дасье его использовал иезуит Рене Рапен. В своем «Рассуждении о поэтике» преподобный отец корректно пересказывал Евстафия, но вспоминал этот эпизод не только в связи с Гомером. Для него — как, собственно, и для г-жи Дасье — история о Фидии/Евфраноре подтверждала возвышенный характер гомеровских образов. А соответственно, Рапен видел в нем иллюстрацию трактата Псевдо-Лонгина²². Это логическая связка важна, учитывая огромное влияние этого сочинения на эстетическую мысль того времени. Хотя оно было известно в ученых кругах задолго до того как за него взялся Буало²³, тем не менее именно после публикации в 1674 г. его перевода на французский язык «Лонгин» становится едва ли не главным авторитетом в области риторики.

В пользу того, что ассоциация между сюжетом о художнике и трактатом «О возвышенном» имела неслучайный характер, свидетельствует довольно причудливое сочинение, которое увидело свет в 1705 г. Хотя оно было озаглавлено «Замечания о Вергилии и Гомере, и о поэтическом стиле Священного Писания», его автор, аббат Фейди, использовал античных поэтов как прикрытие и приманку для читателя; на самом деле его целью была полемика с протестантскими и католическими теологами²⁴. В этом плане его обработка истории

²¹ О соотношении этих историй см.: [Palagia 1980: 56].

²² Уточню, что речь не о прямом утверждении, а о порядке рассуждения: сперва Рапен цитирует Гомера, подчеркивает его способность создавать «образы», ссылается на Лонгина и затем прямо переходит к рассказу о Евфраноре [Rapin 1684: 110].

²³ О его рецепции до появления перевода Буало см.: [Fumaroli 1986].

²⁴ «...я решил попробовать (...), не смогу ли побудить публику с удовольствием читать важнейшие, и притом большей частью неведомые (даже среди теологов) религиозные истины, окружая их и обертывая стихами Вергилия и Гомера, и тем самым воспринять мои доводы против социнианства, спинозизма, кальвинизма, арминианства, квиетизма, и других заблуждений нашего времени...» [Faydit 1705: v^r]. Полное название его сочинения — «Замечания о Вергилии и Гомере, и о поэтическом стиле Священного Писания, опровергающие опасные умозаключения, извлеченные оттуда Спинозой, Гроцием и г-ном Леклерком, а также отдельные мнения отца Мальбранша, сьера Лелевеля и господина Симона».

о художнике особенно показательна, поскольку она находилась на периферии его интересов, а его отношение к Гомеру было скорее скептическим:

Лонгин особенно выделяет у Гомера описание «...» яростного шторма и рассказывает по этому поводу, что одному умелому живописцу никак не удавалось, полагаясь на свою фантазию, изобразить на полотне бурю, так что он в конце концов отказался от этого намерения и в гневе сломал кисти. Но случайно зайдя в школу некоего риторика и услышав, как учитель объясняет ученикам те места из Гомера, где описывается буря, он ощутил волнение, его воображение воспламенилось от этого описания, сделанного в столь живой и яркой манере, его ум воспарил и озарился множеством идей, нагроможденных Гомером одна на другую, и, переполненный ими, он, воротившись к себе, создал совершенную картину бури [Faydit 1705: 7–8].

Как мы видим, история художника и риторика оказывается вставлена внутрь трактата «О возвышенном» и подогнана под другую цитату из «Илиады». Псевдо-Лонгин действительно разбирает гомеровское описание бури (XV, 624–628) в ряду других примеров «возвышенного, проистекающего из обстоятельств», как обозначает этот раздел Буало²⁵. В итоге художник утрачивает имя и индивидуальность, хотя упоминание «школы риторика» по-прежнему идентифицирует его как обитателя античного мира.

Вне зависимости от того, была ли эта интерполяция сделана самим Фейди или у кого-то заимствована, она отчетливо показывает, как повышение значимости того или иного авторитетного сочинения меняет конфигурацию общих мест, как бы втягивая их в свою орбиту. В результате гомеровская полемика 1714–1716 гг. имеет подспудный «лонгиновский» уклон. Так, судя по описанию тех процессов, которые происходят в уме художника, когда он слушает риторика (а через него — Гомера), и Фейди и г-жа Дасье ориентировались на то объяснение наглядности поэтической речи, которое дается в трактате «О возвышенном»:

Эти образы (images), которые порой называют изображениями (reîntures) или вымыслами (fictions), также являются прекрасным приемом, придающим речам весомости, великолепия и убедительности. В общем смысле слово «образ» обозначает любую мысль, подходящую для выражения, и производящую в уме любое изображение. Но в более узком и ограниченном смысле оно обозначает те речи, когда в состоянии энтузиазма и необычайного душевного порыва нам кажется, что мы видим то, о чем говорим, и помещаем это видение перед глазами слушателей [Longin 1674: 35].

Если спроецировать это рассуждение на анализируемый сюжет, то потрясение и волнение художника должны были быть зеркальным отражением состояния риторика, который, произнося и истолковывая стих Гомера, видимо,

²⁵ См.: [Longin 1674: 25–28]. Здесь и далее все цитаты из Псевдо-Лонгина я привожу по переводу Буало, чтобы подчеркнуть терминологическую преемственность.

приходит в состояние энтузиазма. Этот перформативный аспект чрезвычайно важен, поскольку только звучащее слово способно «заражать» слушателя²⁶. Тот же отец Рапен утверждал, что «знавал одного из самых знаменитых живописцев нашего времени, который, когда собирался приступить к работе, распоряжался, чтобы ему читали Гомера, чтобы вознестись духом» [Rapin 1684: 110–111]. Иначе говоря, ритор — он же интерпретатор — выступает необходимым посредником между античным поэтом и практически любой аудиторией, за исключением его собственной.

Портрет и мумия

В предисловии к переводу «Илиады» г-жа Дасье, объясняя свой выбор прозаической формы — едва ли не самый спорный момент ее труда, — предлагала читателям «образ» (image), наглядно представлявший взаимодействие между подлинником и оригиналом. Этот образ, по сути, являлся микросюжетом, который она конструировала вокруг гомеровской героини, используя альтернативные версии ее биографии:

Предположим, что Елена умерла в Египте и что ее тело, мумифицированное со всем присущим египтянам искусством, сохранилось до наших дней и было привезено во Францию. Эта мумия не вызывала бы того восхищения, с каким была встречена живая Елена по возвращении из Трои, когда народы стекались ей навстречу, дабы узреть эту прославленную красоту, которая восстановила Европу против Азии и превратила Трою в погребальный костер для стольких героев. И все же она пробуждала бы любопытство и приносила бы удовольствие [Homère 1711 (1): xxxvj].

Смысл предположения вполне понятен: французский перевод — это равноценная замена, на которую приходится соглашаться тем, кто не имеет доступа к греческому оригиналу. При этом образ мумии позволяет г-же Дасье подчеркнуть идею сохранения преемственности, пускай за счет «умерщвления» гомеровского стиха, и, по мнению Луи Расина, проявить похвальную переводческую скромность²⁷.

Г-жа Дасье напрямую связывала свое решение прибегнуть к языку образов с тем, что речь идет о Гомере: «Где еще могут быть более к месту образы (images), как не при разговоре об отце поэзии?» [Homère 1711 (1): xxxvj]. Вопрос риторический, но на самом деле не столь простой. На первый взгляд, это прямая апелляция к цicerоновской характеристике Гомера и к процитированному выше рассуждению Псевдо-Лонгина о наглядных образах в поэзии. Однако образ мумии Елены — не просто стилистическая виньетка или пастиш, у него

²⁶ Ср. с существовавшим тогда же представлением об актерской игре как своего рода миметической инфекции: актер, играя персонажа, заражается его страстями и передает их зрителям [Thirouin 2007: 122–140].

²⁷ Как он отмечал в своих «Размышлениях о поэзии» (1747), г-жа Дасье, не претендуя передать Гомера во всем его величии, сравнивает свой труд «с трупом Елены» [Racine 1808: 263]. О значении этого сравнения см. также: [Hayes 2009: 132–134].

есть очевидная прагматическая цель. Г-жа Дасье пытается, наперекор устоявшимся представлениям о превосходстве поэзии над прозой, убедить свою аудиторию, что ее перевод является более верным по отношению к «Илиаде», чем поэтические варианты.

Подспорьем ей опять-таки служит Псевдо-Лонгин, который отделял использование образов в поэзии, где их назначение — «потрясать и изумлять», от их употребления в прозе, где они призваны давать четкие и ясные изображения²⁸. Он признавал, что это мощный риторический инструмент, «ибо внимание всегда привлекает и задерживает то, что блестит и сверкает, и ум слушателя легко увлекается образом, являющимся ему посреди рассуждения, который, поражая воображение, мешает слишком пристально следить за доказательствами...» [Longin 1674: 40]. Иными словами, образы подменяют собой рациональные доводы или по крайней мере помогают маскировать логические провалы. Именно так поступает г-жа Дасье, когда доказывает правомочность прозаического перевода «Илиады»: сперва она выстраивает логические рассуждения, а в конце использует необычный образ, чтобы поразить воображение читателей и закрепить в их умах необходимую мысль.

В сущности, к аналогичной тактике прибегает Клерик в своей побасенке, с той разницей, что поэтическая форма позволяет ему как бы слить воедино обе функции образов: они и изумляют, и подкрепляют — или заменяют собой — логику рассуждения. Причем эффект необычности достигается сугубо рациональным способом за счет модификации привычного представления. Так, образ мумии возникает не только потому, что согласно традиции, зафиксированной у Еврипида и ряда других авторов, настоящая Елена во время Троянской войны находилась в Египте. В его основе лежит характерное для французской словесности XVII–XVIII вв. сравнение перевода с портретированием. Поскольку и переводчик и художник имеют дело с «оригиналом», чей образ должен быть воспроизведен при помощи иных, изначально чуждых ему средств, критерием профессионального мастерства в обоих случаях выступает подобие²⁹. К примеру, в 1656 г. в предисловии к изданию «Краткой римской истории» Франсуа де Ла Мот Ле Вайе сентенциозно замечал: «...перевод — это, собственно говоря, портрет сочинения...»³⁰. Полвека спустя Жак де Турей, посвятивший значительную часть жизни переводу речей Демосфена, писал, что «по сути, переводчик — художник, ограничивающийся копированием» своей модели, причем как можно более точным, но не рабским³¹.

Это сравнение играло роль базовой метафоры, которая затем модифицировалась и уточнялась в зависимости от того, как комментатор оценивал проблему соотношения «духа» и «буквы», т. е. вольного и дословного перевода.

²⁸ См., в частности: [Longin 1674: 36].

²⁹ Согласно авторам фундаментальной «Истории французских переводов», появление таких сравнений свидетельствует об изменении статуса перевода, который начинает восприниматься как искусство [Chevrel et al. 2014: 396].

³⁰ Это издание римской истории Луция Анния Флора основано на переводах, сделанных (в учебных целях) братом короля, наставником которого был Ла Мот Ле Вайе [Florus 1656: n. p].

³¹ Эти слова написаны, по-видимому, в начале 1710-х годов и впервые появляются в посмертном издании [Tourreil 1721: 13]; о последующей судьбе этой формулы см.: [Chevrel et al. 2014: 281–282].

Когда Перро д'Абланкур, один из самых влиятельных и вольных переводчиков середины XVII в., представлял свою версию «Истории» Фукидида, то утверждал: «Это не столько портрет Фукидида, сколько сам Фукидид, как бы посредством метемпсихоза обретший иное тело и из грека преобразившийся во француза...». По его мнению, буквализм умерщвляет: чрезмерно «скрупулезные переводчики лишь подменяют живое тело скелетом и превращают чудо в чудовище» [Thucydide 1662. Sig. iiij, iiij].

Г-жа Дасье, по-видимому, подхватывает это сравнение и, заменив скелет на мумию, превращает его в апологию достоверного — но не дословного — перевода, поскольку мумия частично сохраняет контуры когда-то живого тела. Важно уточнить, что такая органическая преемственность не подразумевает «естественного» сходства копии с оригиналом: в другом месте того же предисловия она подчеркивает, что переводчик «скорее похож на скульптора, который воспроизводит картину, или на живописца, который воспроизводит скульптуру» [Homère 1711 (1): xlij]. Тем не менее ее перевод — не картина и даже не гравюра (как его позднее охарактеризует Луи Расин³²), а именно мумия, поскольку этот образ, в противоположность метемпсихозу д'Абланкура, предполагает сохранение исторической специфики артефакта. Напротив, в «Речи о Гомере» Удар де Ла Мотт предсказуемо ратует за превосходство «духа». По его словам, иные переводчики под стать «грубым ремесленникам, которые способны только наложить гипс на лицо, чтобы добиться точного подобию», что можно воспринимать как намек на снятие посмертной маски. Его же симпатии на стороне тех, кого можно сравнить с «умелым живописцем, который, копируя черты человека, умеет одушевить сходство» [Homère 1714: cxlij–cxliij]. Возврат к базовой метафоре как бы оттеняет рациональность и здравый смысл позиции Ла Мотта и одновременно акцентирует внимание на его профессиональном мастерстве.

Картинная галерея

Когда г-жа Дасье вводит образ мумии, она делает это в форме суппозиции (*suppositio*): «Предположим (*supposons donc*), что Елена умерла...» и т. д. Собственно, используемый ею французский глагол *supposer* как раз указывает на то, что речь идет о допущении, открывающем возможность для дальнейших гипотетических построений. Одновременно он как бы оповещает о подлоге, поскольку логические аргументы подменяются необычными и наглядными «вымыслами»³³. В этом плане апологетические изображения Гомера в качестве художника и представление его произведений в виде «картин», видимо,

³² «Любой прозаический перевод прекрасного поэта есть гравюра картины прекрасного живописца. Мне нравится гравюра картины Рубенса: хотя в ней я не обретаю его во всей полноте, но вижу его замысел (*invention*), рисунок и композицию; однако поскольку я не могу видеть его восхитительных красок, которые все оживляют, то произведение мертво» [Racine 1808: 263].

³³ В основном глагол *supposer* употреблялся в судебно-правовой сфере, когда нечто подлинное заменяется фальшивкой (подмена завещания, контракта) или чужое выдается за свое (подмена ребенка) [Le dictionnaire 1694 (2): 290; Furetière 1690 (3): 615].

можно рассматривать как признак внутренней неуверенности автора в надежности отстаиваемой позиции.

К примеру, летом 1715 г. Жан Буавен, ученый переводчик, хранитель королевской библиотеки и профессор греческого в Коллеж Рояль, выступил в защиту Гомера и г-жи Дасье, опубликовав обширную (и по оценкам современников, не слишком убедительную) «Апологию Гомера и Щит Ахиллеса»³⁴. В частности, отвечая на критику Ла Мотта, отмечавшего, что язык «Илиады» монотонен, поскольку в нем повторяются одни и те же выражения, Буавен писал:

Предположим (*supposons*), что есть галерея, наполненная картинами с разными персонажами, каждая из которых представляет отдельную сцену. На одной я вижу Ахиллеса в гневе <...>, на другой Ахиллес отдает Брисеиду, <...> на третьей снова Ахиллес, но теперь жалующийся своей матери Фетиде <...>. Если вид, жесты, выражение и характер Ахиллеса на всех трех полотнах были бы одними и теми же, <...> то было бы справедливо осудить художника <...>. Но если на них повторяются лишь одежды некоторых персонажей, часть каркаса постройки, абрис дерева, горы или облака, то никто не обратит на это внимание [Boivin 1715: 94–95].

Хотя в заключение Буавен цитирует Горация («*Ut pictura poesis erit*»), очевидно, что основные элементы представленной мизансцены — галерея, картины на гомеровские сюжеты, о которых рассказывает повествователь, — отсылают к «Картинам» Филострата Старшего, сочинению чрезвычайно популярному и много раз переиздававшемуся на протяжении XVI–XVII вв., в том числе и во французском (расширенном и дополненном) переводе. Однако сходство это отчасти обманное, поскольку в отличие от античного автора, сопоставлявшего поэтические описания с живописными изображениями³⁵, Буавен сам превращает эпизоды поэмы в серию полотен. Такая подмена как бы придает объективности его «картинам» и позволяет продемонстрировать законный характер мелких совпадений художественных деталей. Парадокс состоит в том, что, несмотря на последовательную защиту «Илиады», самого Буавена несомненно смущали гомеровские повторы, которые он был вынужден отнести на счет поэтической небрежности³⁶.

Однако ученый критик, по-видимому, преследует здесь еще одну цель, поскольку в «Речи о Гомере» Ла Мотт как раз выступал против уравнивания словесных и живописных изображений, тоже приводя в пример воображаемую картину с Ахиллесом:

³⁴ Привилегия зарегистрирована 4 июля 1715 г. Апробация подписана Гийомом Масье, еще одним профессором греческого из Коллеж Рояль, известным переводчиком и к тому времени уже членом Академии.

³⁵ Для меня в данном случае не существенно, в какой мере картины Филострата были воображаемыми или реальными, поскольку речь идет о риторической диспозиции. Об интерпретации Филостратом гомеровских сюжетов см., в частности: [Prioux 2021].

³⁶ См.: «Похоже что в этом, как и во многом другом, Гомер не снисходил до неблагодарного труда слишком тщательных исправлений» [Boivin 1715: 93–94].

Если поэт выбирает бесполезный или неприятный сюжет, то это вызывает у меня лишь скуку и отвращение; меж тем как осуждая художника за выбор сюжета, я тем не менее могу восхищаться совершенным сходством тех предметов, которые он отобрал для картины. К примеру, чтобы не отвлекаться от Гомера, когда он рисует Ахиллеса, собственноручно готовящего трапезу к приходу посланников Агамемнона, когда он показывает мне его исполняющим обязанности повара, меня это неприятно поражает <...>; меж тем как картина, изображающая Ахиллеса в таком положении <...> все же может быть достойной восхищения правдивостью рисунка и красок... [Homère 1714: lxxj–lxxij].

Иначе говоря, в поэме сюжет превалирует над искусством слова, которое не способно перебить впечатление от «неприятного» эпизода, а в случае живописного изображения собственно художественная техника обладает гораздо большей степенью автономии. Эта попытка поставить под вопрос принцип «ut pictura poesis», показав разницу в восприятии вербального и визуального произведения, дополнительно объясняет, почему он так важен для гомеровской апологетики. Превращая «Илиаду» в ряд картин, Буавен как бы освобождает ее образы от тех недостатков, которые связаны с гомеровской стилистикой. Его галерея — не столько объяснение, сколько отвлекающий маневр, заставляющий забыть и о предложенном Ла Моттом изображении Ахиллеса в виде повара, и об отсутствии у самого Буавена внятных доводов в пользу того, почему гомеровские эпитеты имеют право на существование.

Если у Буавена условное «живописное изображение» скрадывает вербальные изыскания «Илиады», то в других случаях этот прием может использоваться противоположным образом, выявляя абсурдность тех претензий, которые к ней предъявляются. К примеру, в «Примирительном исследовании спора о Гомере», вышедшем в свет уже в 1716 г.³⁷, ученый-ориенталист Этьен Фурмон указывал на неуместность этической оценки поведения гомеровских героев, осуждаемых Ла Моттом и его сторонниками за грубость, жестокость и пр.:

Если этот герой не жесток, то он безусловно человечен; однако если все они человечны, то что будет с разнообразием моей поэмы? Не станет ли она утомительно монотонна? что можно сказать о художнике, который решил нарисовать картину одной краской, или на одном полотне изобразит одни носы, глаза, или даже целиком лица? его примут за сумасшедшего или за человека, ничего не смыслящего в искусстве, особенно если он осмеливается выдавать полотно, на котором изображены одни глаза и пр., за совершенную и гармоничную картину. Однако г-н де Ла Мотт требует от Гомера подобного безумия... [Fourmont 1716: 234–235].

³⁷ Интересно, что апробация была дана 20 июля 1715 г. (подписана Филибер-Бернаром Моро де Мотуром, юристом, поэтом и историком-антикварием), а привилегия зарегистрирована в начале августа 1715 г., т. е. либо книга дополнялась, либо публикация по каким-то причинам была отложена. Анализ позиции Фурмона см. в [Hayes 2009: 128–129].

По сути, Фурмон оборачивает идею неполноценности гомеровских образов против критиков, которые ее выдвигают. Клерик в своей побасенке как бы визуализировал моральное уродство эпических героев, а Фурмон, переводя проблему в сферу эстетики, показывает, что одинаково добродетельные персонажи будут еще более ущербны: если в первом случае это калеки, у которых нет рук, ног, глаз, носов и пр., то во втором от них останутся одни носы и глаза.

Как следует из названия сочинения, Фурмон старался придерживаться взвешенной позиции, находя правоту в доводах обеих сторон и равно критикуя их за преувеличения. Результат был не слишком убедителен, в отличие от аналогичной попытки преподобного Клода Бюфье, историка, лексикографа и философа, ратовавшего за неукоснительное следование здравому смыслу. В небольшом эссе «Гомер на арбитраже», вышедшем в конце мая 1715 г.³⁸, он опять-таки возвращается к теме моральной ущербности героев «Илиады», используя при этом сравнение с живописью, что дополнительно свидетельствует об устойчивости ассоциации (утверждение неполноценности героев или сочинения → визуализация их состояния). Однако в его переработке это общее место превращается в аналитический инструмент:

Действительно, даже если герои Гомера были неразумными и неотесанными, если он изобразил их такими, какими они были или какими их представляли в его время, то изъян не в изображении, а в изображенном предмете. Представим себе прекрасного художника, жившего в те времена, когда архитектура еще была бесформенной. Если он великолепно запечатлел дворец, пускай грубый и плохо задуманный по нашим современным меркам, разве его картина не будет прекрасной? Возможно, ответят мне, но картина столь же хорошо нарисованная и изображающая дворец, выстроенный по всем правилам архитектуры, будет еще лучше. Вот это «лучше» я считаю произвольным и относительным с точки зрения живописи, если образ в обоих случаях запечатлен идеально: первая картина будет лучше для тех, кто хочет увидеть изображение дворца, сделанное в прошлом и во вкусе того времени, а вторая — для тех, кто хочет видеть изображение дворца, выполненное сейчас и в современном вкусе [Buffier 1715: 34–35].

Бюфье, как и Ла Мотт, отделяет живописную технику от предмета изображения, подчеркивая исторический характер последнего. Если мастерство художника остается одним и тем же — а обе стороны полемики, как правило, признавали такую возможность, — то его нельзя винить за изображение доступной ему реальности. Здесь Бюфье безусловно солидарен с г-жой Дасье. Но он отказывается быть втянутым в спор об эстетическом идеале, проводя еще одно методическое различие, на сей раз между мастерством живописца и вкусом зрителя.

³⁸ Апробация подписана ученым медиком Никола Андрю де Буарегар, считающимся родоначальником паразитологии, и датирована 8 мая; привилегия зарегистрирована 20 мая 1715 г.

Палец Микеланджело

Обсуждение техники изображения вплотную подводит нас к вопросу о том, с каким художником можно сравнить автора «Илиады». На него дает ответ еще одно апологетическое сочинение, «Отмщенный Гомер, или Ответ г-ну де Ла Мотту по поводу “Илиады”», которое вышло в свет весной 1715 г., где-то за месяц до труда Бюфье³⁹. Оно принадлежало перу поэта-сатирика Франсуа Гакона и, в отличие от ученых трактатов, каковыми в основном являлись обсуждаемые выше публикации, было обращено к светской публике. На это указывает его форма — письма к условному адресату, в которых прозаические рассуждения чередуются со стихотворными вставками. Это не мешало Гакону яростно (или, как с некоторым раздражением прокомментировал цензор, «с излишней живостью»⁴⁰) нападать на Ла Мотта и его сторонников. В частности, среди многочисленных стихотворных опусов собственного изготовления он предлагал читателям аллегорическую басню «Художник и двое учеников». Ее сюжет был таков: некий умелый, но тщеславный живописец ставил себя выше Рафаэля, которого постоянно критиковал. У него в мастерской висело полотно великого итальянца, с которого один из подмастерьев снял копию, как бы исправив оригинал:

...où critique insolent,
Il supprima d'abord les deux tiers des figures;
Et pour en adoucir les expressions dures,
Y répandit un air plus tendre & plus galant.
[Gacon 1715: 54]

...наглый критик,
Он сперва убрал две трети фигур,
И, чтобы смягчить слишком суровые черты,
Придал им более нежный и галантный вид.

Другой подмастерье сказал, что это чистый перевод красок, «...голову мавра не отмыть добела, только мыло изведешь», и поэтому написал статью, в которой доказывал, что Рафаэль ни в каком отношении гроша ломаного не стоит. Когда они попросили мэтра решить, кто из них прав, он похвалил обоих и вынес их работы на суд Академии; на ее собрании художники исключили из своих рядов гонителя Рафаэля и запретили его ученикам показываться им на глаза.

В этой прозрачной аллегории, переносящей литературную полемику в сферу живописного искусства, наиболее любопытно то, каким художником оказывается автор «Илиады». Как поясняет Гакон, «Гомер — это Рафаэль поэзии, а Рафаэль — Гомер живописи» [Gacon 1715: 55]. Избитая формула (X из одной сферы эквивалентен Y из другой) как бы закрепляет сравнение, которое, как язвительно отмечал выходивший в Гааге «Journal littéraire» («Литературный журнал»), по сути ничего не значит⁴¹. Его генезис вполне понятен: в

³⁹ Привилегия была зарегистрирована 15 апреля 1715 г., про апробацию см. ниже примеч. 40.

⁴⁰ Апробация была подписана еще 9 января 1715 г. Жан-Батистом Кутюром, профессором латинской элоквиенции Коллеж Рояль, которому книга Гакона явно была неприятна.

⁴¹ Критический разбор книги Гакона заканчивается доносом на цензора, давшего апробацию: «Безусловно, аббат Кутюр не прочитал эту книгу от начала до конца <...> я доношу г-ну Канцлеру, что это человек, недостойный своей должности». См. соответственно: [Journal littéraire 1715: 443, 464].

эстетических сочинениях эпохи античный поэт и ренессансный живописец часто оказывались рядом как образцовые представители своих искусств. Так, в связи с описанием щита Ахиллеса — постоянной мишени критики со стороны рационалистов — г-жа Дасье указывала, что Гомер оживляет изображенные на нем фигуры точно так же, как «мы всегда их оживляем при объяснении картины Рафаэля или Пуссена» [Homère 1711 (3): 479]. Эта мысль в близких выражениях была ранее высказана ее мужем, Андре Дасье, в комментариях к его переводу «Поэтики» Аристотеля, вышедшему в 1692 г.⁴² А если снова обратиться к «Размышлениям о поэзии» Луи Расина, то он утверждал, что «в живописи Рубенс идет по стопам Рафаэля, как Вергилий идет по стопам Гомера» [Racine 1808: 459]⁴³. Однако аналогия необязательно предполагала прямую идентификацию поэта с живописцем. Настаивая на ней, Гакон апеллировал к еще одному ассоциативному ряду, связанному с репрезентацией Рафаэля как сторонника «древних».

Почти за полвека до гомеровской полемики поэт и драматург Жан Демаре де Сен-Сорлен, когда-то один из «соавторов» кардинала де Ришелье, на излете своей карьеры опубликовал трактат «Сравнение французского языка и поэзии с греческим и латинским» (1670). Не отрицая достоинств древних авторов и признавая совершенство античной живописи и скульптуры, Демаре настаивал на «естественной красоте» французского языка, связанной с отсутствием сложносоставных слов, за злоупотребление которыми он, в частности, корил Гомера [Desmarets de Saint-Sorlin 1670: 18]. По его мнению, французская поэзия остается недооцененной из-за того, что судят ее в основном ученые, привыкшие к латыни и греческому, а потому не имеющие вкуса к новым «яствам». Между тем нет никаких причин, почему современные поэты не могут стоять вровень с античными:

Если бы кто-нибудь сказал Микеланджело, что ни один скульптор его времени не может сравниться с древними, он бы посмеялся над ним, как когда-то посмеялся над Рафаэлем из Урбины, превосходным живописцем, который был тогда назначен судить древности, которые временами находили при раскопках римских руин. Микеланджело тайне высек статую Вакха, у которой отбил руку и запер в своей мастерской; затем тайком схоронил ее в какой-то развалине, и через некоторое время ее как бы случайно обнаружили рабочие. Все сбегались, чтобы посмотреть на это великое открытие и высказать свое мнение; Рафаэль был призван с другими известными знатоками и рассудил, что это античная статуя. Микеланджело возразил, что это современная скульптура, но Рафаэль продолжал настаивать, что античная, причем одна из прекраснейших. Наконец Микеланджело

⁴² «Объясняя картину Рафаэля или Пуссена, как можно удержаться от того, чтобы оживить изображенные фигуры и позволить им говорить в соответствии с замыслом художника» [Aristote 1692: 492–493]. Речь идет опять-таки о щите Ахиллеса.

⁴³ Упоминание Рафаэля и Пуссена (см. выше примеч. 42) и Рафаэля и Рубенса показывают, что в споре «пуссенистов» и «рубенсисстов» ученые — защитники Гомера — вполне могли оказываться в разных лагерях. Об интересе сторонников «древних» к визуальным искусствам см.: [Fumaroli 2013: 446–447]. Пользуюсь случаем поблагодарить за подсказку И. А. Доронченкова.

послал в свою мастерскую за отбитой рукой, и когда ее приставили, стало понятно, что она принадлежит этой статуе, и он признался, что это его Вакх. Так он посмеялся над судьями и над общим предубеждением, что уважения заслуживает лишь Античность и что современность ее не достойна. Теперь его произведения ценятся так же высоко, как и античные скульптуры [Desmarests de Saint-Sorlin 1670: 28–29].

Этот анекдот был впервые зафиксирован в 1597 г. Жан-Жаком Буассаром, который изложил его в своем труде о римских древностях и достопримечательностях. Рассказывая о Палаццо делла Канчеллерия, он упоминает статую Вакха, которую на протяжении нескольких десятилетий можно было видеть в располагавшихся неподалеку садах банкира Якопо Галли, и приводит историю ее создания. Примечательно, что в его варианте Микеланджело, решив отобрать у Рафаэля славу первого художника Рима, не только отбивает у статуи руку, но и высекает свое имя на основании, а затем маскирует надпись. Таким образом, он доказывает свое авторство двойным способом, при помощи визуальных и вербальных индикаторов. От Буассара история об отбитой руке Вакха попадает в путеводитель по Италии и Риму Франциска Шотта (Скотуса)⁴⁴ и далее начинает циркулировать по самым разным текстам. Не исключено, что параллельно продолжалось и ее устное распространение. Скажем, в 1683 г. льежский каноник Моро излагал тот же сюжет как «рассказ, слышанный от одного старого художника» и показывающий, что «во всех искусствах царит зависть» [Moreau 1683: 332–333].

Трудно сказать, откуда конкретно его заимствовал Демаре. В любом случае он использовал этот пример как бы наперекор своим убеждениям, поскольку считал, что словесные и изобразительные искусства построены на разных принципах. Первое изобретает, а второе подражает неизменной природе, и именно поэтому античная и современная живопись и скульптура равно способны достигать совершенства⁴⁵. Это означало, что мистификация Микеланджело при всей ее наглядности не могла быть напрямую спроецирована на литературную ситуацию, что Демаре с сожалением признавал⁴⁶. Тем не менее он использовал ее для критики ученого педантизма, не способного выйти за пределы узкой сферы затверженного знания. Олицетворением такого отношения к искусству оказывается Рафаэль, которому его предубеждения не позволяют опознать подделку.

Книга Демаре более не переиздавалась, но была не до конца забыта. Так, г-жа Дасье указывала на нее как на возможный источник идей Ла Мотта⁴⁷, а Гакон упоминал ее автора в числе противников Гомера [Gacon 1715: 149, 204]. Однако от Демаре этот анекдот попал в сочинение гораздо более известное и популярное, «Новые разговоры в царстве мертвых» Фонтенеля. В издании 1684 г., сильно расширенном по сравнению с первым, в одном из добавленных

⁴⁴ Судя по текстуальным совпадениям, Шотт либо заимствовал ее у Буассара, либо у них был общий источник. См.: [Schottus 1600: 206].

⁴⁵ См., в частности: [Desmarests de Saint-Sorlin 1670: 8].

⁴⁶ Об этом см.: [Desmarests de Saint-Sorlin 1670: 29–30].

⁴⁷ При этом она утверждала, что книга полностью забыта и один из ее друзей с трудом нашел ее в библиотеке под слоем пыли [Dacier 1714: 6–8].

диалогов фигурирует Рафаэль, который беседует со Стратоном о предубеждениях. В качестве примера он как раз рассказывает про свой спор с Микеланджело о происхождении якобы древней статуи. Но в отличие от канонического варианта, где у Вакха отбита рука, у Фонтенеля речь идет об одном пальце. Рафаэль, судивший «главным образом по красоте статуи, согласно принципам искусства, достойной быть делом рук греков», приписывает ее Поликету или Фидию. «В конце концов Микеланджело показал мне отломанный палец, на что возразить было нечего» [Fontenelle 1687: 207]. Этот жест комичен и оскорбителен вне зависимости от того, был ли это средний палец⁴⁸ или нет, поскольку отсылает к французскому выражению «показать пальцем» (*montrer au doigt*), означающему «поднять на смех»⁴⁹. Иными словами, Фонтенель руками Микеланджело — этого «антагониста древних художников и корифея всех новых», как язвительно писал о нем Фреар де Шамбре [Freart de Chambray 1662: 65], — наглядно демонстрирует свое отношение к «древним».

Как мне представляется, анекдот о Микеланджело является прототипическим по отношению к опусу Гакона и в особенности к побасенке Клерика. Во всех трех случаях речь идет о конфликте вокруг изображения, которое как бы принадлежит и «древним» и «новым», причем переход из одной категории в другую связан с отсеканием лишних или с приставлением недостающих частей. Конечно, когда Гакон заменяет «Илиаду» на картину Рафаэля, он совершает уже знакомый нам риторический подлог: по сравнению с античными произведениями картина почти не испытала губительного воздействия времени, и ее «исправление» не имеет никаких оправданий. Намек на вандализм, пускай чисто символический, совершаемый посредством копирования, несомненно направлен на то, чтобы возмутить читателя. Любопытно, что Клерик в своей побасенке тоже исключает фактор разрушения под воздействием времени, но совершенно из других соображений. Он постулирует, что то состояние, в котором его современники находят античные скульптуры, является исходным, т. е. что они изначально были незаконченными и лишь стараниями более умелых художников, будь то римляне или мастера последних веков, обрели истинную красоту. Его позиция оказывается риторически более успешной (одновременная публикация сразу в двух журналах) не только потому, что сконструированный им образ необычен, ярок и понятен без длинных объяснений, но и в силу того, что он как бы подкреплен реальной практикой реставрации (а иногда радикального восстановления, как это было с «Лаокооном») греческих статуй или, чаще, их римских копий.

Вместо заключения

Когда фонтенелевский Микеланджело показывает Рафаэлю мраморный палец, отломанный от мнимой античной статуи, то тем самым предоставляет доказательство, которое не допускает возражений (*un raisonnement sans réplique*). Не случайно, что из французских версий анекдота полностью исче-

⁴⁸ Об оскорбительности демонстрации среднего пальца напоминает в «Иероглифике» (1556) Пиерио Валериано Больцани [Bolzani 1575: 261*].

⁴⁹ См., в частности: [Le dictionnaire 1694 (1): 339].

зает упоминание о надписи на постаменте (которое было у Буассара) и остается только указующий жест. В сущности, это идеальное воплощение того, как должен функционировать визуальный образ, который, будучи помещен перед глазами оппонента, прекращает спор. Для этого он должен становиться все более наглядным и как бы материальным, превращаясь в картину или статую, причем лучше реально существующую, как «Вакх», который служит связующим звеном между риторическим топосом и действительностью. В конце концов его местонахождение известно, описано, и любой человек может, добравшись до Рима, убедиться в правоте и мастерстве Микеланджело.

Конечно, речь с самого начала идет о дискурсивном фантоме. Когда Буассар опубликовал свой труд, в садах Галли уже не было «Вакха», который был куплен Медичи и перевезен во Флоренцию еще в 1572 г. Была ли у него отломана рука — вопрос, который до сих пор вызывает споры у специалистов. С одной стороны, первые биографы Микеланджело, включая Асканио Кондиви, который рассказывает о «Вакхе», виденном им в Риме, этой детали не упоминают. С другой, существуют две зарисовки статуи с отломанной рукой, одна 1530-х годов, принадлежащая Мартену ван Хемскерку, другая — анонимная, датирующаяся примерно серединой XVI в.⁵⁰ При этом, как уточняет Леонард Баркан, после 1550-х годов ее более никогда не изображают поврежденной⁵¹. Если отвлечься от собственно научной проблемы, это примечательный образчик риторической убедительности визуального образа. Не вызывает сомнений, что сам по себе анекдот недостоверен: в 1496–1497 гг., когда Микеланджело работал над «Вакхом», о славе Рафаэля, как и о его присутствии в Риме, говорить не приходится⁵². И вся история с отломанной рукой была бы полностью сброшена со счетов, если бы ее частично не подтверждали рисунки. Их наличие заставляет исследователей выстраивать различные сценарии того, как и почему «Вакх» сперва лишился руки, а затем ее обрел⁵³. Обратное предположение, что анекдот мог рассказываться по поводу неповрежденной статуи и повлиять на ее изображения, встречается существенно реже: *ut pictura poesis erit*.

Источники

Страбон 1944 — Страбон. География / Пер., ст. и коммент. Г. А. Стратановского; Под общ. ред. С. Л. Утченко. М.: Ладомир, 1994.

⁵⁰ См. их воспроизведение в [Barkan 1999: 203, 205].

⁵¹ Его анализ того, что могло стоять за этой намеренной фрагментацией см.: [Barkan 1999: 201–207].

⁵² Краткий обзор документально подтвержденных обстоятельств, связанных с созданием «Вакха», см. в [Hirst, Dunkerton 1994: 29–35]. Анекдот, как это свойственно нарративам такого типа, как бы «спрессовывает» время, совмещая момент создания «Вакха» во время первого пребывания Микеланджело в Риме с более поздним периодом его работы в Ватикане, где после 1509 г. также трудился Рафаэль.

⁵³ См., в частности, визуально-ориентированную версию истории у Винда, который полагал, что современное состояние скульптуры — следствие неудачного восстановления ее целостности и что рисунки как раз документируют этапы «реставрации» [Wind 1958: 147–157].

- Цицерон 1975 — *Марк Туллий Цицерон. Избранные сочинения* / Сост. и ред. М. Гаспарова, С. Ошерова, В. Смирнина; Вступ. ст. Г. Кнабе. М.: Худ. лит., 1975.
- Aristote 1692 — *La Poetique d'Aristote contenant les regles les plus exactes pour juger du Poëme Heroïque, & des Pieces de Theatre, la Tragedie & la Comedie* / Trad. en François, avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage par Mr. Dacier. Paris: Claude Barbin, 1692.
- Boissard 1597 — *Boissard J.-J. I Pars Romanae urbis topographiae & antiquitatum, qua succincte & breviter describuntur omnia quae tam publice quam privatim videntur animadversione digna*. Francoford: Theodorus de Bry, 1597.
- Bolzani 1575 — *Bolzani P. V. Hieroglyphica, sive de Sacris Ægyptiorum literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzanij Bellunensis*. Basile: Per Thomam Gvarinvm, 1575.
- Boivin 1715 — *Boivin J. Apologie d'Homère et bouclier d'Achille*. Paris: François Jouenne, 1715.
- Buffier 1715 — *Buffier Cl. Homere en arbitrage*. Paris: Pierre Praul, 1715.
- Catalogue 1748 — *Catalogue de la bibliotheque de feu M. Burette*. Paris: G. Martin, 1748.
- Cléric 1703 — *Pièces de poésie présentées à l'Académie des Jeux Floraux de Toulouse pour les prix de l'année M DCC III* / Par le P. Cléric. Toulouse: Antoine Pech, 1703.
- Cléric 1715 — *Cléric P. Conte // Nouveau Mercure galant*. 1715. Octobre. P. 101–110.
- Dacier 1714 — *Dacier A. Des causes de la corruption du goust*. Paris: Aux dépens de Rigaud, 1714.
- Desmarets de Saint-Sorlin 1670 — *Desmarets de Saint-Sorlin J. La Comparaison de la langue et de la poésie françoise, avec la grecque et la latine: et des poëtes grecs, latins & françois*. Paris: Louis Billaine, 1670.
- Faydit 1705 — *Faydit P. V. Remarques sur Virgile et sur Homère, et sur le stile poétique de l'Ecriture-Sainte; où l'on réfute les inductions pernicieuses que Spinoza, Grotins et Mr le Clerc en ont tirées, et quelques opinions particulières du Père Mallebranche, du Sieur l'Elevel et de M. Simon*. Paris: Jean et Pierre Cot, 1705.
- Florus 1656 — *Florus. Epitome de l'Histoire Romaine* / Fait en quatre livres et mis en françois sur les traductions de Monsieur, Frere unique du Roy. Paris: Augustin Courbe, 1656.
- Fontenelle 1687 — *Fontenelle B. de. Nouveaux dialogues des morts. Premiere partie*. Amsterdam: Abr. Wolfgang, 1687.
- Fourmont 1716 — *Fourmont É. Examen pacifique de la querelle de Madame Dacier et de Monsieur de la Motte sur Homere / Avec un traité sur le poeme epique et la critique des deux Iliades, et de plusieurs autres poëmes*. T. 1. Paris: Jacques Rollin, 1716.
- Freart de Chambray 1662 — *Freart de Chambray R. Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art et par des exemples, etc*. Mans: J. Ysambart, 1662.
- Furetière 1690 — *Furetière A. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*: 3 t. La Haye: A. et R. Leers, 1690.
- Gacon 1715 — *Gacon Fr. Homere vengé, ou Reponse à m. de La Motte sur l'Iliade*. Paris: Etienne Ganeau, 1715.
- Heinsius 2001 — *De constitutione tragœdiæ / La constitution de la tragédie, dite La Poétique d'Heinsius*; Éd., trad. et notes par Anne Duprat. Genève: Droz, 2001.
- Homère 1711 — *L'Iliade d'Homere* / Trad. en François, avec des remarques par Madame Dacier. Paris: Rigaud, 1711.
- Homère 1714 — *L'Iliade: Poëme avec un discours sur Homere* / Par monsieur de la Motte, de l'Academie Française. Paris: J. Dupuis, 1714.
- Journal littéraire 1715 — *Journal littéraire de l'année*. [La Haye: T. Johnson]. M.DCC.XV. T. 6. 1715.

- Le dictionnaire 1694 — Le dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy: 2 t. Paris: J. B. Coignard, 1694.
- Longin 1674 — *Longin*. Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours, traduit du grec // Oeuvres diverses du sieur D*** / Avec le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours; Trad. du grec de Longin. Paris: D. Thierry, 1674.
- Moreau 1683 — *Moreau B.* Considérations morales tirées des ouvrages de la nature et de l'art. Liege: Streel, 1683.
- Nouveau Mercure galant 1715 — Nouveau Mercure galant. 1715. Octobre.
- Nouvelles Littéraires 1715 — Nouvelles Littéraires contenant ce qui se passe de plus considérable dans la république des lettres. T. 2. La Haye: Henri du Sauzet, 1715.
- Racine 1808 — *Racine L.* Œuvres. T. 2. Paris: Le Normant, 1808.
- Rapin 1684 — *Rapin G.* Les Réflexions sur l'éloquence, la politique, l'histoire et la philosophie, avec le jugement qu'on doit faire des auteurs qui se sont signalez dans ces quatre parties des belles-lettres. Paris: François Muguet, 1684.
- Schottus 1600 — *Schottus Fr.* Itinerarii Italiae rerumque Romanarum libri tres. Amsterdam: Apud Joannem Moretum, 1600.
- Thucydide 1662 — *Thucydide*. L'Histoire de la guerre du Péloponèse / Continué par Xénonophon; De la traduction de N. Perrot, sr d'Ablancourt. Paris: Courbe, 1662.
- Tourreil 1721 — Oeuvres de Monsieur de Tourreil, de l'académie royale des inscriptions et belles lettres, et l'un des quarante de l'academie françoise. T. 3. Paris: Michel Brunet, 1721.

References

- Barkan, L. (1999). *Unearthing the past: Archaeology and aesthetics in the making of Renaissance culture*. Yale Univ. Press.
- Cammagré, G. (2010). De l'avenir des Anciens. La polémique sur Homère entre Mme Dacier et Houdar de La Motte. *Littératures classiques*, 72(2), 145–156. (In French).
- Chevrel, Y., Cointre, A., & Tran-Gervat, Y.-M. (Eds.). (2014). *Histoire des traductions en langue française. XVIIe et XVIIIe siècles: 1610–1815*. Verdier. (In French).
- Faniez, A. de (1885). Notice sur le R. P. Cléric, jésuite. *Bulletin de Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers. Deuxième série*, 13, 65–82. (In French).
- Fumaroli, M. (1986). Rhétorique d'école et rhétorique adulte: Remarques sur la réception européenne du traité 'Du Sublime' au XVIe et au XVIIIe siècle. *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 86(1), 33–51. (In French).
- Fumaroli, M. (2013). *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*. Gallimard. (In French).
- Graziani, Fr. (2009). L'art de comparer. *Dix-septième siècle*, 245(4), 585–591. (In French).
- Green, L. D., & Murphy, J. J. (2006). *Renaissance rhetoric: Short title catalogue 1460–1700* (2nd ed.). Ashgate.
- Hayes, J. C. (2009). *Translation, subjectivity, and culture in France and England, 1600–1800*. Stanford Univ. Press.
- Hepp, N. (1969). *Homère en France au XVIIIe siècle*. Klincksieck. (In French).
- Hirst, M., & Dunkerton, J. (1994). *Making and meaning: The Young Michelangelo. The artist in Rome, 1496–1501*. The National. Gallery.
- Lecoq, A. M. (Ed.) (2001). *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe–XVIIIe siècles*. Gallimard. (In French).
- Lee, R. W. (1967). *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*. W. W. Norton & Co., Inc.

- Norman, L. F. (2011). *The shock of the ancient: Literature & history in early modern France*. Univ. of Chicago Press.
- Palagia, O. (1980). *Euphranor*. Brill.
- Prioux, Év. (2021). Rivaliser avec les “tableaux” d’Homère: les références à l’*εἰδωλοποιία* de l’*Iliade* dans les Images de Philostrate l’Ancien. *Aitia*, 11(2). <http://journals.openedition.org/aitia/8685>. <https://doi.org/10.4000/aitia.8685>. (In French).
- Reitsam, D. D. (2021). *La Querelle d’Homère dans la presse des Lumières: L’exemple du Nouveau Mercure galant*. Narr Francke Attempto. (In French).
- Simonsuuri, K. (1979). *Homer’s original genius: Eighteenth-century notions of the early Greek epic (1688–1798)*. Cambridge Univ. Press.
- Thirouin, L. (2007). *L’aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Honoré Champion. (In French).
- Webb, R. (1999). *Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre*. *Word & Image*, 15(1), 7–18.
- Wind, E. (1958). *Pagan mysteries in the Renaissance*. Yale Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Мария Сергеевна Неклюдова

PhD

зав. Лабораторией историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-48
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

Maria S. Neklyudova

PhD

Head of the Centre for Studies in History and Culture, School for Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-48
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru