

Санкт-Петербургский государственный университет

На правах рукописи

Брук Елизавета Григорьевна

**АНТИЧНАЯ МИФОЛОГИЯ И РЕЛИГИОЗНО-ЭТИЧЕСКИЙ
СИМВОЛИЗМ: ПРАГМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ (ПО МАТЕРИАЛАМ
ФРАНЦУЗСКОГО ГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА XVII-XVIII ВВ.)**

Научная специальность 5.7.9. — Философия религии и религиоведение

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук,
профессор М. М. Шахнович

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Античная мифология и эвгемеризм во Франции XVII-XVIII вв.....	22
1.1. Становление светского морального дискурса. Религия и мораль в трудах французских философов.....	22
1.2. Эвгемеризм и моральный дискурс во Франции XVII-XVIII вв.....	34
Глава 2. Рецепция античной мифологии и религиозно-этический символизм во Франции XVII в.	45
2.1. Античный миф и интеллектуальный контекст эпохи: общая характеристика	45
2.2. Издания «Метаморфоз» Овидия XVII в.: комментарии к поэме и иллюстрации	54
2.3. Интерпретация античного мифа М. де Маролем. Издание «Картины храма муз».....	80
Глава 3. Античные образы и сюжеты и религиозно-этический символизм во Франции XVIII в.....	92
3.1. Античная мифология и интеллектуальный контекст эпохи: поиск новой методологии.....	92
3.2. Издания «Метаморфоз» Овидия в первой половине XVIII в.: иллюстрации и комментарии	100
3.3. Издание «Храм муз» 1733 г.: иллюстрации Б. Пикара и эвгемерическая трактовка античных сюжетов	116
3.4. Издание «Метаморфоз» Овидия 1767-1771 гг.: новая визуальная трактовка античных сюжетов	124
3.5. Античные мотивы в иллюстрациях бытового жанра: «История нравов» в картинках	129
Заключение	136

Список использованной литературы.....	143
Приложение 1. Список иллюстраций.....	159
Приложение 2. Иллюстрации.....	171

Введение

Общая характеристика исследования. Античная мифология занимает особое место в европейской культуре. Она является одновременно и своеобразной «знаковой системой», и объектом восприятия и изучения. Интерпретативная подвижность античного мифа¹ обуславливает его крайнюю устойчивость в культурной системе и способствует тому, что каждая эпоха «читает» мифологические образы по-разному.² В диссертационном исследовании на основе изучения взаимодействия визуальных и текстуальных трактовок античного мифа, его образов и сюжетов предпринимается попытка анализа рецепции античной мифологии во французской культуре XVII-XVIII вв. Материалом для исследования была выбрана книжная графика, поскольку она легко взаимодействует с текстом в пространстве книжного издания, она менее связана с притязаниями на завоевание социального престижа, чем живопись. Это дает возможность детально проследить внутреннюю логику изменений, происходивших в восприятии античной мифологии в указанный период, на материале, в котором идеологическая и эстетическая функции не являются ведущими. В исследовании акцент делается на анализе соотношения античной мифологии как системы сюжетов и образов с моральным дискурсом, взятым в его отношении к религиозному (христианскому) контексту рассматриваемого периода. Поскольку обозначенное поле изучения обширно и многогранно, то в фокусе диссертационного исследования оказываются, преимущественно, прагматические аспекты, то есть — проблема восприятия античной мифологии культурным субъектом. Прагматика здесь понимается с точки зрения ее

¹ См. подробнее: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.; Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора. Лекции. // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. С. 7-222.; Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. С. 223-622

² См. подробнее: Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. – М.: Наука, 1966. – 319 с.; Зелинский Ф. Ф. Гомер-Вергилий-Данте //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 3,4. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 58-79.; Зелинский Ф. Ф. Древний мир и мы //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 1,2. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 1-150.; Зелинский Ф. Ф. Трагедия веры //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 3,4. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 341-406.; Зелинский Ф. Ф. Цицерон в истории европейской культуры //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 3,4. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 20-57; Гаспаров М. Л. Три подступа к поэзии Овидия. URL: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1284953064>. (дата обращения: 15.04.2020).

определения Ч. У. Моррисом³, с дальнейшей экстраполяцией этого определения на «тексты культуры». Синонимом термина «прагматические аспекты» выступает и введенное М. Баксандаалом понятие «взгляд эпохи»⁴, то есть — комплексный интеллектуальный инструментарий, с помощью которого субъект воспринимает визуальный текст. Верхней границей нашего исследования является 1789 г., поскольку революция существенно изменила жизнь Франции того времени и вызвала к жизни совершенно иные тенденции, которые требуют отдельного изучения.

Ч. Тейлор в своей монографии «Секулярный век» высказал несколько соображений, играющих важную роль в понимании интересующего нас исторического периода. Во-первых, возникновение и распространение деизма в XVII веке, с одной стороны, и специфическое сжатие религии до проблемы морализма⁵, с другой, не сводились только лишь к возникновению нового типа рациональности (которая «вовсе не рассматривалась тогда как нечто, с необходимостью представляющее угрозу для Бога»⁶), но имели свои генетические корни в самой линии развития христианства в предшествующие периоды. Во-вторых, по Ч. Тейлору, в XVII-XVIII вв. возник новый тип публичности, опиравшийся на столь же новую, но уже окрепшую к тому времени мораль, основанную на разуме как ее гаранте. Действующее на протяжении долгого времени представление о связи религии и морали уходило в прошлое, и последняя стала посягать на бывшую сферу влияния первой в рамках публичной сферы. Процесс секуляризации происходил на различных уровнях: имела место не только существенная трансформация религиозных убеждений и уход религии из публичной сферы, но и сама вера становилась выбором, у которого были

³ Моррис Ч. У. Основания теории знаков//Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 50; 71.

⁴ См.: Баксандаал М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. – М.: V – A – C Press, 2019 – 264 с.

⁵ Тейлор Ч. Секулярный век/ Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С. 292.

⁶ Тейлор Ч. Секулярный век/ Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С. 35.

альтернативы⁷. И третья важная особенность, которая, по мнению Тейлора, была свойственна рассматриваемой эпохе, — появление «гомогенного, пустого времени»⁸, необходимого как для возникновения идеи прогресса, так и для формирования исторического сознания. Эти особенности представляют собой базовые характеристики, необходимые для понимания оптики, сквозь которую в указанный период воспринимались культурные феномены.

В XVII-XVIII вв. происходил очень медленный и сложный сдвиг в восприятии религии как культурного феномена. Во Франции историческим контекстом для формирования новых идей служили религиозные войны, противостояние иезуитов и янсенистов, принятие (1598 г.) и затем отмена (1685 г.) Нантского эдикта и многие другие события, которые подрывали доверие к религии и вызвали к жизни ситуацию поиска новых оснований для оправдания ее существования. Зарождавшаяся новоевропейская рациональность подсказывала путь к решению вопроса об «истинности» или «ложности» исторических форм религии — основы религиозных конфликтов и неравенства — через выход из этой оппозиции с помощью апелляции к разуму. До XVII в. таких оснований, которые могли бы обеспечить постепенное нивелирование качественных различий между различными историческими формами религий, не существовало. Открытие Нового Света, Реформация и последующие за ней события XVI столетия, установление новых реалий в многоконфессиональной Европе XVII в. лишь поставили последнюю перед проблемой, не предлагая решений.

Философский инструментарий для решения обозначенной выше проблемы через апелляцию к неким фундаментальным естественным принципам, спрятым в самом человеческом существе, выработался только к XVII столетию. Здесь необходимо сделать одну важную ремарку: в течение долгого времени оппозиция истинности/ложности сохранялась в трудах ученых XVII-XVIII вв., трансформации протекали крайне медленно. Так, например, в

⁷ Тейлор Ч. Секулярный век/ Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С. 4; 11.

⁸ Тейлор Ч. Секулярный век/ Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С. 167.

исследовательской литературе того времени, описывавшей различные исторические формы религии, еще долгое время сохранялась старая четырехчастная схема классификации религий: христиане, магометане, иудеи, язычники⁹. Причем, три последних группы сравнивались с первой, служившей для них эталоном. Даже в таком «прогрессивном» для того времени издании, как «Религиозные обряды и обычаи всех народов мира»¹⁰, которое многими современными исследователями рассматривается не только как поворотная веха в процессе возникновения сравнительного религиоведения¹¹, но и как поворотный пункт к европейскому плюрализму и толерантности¹², эта схема полностью не изжила себя.

Хотя изменения в восприятии религии не проходили одномоментно, сложно отрицать, что философский инструментарий для решения обозначенной выше проблемы складывался в русле новоевропейского рационализма. Несмотря на все расхождения, философы XVII в. почти единодушно признавали основанием религии человеческий разум в смысле некоей «естественной» интуиции, способной вывести существование божественного начала основываясь не на артикулированных во внешнем мире догматах, суждениях, не на основании анализа существующих исторических форм религии, а посредством обращения человека внутрь себя. Начался поиск «естественной религии», чистой, еще незапятнанной культурой, врожденной идеи божества.

Сложным явлением, внесшим свою лепту в секуляризационные процессы XVII-XVIII вв. был деизм, основные идеи которого были сформулированы в начале XVII в. Э. Гербертом. Его книга «Об истине в отличие от откровения, вероятности, возможности и заблуждения» была издана в Париже 1624 г. Б. Нонгбри замечал, что в деистическом понимании религии не было ничего

⁹ Nongbri B. Before religion: a history of a modern concept. – New Haven and London: Yale university press, 2013. P. 123.

¹⁰ Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentés par des figures dessinées de la main de Bernard Picard, avec une explication historique et quelques dissertations curieuses. Amsterdam: Chez Jean Frederic Bernard, 1723-1743. En 9 +2 vol.

¹¹ Шахнович М. М. Очерки по истории религиоведения. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского ун-та, 2006. С. 17.

¹² Hunt L., Jacob M. C., Mijnhardt W. The Book That Changed Europe: Picart and Bernard's "Religious Ceremonies of the World". — Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, Belknap Press, 2010. – 400 p.

специфически христианского, и это дало возможность рассматривать христианство как одну из исторических форм «естественной религии» (original religion)¹³, наравне со всеми другими культурами. В исторических реалиях деизм часто смыкался со скептицизмом в отношении религии и воспринимался, порой, как открытый атеизм. Деистические идеи оказали существенное влияние на становление идей французских просветителей XVIII в. (Вольтера, Дидро, Гольбаха и др.).¹⁴

Таким образом, рационализация религии и ее укоренение в человеческом разуме способствовали ее интериоризации, а, как следствие, переходу из публичной сферы в частную. Кроме того, здесь, в русле поиска «естественной религии», в особенности – в русле деизма, несмотря на всю неоднозначность подобных идей, началось медленное разрушение «иерархии религий», позиция христианства как точки отсчета их истинности/ложности стала колебаться. Оно становилось такой же исторической формой религии, как и все остальные, и точно так же, как и последние, могло быть противопоставлено «естественной религии».

Диссертационное исследование построено в соответствии с логикой тех интеллектуальных и культурных процессов, которые происходили в указанный выше период. Первая глава диссертации сосредоточена на проблеме соотношения религии и морали в трудах французских философов XVII-XVIII вв. и характеристике эвгемеризма, который в конце XVII-начале XVIII вв. ассоциировался с современным, подлинно «научным» взглядом на античный миф. С него началось ослабление позиций превалирующего в комментариях морального толкования античных сюжетов. Исследование основных характеристик эвгемеризма и связи его популярности со снижением значимости христианской морали в публичной сфере позволяет наметить те общие тенденции, которые рассматриваются далее на конкретном материале. В каждой из двух последующих глав, посвященных рецепции античной мифологии в XVII и XVIII

¹³ Nongbri B. Before religion: a history of a modern concept. – New Haven and London: Yale university press, 2013. P. 95.

¹⁴ Соколов В. В. Деизм// Новая философская энциклопедия. Т. 1. — М.: Мысль, 2000. С. 605-607.

вв. соответственно, первый параграф характеризует более узкое и детально разобранное, по сравнению с материалами первой главы, контекстуальное поле — общую характеристику восприятия античной мифологии в интеллектуальном контексте рассматриваемого в данной главе временного отрезка. Дальнейшие параграфы каждой главы сосредоточены на анализе взаимодействия конкретных изображений и комментирующих их текстов, помещенных в пространство книжных изданий.

Актуальность темы исследования. Актуальность темы исследования определяется как общими междисциплинарными тенденциями в современной науке, так и постепенным изменением взгляда на визуальный, в особенности — графический, материал. Последний уже с конца XX в. некоторыми исследователями начал пониматься как «нарратив»¹⁵, вступающий в определенные отношения с нарративом иллюстрируемого текста, стали появляться исследования книжной иллюстрации с точки зрения интервизуальных парадигм. Полученные в ходе подобных научных изысканий результаты до сих пор широко используются отечественными исследователями.¹⁶ Также в настоящее время является популярной тенденция к рассмотрению графического искусства как материала для изучения интеллектуальной истории, в частности, становления сравнительного религиоведения.¹⁷ Кроме того, в последнее десятилетие в отечественной науке происходит реактуализация творческого наследия и методологических принципов А. Варбурга и его круга¹⁸, что способствует смыканию в рамках одного исследования анализа визуальной культуры и интеллектуального контекста. В настоящее время в отечественной литературе

¹⁵ Stewart Ph. *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth century*. — Durham and London: Duke University Press, 1992. P. 6-11.

¹⁶ См., например: Борщ Е. В. *Со-творение одного искусства: французская книжная гравюра XVIII века*. Екатеринбург: Архитектон, 2013. — 250 с.

¹⁷ См., например: Hunt L., Jacob M. C., Mijnhardt W. *The Book That Changed Europe: Picart and Bernard's "Religious Ceremonies of the World"*. — Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, Belknap Press, 2010. — 400 p.

¹⁸ См.: Торопыгина М. Ю. *Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга*. — М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 368 с.; Мир образов. *Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Под ред. Н. Мазур*. — М., СПб.: «Новое издательство», 2018. — 544 с. и др. Среди зарубежных исследований следует отметить работы К. Гинзбурга: Гинзбург К. *От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме // Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история / пер. с. ит. и послесл. С. Л. Козлова*. — М.: Новое издательство, 2004. С. 51-132.; Гинзбург К. *Ножницы Варбурга // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Под ред. Н. Мазур*. — М., СПб.: «Новое издательство», 2018. С. 68-77.

растет тенденция к изучению моральных трактовок Овидия в культуре XIV-XVI вв.¹⁹, в то время как издания XVII-XVIII вв. до настоящего момента появлялись только эпизодически в общем контексте исследований культуры и искусства указанного периода.²⁰ Данное диссертационное исследование, согласуясь с тенденциями современной науки, представляет собой попытку заполнения указанной выше лакуны с помощью анализа религиозно-этического символизма сюжетов и образов античной мифологии во Франции XVII-XVIII в. по материалам книжных изданий указанного периода.

Степень разработанности темы исследования. Несмотря на то, что подобное диссертационное исследование проводится впервые, отдельные аспекты темы, зачастую, имеют высокую степень разработанности в исследовательской литературе, относящейся к различным областям гуманитарного знания, включая историю этики²¹ и философии религии²². В настоящее время активно исследуется эвгемеризм. Здесь можно указать не только известную статью Дж. Д. Кука²³, вышедшую еще в начале прошлого века и цитируемую по сей день, но и труды современных авторов: Д. Агри, А. Гербер, Н. П. Рубекас и др.²⁴ Общая характеристика процессов рационализации и секуляризации в рассматриваемый период изучалась в работах отечественных и зарубежных авторов, занимавшихся

¹⁹ Журбина А. В. Судьба Метаморфоз Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV – сер. XVI в.): от аллегории к литературному переводу: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.03: защищена 09.02.2010. – М., 2010. – 195 с.; Кислин К. Б. Интерпретация мифа о Нарциссе и Эхо в трактате Петра Берхория «Морализованный Овидий» в контексте рецепции античной мифологии во Франции XII–XIV вв. // Религиоведение, 2020. № 2. С. 91–98.

²⁰ См., например: Кристеллер П. История европейской гравюры XV-XVIII века / Пер. А. С. Петровского. – М.: Искусство, 1939. – 519 с.; Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. В 3 т. Т.2. – М.: Искусство, 1949. – 634 с. и др.

²¹ Очерки истории этики / Под ред. М. И. Шахновича, Б. А. Чагина, З. Н. Мелешенко. — М.: «Мысль», 1969. – 430 с.; Гусейнов А. А., Ирритц Т. Краткая история этики. М., 1987. – 589 с.; История этических учений: Учебник для вузов / Под ред. А.А. Гусейнова. — М.: Академический проект. 2015. – 879 с.

²² Вороницын И. П. История атеизма. 3-е изд. М.: Атеист, 1930. – 908 с.; История свободомыслия и атеизма в Европе / Под ред. Н. П. Соколова. — М.: Мысль. 1966. – 412 с.; Нарский И. С. Западноевропейская философия XVIII века. Учебное пособие. — М.: Высшая школа, 1973. – 302 с.; Момджян Х. Н. Французское просвещение XVIII века. М.: Мысль, 1983. – 447 с.; Соколов В.В. Европейская философия XV-XVII веков. — М.: Высшая школа, 1984. – 448 с.; Косарева Л. М. Социокультурный генезис науки Нового времени. Философский аспект проблемы. М.: Наука, 1989. – 160 с.

²³ Cooke J. D. Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism // Speculum. — Chicago: The University of Chicago Press. Vol.2, Issue 4, 1927. P. 396-410.

²⁴ Roubekas N. P. An Ancient Theory of Religion: Euhemerism from Antiquity to the Present. – London; New York: Routledge, 2017. – 190 p.; Agri D. Euhemerism in Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses* // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 54-77.; Gerber A. Grounding the gods: spreading geographical euhemerism from Servius to Boccaccio // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 104-126.

историей философии религии и европейского свободомыслия, которые, несмотря на различие методологических подходов, исследовали проблему с точки зрения изучения взаимодействия различных пластов культуры того времени в общем контексте европейской истории²⁵. Некоторые культурологи и историки литературы рассматривали европейскую культуру XVII-XVIII вв. не с точки зрения процесса рационализации, способствовавшего в том числе и формированию теории «естественной религии», а прежде всего с точки зрения присущего этой эпохе т. н. «барочного сознания», которому была свойственна принципиальная эмблематичность в отношении восприятия мира (Д. А. Зеленин, А. Е. Махов, А. В. Михайлов и др.²⁶). Общая характеристика рецепции античности в культуре изучаемого периода дана в работах А. В. Михайлова, Ж. Старобинского, Х. Тайлор и др.²⁷ В этом контексте немаловажную роль играет «спор о древних и новых», которому посвящены статьи В. Я. Бахмутского, Н. Т. Пахсарьян, Б. Г. Реизова и др.²⁸

²⁵ См., например: Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. – М.: Наука, 1988. – 287 с.; Аверинцев С. С. Два рождения европейского рационализма // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 229-346.; Мейнеке Ф. Возникновение историзма. / Пер. с нем. В. А. Брун-Цеховой. – М.: РОССПЭН, 2004. – 480 с.; Шоноу П. Цивилизация Просвещения/ Пер с фр. И. Иткина, М. Гистер. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 604 с.; Стецкевич М. С. Религиозная толерантность и нетерпимость в истории европейской культуры. – СПб.: СПбГУ, 2013. – 430 с.; Nongbri V. Before religion: a history of a modern concept. — New Haven and London: Yale university press, 2013. – 275 p.; Тейлор Ч. Секулярный век / Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. – 967 с.; Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества. – М.: Издательство «Весь мир», 2017. – 344 с.

²⁶ Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ// Теория литературы в 4 т. Т. 3. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 250-279.; Михайлов А. В. Поэтика барокко // Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. С. 7-190.; Приказчикова Е. Е. Античность в литературном и бытовом сознании XVIII – 1-й трети XIX в. через призму мифориторической культуры // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. — 2009. — N 1/2 (63). — С. 102-113.; Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. – М.: Intrada, 2014. – 600 с.; Зеленин Д. А. Поэтика книжной эмблемы: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.08.: защищена 26. 04. 2018. – М., 2017. – 361 с.

²⁷ Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509-521.; Старобинский Ж. 1789 год: эмблематика разума / Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. – М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 357-500.; Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII – XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. / Пер. с фр. Е. П. Васильевой, Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, В. А. Мильчиной, М. С. Неклюдовой, Т. И. Смоляровой, П. П. Шкаренкова. – М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 85 – 109.; Taylor H. The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture. — Oxford: Oxford University Press, 2017. – 208 p.

²⁸ Реизов Б.Г. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1970. С. 3-22.; Бахмутский В. Я. На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. – М.: Искусство, 1985. С. 7-40.; Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. – М.: Intrada, 2010. С. 178-192.

Основные тенденции в визуальной культуре того времени рассматривались в работах М. В. Алпатова, А. Бенуа, С. М. Даниэля и др.²⁹, в которых даны довольно подробные ремарки по поводу бытования античных образов в живописи, имевшей непосредственное влияние на графику. Отдельно можно выделить статьи К. С. Егоровой, И. А. Кузнецовой и др.³⁰, которые посвящены непосредственно рассмотрению значения античных образов для искусства XVII-XVIII вв. Общие сведения о рассматриваемых тенденциях могут быть почерпнуты как из общих работ по истории графики (Б. Р. Виппер, Ю. Я. Герчук, П. Кристеллер, И. И. Леман и др.³¹), так и исследований по графическому искусству XVII-XVIII вв. (В. А. Алексеева, Н. Н. Бодо, Е. В. Борщ, В. Гаузенштейн и др.³²).

Следует особенно выделить группу исследований, использующих новые методологические подходы к изучению графического искусства, популярные в настоящее время. Во-первых, это авторы, рассматривающие графическое искусство с точки зрения истории идей. Вопрос о том, насколько графика может служить материалом для сравнительного изучения религий в настоящее время становится все более актуальным, прежде всего в связи с интенсивным изучением творчества французского художника и гравера Б. Пикара. Основной исследовательской работой по данной проблеме является коллективная

²⁹ Бенуа А. История живописи. В 4-х т. Т. IV. – Санкт-Петербург, 1912. – 414 с.; Алпатов М. В. Всеобщая история искусства. В 3 т. Т.2. – М.: Искусство, 1949. – 634 с.; Даниэль С. М. Картина классической эпохи: Проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII века. – М., Л.: Искусство, 1986. – 220 с.; Белявская В. А., Нессельштраус Ц. Г., Раздольская В. И., Гривина А. С., Бартенев И. А., Гримм Г. Г. Искусство Франции 18 века // История искусства зарубежных стран XVII- XVIII веков. – М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 113-136.; Даниэль С. М. Европейский классицизм. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 301 с.; Даниэль С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. – СПб.: Азбука, 2007. – 236 с.

³⁰ Егорова К. С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV-XX вв. – М.: Советский художник, 1984. С. 12-17.; Кузнецова И. А. Обращение к античности во второй половине XVIII века // Античность в европейской живописи XV-XX вв. – М.: Советский художник, 1984. С. 18-23.

³¹ Кристеллер П. История европейской гравюры XV-XVIII века / Пер. А. С. Петровского. – М.: Искусство, 1939. – 519 с.; Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 320 с.; Леман И. И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. – М.: Центрполиграф, 2004. – 431 с.; Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – 4-е изд., испр. – М.: Издательство В. Шевчук, 2015. – 368 с. (Ч. I. Графика).

³² Гаузенштейн В. Искусство рококо: Французские и немецкие иллюстраторы восемнадцатого столетия. – М.: Современные проблемы, 1914. – 128 с.; Косоурова Т. Орнаментальная графика Жана Берена и ее влияние на французское прикладное искусство XVII- начала XVIII века // Западно-европейская графика XV-XX веков. – Л.: Искусство, 1985. С. 57-71.; Алексеева В. А. Французская гравюра XV - XVII века // Очерки по истории и технике гравюры. – М.: Изобразительное искусство, 1987. Тетрадь 5. С. 185-212.; Бодо Н. Н. Французская гравюра XVIII века // Очерки по истории и технике гравюры. – М.: Изобразительное искусство, 1987. Тетрадь 6. С.213-244.; Ракова А. Л. Жан Берен и судьбы гротеска // Западноевропейское искусство XVIII века. – Л.: Искусство, 1987. С. 85-94; Борщ Е. В. Сотворение одного искусства: французская книжная гравюра XVIII века. Екатеринбург: Архитектон, 2013. – 250 с.

монография «Книга, изменившая Европу: Пикар и “Религиозные церемонии мира” Бернара».³³ Отдельные статьи ряда зарубежных исследователей также внесли свой вклад в изучение указанной темы.³⁴ Во-вторых, в изучении античных мифологических образов в контексте графического искусства XVIII в. особо следует отметить литературу, в которой графика рококо рассматривается с точки зрения интервизуальных парадигм, объединяющих современные и античные сюжеты в особые группы по тематическому принципу. Основным исследованием в рамках этой методологической парадигмы можно считать монографию Ф. Стюарта³⁵, хотя отдельные элементы его методологии используются и отечественными учеными, в частности, упомянутой выше Е. В. Борщ.³⁶

В отдельную группу следует выделить исследования, которые касаются частных проблем, в них анализируются либо отдельно взятые мотивы, либо какое-то конкретное издание, либо определенный автор (Х. Бардон, И. Н. Никулина, Д.Ю. Озерков, М. П. Уорли, Ж.-М. Шатлен и др.³⁷) и т.п. В последнее

³³ Hunt L., Jacob M. C., Mijnhardt W. *The Book That Changed Europe: Picart and Bernard's "Religious Ceremonies of the World"*. — Cambridge, Massachusetts; London, England, 2010. — 400 p.

³⁴ Veldman I. M., Richards L. *Familiar Customs and Exotic Rituals: Picart's Illustrations for Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples* // *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 33, No. 1/2, 2007/2008, pp. 94-111.; Facchini C. *Le Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde di Picart e Bernard (1723-1743)* // *La Storia delle religioni e la sfida dei pluralismi*. — Roma, 2017. P. 428-439.

³⁵ Stewart Ph. *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth century*. — Durham and London: Duke University Press, 1992. — 380 p.

³⁶ Борщ Е. В. *Со-творение одного искусства: французская книжная гравюра XVIII века*. Екатеринбург: Архитектон, 2013. — 250 с.

³⁷ Благовещенский Н. М. *Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры*. — СПб.: Тип. и фототип. В.И. Штейна, 1891. — 149 с.; Bardon H. *Sur les « Images ou tableaux de platte peinture » de Blaise de Vigenère* // *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 55(1), 1977. P. 106-121.; Madeleine-V. D. *Nicolas Freret (1688-1749) et le cadre de l'histoire ancienne* // *Journal des savants*, 1978. P. 241-256.; Alain B. *État moderne et attribution symbolique: emblèmes et devises dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*. // *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984)*. — Rome: École Française de Rome, 1985. P. 155-178.; Posner D. *Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts* // *The Art Bulletin*, Vol. 72., N 1. 1990. P. 74-105.; Worley M. P. *The Image of Ganymede in France, 1730-1820: The Survival of a Homoerotic Myth* // *The Art Bulletin*. Vol. 76, No. 4, 1994. P. 630-643.; Piqué N. *L'Histoire, la Fable et le Fabuleux Analyse de la notion de fabuleux* // *Revue de Synthèse*, No. 118 (1), 1997. P. 65-81.; Châtelain J.-M. *Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVIIe siècle* // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005. № 57. P. 75-98.; Сахно И. М. *Нарративная метафора в иконографии французской книжной гравюры рококо* // *Искусствознание*. М., № 1-2, 2015. С.438-450.; Никулина И. Н. *Два прочтения одного сюжета: Овидий и Пуссен* // *Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография*. — Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018. С. 182-187.; Озерков Д. Ю. *«Илиада» в истории европейской культуры. Значение гомеровских поэм*. URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/ozerkov-iliada.htm>. (дата обращения: 27.02.2020); Лившиц М. *Иоганн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения*. URL: <https://web.archive.org/web/20071112171252/http://mesotes.narod.ru/lifshiz/vinkelman.htm>. Дата обращения: 15.04.2020.; Nelis B. *D'un Ovide chrétien à un Ovide burlesque, du Moyen Âge au Grand Siècle: continuités et changements dans la traduction et dans l'illustration des Métamorphoses perçus à travers deux éditions du XVII-e siècle* // *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 2019. URL: <https://journals.openedition.org/anabases/10008#quotation>. (дата обращения: 08.02.2023.).

время в зарубежной исследовательской литературе возрастает интерес к анализу рецепции античной мифологии в отдельных конкретных изданиях³⁸, но широкие обобщения и изучение внутренней логики происходящих в изучаемый период процессов остается в таких работах без внимания.

Цель и задачи исследования. Целью диссертационного исследования является анализ прагматических аспектов религиозно-этического символизма сюжетов и образов античной мифологии в контексте ее рецепции во французской книжной графике XVII-XVIII вв. Для получения результатов, согласованных с поставленной выше целью, в ходе исследования необходимо решить следующий ряд задач:

1. Выявить основные изменения, характерные для трансформации морального дискурса XVII-XVIII вв., определить роль «исторического» (эвгемерического) толкования в указанном процессе, предварительно описав основные черты эвгемеризма как особого интеллектуального явления, характерного для философской рационалистической критики мифологии.

2. Проанализировать основные черты религиозно-этического символизма сюжетов и образов античной мифологии в книжной графике XVII в. и определить место античных мифологических сюжетов и образов в культурном контексте этого периода.

3. Выявить основные изменения в восприятии образов и сюжетов античной мифологии во французской книжной графике XVIII в., в том числе и с точки зрения их символической функции, а также проанализировать причины этих трансформаций.

Методология. В работе используется комплексный междисциплинарный подход к изучению материала, комбинирующий элементы контекстуального анализа, семиотического и иконологического методов, критического анализа текстов, в том числе имеющейся традиции философских комментариев, при этом акцент делается на моральный дискурс и его связь с религией. Рецепция античной

³⁸ См., например: Hryszko B. Isaac De Benserade's Inventiveness in *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne// Re-inventing Ovid's *Metamorphoses*: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800. Series: Intersections, Vol. 70. – Leiden; Boston: Brill. P.77-110.

мифологии в целом рассматривается с точки зрения взаимодействия визуального и вербального текстов³⁹, как на уровне конкретных изданий, так и в контексте более широких обобщений. Семиотический подход к рассматриваемому материалу позволяет проанализировать взаимодействие двух упомянутых выше текстов как своеобразный интертекст, то есть «межтекстовый диалог». На интертекстуальном уровне происходит взаимодействие рассматриваемых текстов с культурным контекстом, и исходя из такого многоуровневого диалога определяется восприятие и интерпретация субъектом сюжетов и образов античной мифологии (прагматические аспекты). И изображение, и комментарий на античный сюжет имплицитно содержат интерпретацию, обусловленную существующими вокруг интертекстуальными (в том числе и интервизуальными) отношениями, культурным контекстом. Книжное издание понимается как концентрация интерпретативных стратегий по отношению к мифологическим образам и сюжетам, и, следовательно, рассматривается как своеобразный маркер устойчивых тенденций и изменений, происходивших в восприятии античной мифологии в указанный период. Пространство визуального текста исследуется с помощью иконологического и контекстуального анализа, которые, будучи сопряженными с семиотическим подходом, позволяют выявить значение символов, находящихся в изобразительном поле, и их отношение к области этического (философского) и религиозного. Указанный выше методологический инструментарий на обобщающем уровне позволяет проследить соотношение религиозно-этического символизма образов и сюжетов античной мифологии с интеллектуальными тенденциями изучаемого периода с точки зрения прагматики.

Научная новизна исследования. Научная новизна диссертационного исследования обуславливается его следующими характерными особенностями:

- во-первых, в этой работе впервые эвгемеризм рассматривается в контексте рационалистических тенденций и секуляризационных процессов XVII-XVIII вв., определяется характер «исторического» толкования и его значение для философии религии XVII-XVIII вв.

³⁹ Здесь термин «вербальный» применяется в значении «словесный» от лат. *verbum*

- во-вторых, данное диссертационное исследование является первой попыткой анализа религиозно-этического символизма античных мифологических образов и сюжетов в контексте изучения рецепции античной мифологии во Франции XVII-XVIII вв. (на материале книжной графики)

- в-третьих, выработанная в ходе исследования комплексная методология позволяет не только изучить тенденции в восприятии античной мифологии в указанный период и выявить их характерные черты, но и объяснить появление последних в контексте интеллектуальных процессов XVII-XVIII вв.

-в-четвертых, в работе особое внимание уделено тем комментирующим античные мифы текстам XVII-XVIII вв., которые до сих пор оставались неизученными в отечественной исследовательской литературе

Теоретическая значимость исследования. Теоретическая значимость исследования определяется выработкой комплексной методологии, которая позволяет включить визуальный текст в исследовательское поле в качестве полноправного источника для изучения рецепции античной мифологии в рамках науки о религии. Методологические особенности диссертационного исследования позволяют раскрыть многогранность изучаемых процессов и объяснить их. Результаты исследования заполняют определенную предметную лауну в современном религиоведении и истории философии религии, позволяя указать дальнейшие возможные перспективы как в развитии методологических принципов, так и в изучении материала определенного типа.

Практическая значимость исследования. Практическая значимость исследования определяется полученными в ходе его проведения теоретически значимыми результатами. Последние могут быть использованы в качестве материала для подготовки курсов «Философия религии», «История свободомыслия», «Искусство и религия» и для разработки учебно-методических пособий. Использованный в исследовании методологический аппарат может подвергаться дальнейшим изменениям и уточнениям, включая в исследовательское поле религиоведения и философии религии новый материал, способный обогатить уже имеющиеся представления об истории

интеллектуальных процессов. В этом качестве методологические разработки могут применяться в дальнейших исследованиях в различных областях (философии религии, философии культуры, искусствоведения и т.д.).

Положения, выносимые на защиту:

1. Во французской философии религии XVII-XVIII вв. происходила постепенная смена взглядов как на религию в целом, так и на христианство, в частности. В результате теоретического осмысления проблемы урегулирования религиозных конфликтов и рационализации религии в философских трудах сформировались основные направляющие линии процессов секуляризации, которые лежали в основании культурных и интеллектуальных трансформаций во Франции XVII-XVIII вв. Процесс интериоризации религии, ее ухода из публичной сферы, сопровождался постепенным разрушением иерархии религий. Христианство теряло свою позицию критерия истинности и ложности, становясь одной из форм исторических религий, противопоставленных, в свою очередь, «естественной религии», гарантом которой был человеческий разум. В трудах французских философов-просветителей нравственность, преимущественно, стала отождествляться с «естественным состоянием», с внутренней природой человека. Светский моральный дискурс ощутимо теснил позиции религиозного в публичной сфере. Религия все больше утрачивала статус непререкаемого гаранта человеческой нравственности.

2. В XVII-XVIII вв. происходила постепенная смена акцентов в восприятии античной мифологии. В системе комментариев главенствующее ранее моральное толкование античных сюжетов уступило место «исторической» (эвгемерической) трактовке. Эвгемеризм XVII-XVIII вв. представлял собой сложное многослойное явление, что было обусловлено особенностями его исторического развития. «Историческое» толкование долгое время бытовало в качестве вспомогательного инструмента в контексте христианских трактовок античных мифов. В XVII-XVIII вв. происходило постепенное изменение положения христианской морали, стремительно развивался светский моральный дискурс, что способствовало выходу эвгемеризма из-под власти христианских моральных трактовок. В первой

половине XVIII в. эвгемеризм представлялся наиболее «рациональным» и «историчным» способом трактовки античных мифов, считаясь прогрессивным «научным» методом в сравнении с устаревшими моральными трактовками античных сюжетов. Однако, уже во второй половине XVIII в. имело место переосмысление его методологического потенциала.

3. Несмотря на то, что на уровне комментариев на протяжении XVII-XVIII вв. прослеживалась устойчивая тенденция к рационализации взгляда на античную мифологию, на уровнях визуального текста и интертекста имела место устойчивость восприятия античного мифа сквозь призму религиозно-этического символизма. Комментарии быстрее адаптировались к интеллектуальным веяниям эпохи, чем включавший в себя диалог различных уровней рецепции интертекст, который долгое время по инерции сохранял моральную трактовку в качестве важнейшего способа «прочтения» античных образов.

4. Несмотря на то, что рационализация и «историзация» античных образов к концу XVIII в. значительно снизили влияние моральной трактовки, ее рудиментарные формы продолжали существовать не только в изданиях с конфессионально окрашенным комментарием, но и в контексте светского морального дискурса. В изданиях, посвященных проблеме нравов, использовались легко понятные и сами по себе нейтральные символы, которые через взаимодействие с комментирующим сюжетом текстом получали моральную трактовку. Иногда такие «комментарии» визуально восходили к устоявшейся эмблематической традиции, и превращались в контексте светского морального дискурса в рафинированный и адаптированный к галантной культуре рококо дериват морально-эмблематического взгляда на античную образность.

Апробация результатов исследования. Основные результаты исследования были представлены в статьях, опубликованных в периодических научных изданиях, включенных в перечень рецензируемых научных изданий

ВАК РФ, РИНЦ, Scopus⁴⁰, а также в ряде выступлений на научных конференциях различного уровня, в том числе:

1. Доклад на тему: «Образы античной мифологии в пространстве европейской культуры XVII-XVIII веков: символическая и историческая интерпретация элементов графического листа» на научной конференции «Наука о религии в России: от прошлого к будущему», 20-21 ноября 2020 г., Санкт-Петербург.

2. Доклад на тему: «Ancient Greek and Roman Mythology as an Imaginative Metalanguage of European Culture in 17-19th centuries» на конференции «Symbolizing Transcendence: the limits of language», 28-29 октября 2021 г., University of Tartu, Эстония

3. Доклад на тему: «Издание “Памятное свидетельство об укладе жизни, материальном и нравственном, в конце XVIII века”: античные аллегории и моральный дискурс Эпохи Просвещения» на V Конгрессе российских исследователей религии, 18-20 ноября 2021 г., Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург.

4. Доклад на тему: «Незримый “Другой”: как французская визуальная культура XVIII века “читает” античный миф» на XXIX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2022», 11-22 апреля 2022 г., МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва.

Структура работы. Работа состоит из титульного листа, оглавления, введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и двух приложений. Во введении дается общая характеристика исследования, определяются его цель и задачи, описывается степень разработанности темы исследования, его научная новизна, теоретическая и практическая значимость,

⁴⁰ Брук Е. Г. Этизированная чувственность и новоевропейский рационализм: античная мифология в европейской графике XVII–XVIII веков // Человек. 2021. Т. 32. № 1. С. 148-173.; Брук Е. Г. Античный миф в контексте европейского дискурса XVIII–XIX вв.: от нравственной аллегории к исторической трактовке// Религиоведение. Т. 3., 2022. С. 111-119.; Брук Е. Г. Античная мифология и светский моральный дискурс во Франции XVIII века (по материалам графического искусства)//Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т.8., № 4. С. 48-61.

применяемая в исследовании методология, приводятся положения, выносимые на защиту, а также апробация результатов исследования.

В первой главе, состоящей из двух параграфов, анализируются основные черты «исторической» трактовки античной мифологии (эвгемеризма), ее место в структуре комментариев XVII-XVIII вв., а также значение этой теории для философии религии в контексте рационалистических тенденций и секуляризационных процессов XVII-XVIII вв.. В первом параграфе анализируется процесс становления светского морального дискурса, приводятся труды французских философов, в которых не только рассматриваются понятия «естественная религия», «естественный человек», но и происходит теоретическое осмысление проблемы соотношения морали и религии. Во втором параграфе предпринимается анализ исторического развития эвгемеризма, даются основные характеристики этого интеллектуального явления в XVII-XVIII вв., устанавливается связь популярности эвгемерической трактовки античного мифа в XVIII в. со снижением значения христианской морали, с одной стороны, и расширением поля светского морального дискурса — с другой.

Во второй главе, состоящей из трех параграфов, анализируется рецепция античной мифологии во Франции XVII в. на материале книжных изданий указанного периода. В первом параграфе дается общая характеристика интеллектуального контекста эпохи, выявляются основные уровни восприятия античной мифологии и основные тенденции, свойственные XVII в. Во втором параграфе анализируется «диалог» текстов комментариев и иллюстраций к изданиям «Метаморфоз» Овидия XVII в., рассмотренные в первом параграфе процессы уточняются и нюансируются с помощью анализа конкретного материала, определяется роль моральной трактовки в восприятии античных мифологических сюжетов. В третьем параграфе рассматривается «диалог» между иллюстрациями и текстом в издании «Картины храма муз» с комментариями М. де Мароля, который пытался найти компромисс между требованиями ученого комментария и восприятием античного мифа салонной культурой.

Третья глава, состоящая из пяти параграфов, посвящена рецепции античной мифологии во Франции XVIII в. В первом параграфе анализируется интеллектуальный контекст эпохи, дается детальная характеристика эвгемеризма начала XVIII в. и его критики во второй половине столетия. Во втором параграфе анализируется «диалог» текстов комментариев и иллюстраций к изданиям «Метаморфоз» Овидия первой половины XVIII в., рассмотренные в первом параграфе процессы уточняются с помощью анализа конкретного материала, дается характеристика изменений, происходивших в структуре комментариев, анализируется соотношение «морального» и «исторического» взгляда на античный миф. В третьем параграфе рассматривается «диалог» комментария и изображения в издании «Храм муз», созданного на основе «Картин храма муз» XVII в., и анализируется роль символически нагруженной орнаментальной рамки, введенной Б. Пикаром. В четвертом параграфе рассматривается издание «Метаморфоз» Овидия 1767-1771 гг. как компендиум всевозможных трактовок античной мифологии, бытовавших во французской культуре того времени. Последний параграф посвящен рецепции античной мифологии в контексте светского морального дискурса на материале иллюстраций и текстов книжных изданий, посвященных проблеме нравов.

В заключении приводятся основные результаты проведенного исследования и указываются дальнейшие перспективы в разработке темы исследования. Список литературы построен по алфавитному признаку. Диссертация имеет два приложения. Первое включает в себя список иллюстраций, на которые имеются ссылки в тексте основного исследования, второе — сами иллюстрации с подписями.

Глава 1. Античная мифология и эвгемеризм во Франции XVII-XVIII вв.

1.1. Становление светского морального дискурса. Религия и мораль в трудах французских философов

В XVII в. в условиях необходимости урегулирования религиозных конфликтов, поддержания внутривластной стабильности и теоретического осмысления уже сложившейся к тому моменту многоконфессиональности, в Европе появлялись труды, анализировавшие степень полезности религии для общества и государства.

Во Франции в этом отношении ситуация была очень специфической: превращение ордена иезуитов во влиятельную политическую силу, борьба с янсенизмом, принятие в 1682 г. «Декларации галликанского духовенства», ограничение прав гугенотов, гарантированных им Нантским эдиктом, которое, в конечном счете, получило логическое завершение в его отмене в 1685 г. — все это способствовало постепенному формированию своеобразного альянса абсолютистского государства и церкви, которое в полной мере осуществилась на практике к концу XVII в. Французским мыслителям последующего столетия предстояло не только осмыслить, и, в какой-то мере, оправдать сложившуюся ситуацию, но и аргументировать основания для создания условий существования веротерпимости.

Хотя до этого времени попытки осмыслить сложившуюся ситуацию, несомненно, были, они носили, преимущественно, ситуативный характер (что несколько не умаляет их важности), и были скорее вызваны определенными историческими реалиями, чем желанием проанализировать проблему в ее общем виде. В частности, в конце XVI в. Ж. Боден, писал о веротерпимости, исходя из критерия политической полезности. Б. Нонгбри резюмировал его основные взгляды следующим образом: «Когда религиозного единообразия невозможно достичь, лучшее средство для подчинения народа и поддержания стабильного

государства — разрешить отдельным группам жить согласно их собственным убеждениям (beliefs)»⁴¹. В XVII в. в этом отношении невозможно обойти фигуру П. Бейля, для которого вопросы веротерпимости имели личное основание⁴². В своих философских сочинениях он обосновывал неправомерность оправдания религиозного насилия с помощью опоры на Священное Писание и призывал как католиков, так и протестантов к религиозной терпимости, за что был нелюбим обеими противоборствующими сторонами⁴³. Если Ж. Боден был современником ожесточенных Гугенотских войн, то П. Бейль создавал свои основные труды во второй половине XVII в. и был свидетелем отмены Нантского эдикта. Их размышления — это глубокий ситуативный ответ на конкретную историческую ситуацию.

Обобщенное видение проблемы и разработка философского основания для ее решения принадлежали философам-просветителям XVIII в.⁴⁴ Так, например, эту проблему пытался решить Ш.-Л. де Монтескье в своем сочинении «О духе законов»⁴⁵. Философ, оспаривая тезис П. Бейля о том, что «лучше быть атеистом, чем идолопоклонником»⁴⁶, анализировал феномен религии с точки зрения ее полезности для государства, вне зависимости от ее «истинности» или «ложности». По мнению философа, она нужна как для народа, так и для государей, действия которых она, порой, сдерживает⁴⁷. Религия не только может предопределять форму правления в государстве (по мнению Ш.-Л. Монтескье, например, католицизм согласуется с монархической формой правления, в то

⁴¹ Nongbri B. Before religion: a history of a modern concept. – New Haven and London: Yale university press, 2013. P. 100.

⁴² Стецкевич М. С. Религиозная толерантность и нетерпимость в истории европейской культуры. – СПб.: СПбГУ, 2013. С. 116.

⁴³ Стецкевич М. С. Религиозная толерантность и нетерпимость в истории европейской культуры. – СПб.: СПбГУ, 2013. С. 116-117.

⁴⁴ Подробнее см.: Becker C. L. The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers. - Yale: Yale University Press; Second edition, 1932. – 208 p.; Delon M. Dictionnaire européen des Lumières. - Paris : Presses universitaires de France, 1997. - 1128 p.; Jacob M. C., ed. The Enlightenment: Brief History with Documents. – Boston: Bedford/St. Martin's, 2001-253 p.; Melton J. Van H. The Rise of the Public in Enlightenment Europe. - Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 300 p.; Мир Просвещения. Исторический словарь/Под ред. Феррони В., Роша Д. - М.: Памятники исторической мысли, 2003. – 668 с.; Кассирер Э. Философия Просвещения. - М.: РОССПЭН, 2004.- 400 с.; Ferrone V. The Enlightenment: History of an Idea. - Princeton: Princeton University Press, 2017 – 232 p.

⁴⁵ Монтескье Ш. Л. О духе законов. М.: Мысль. – 1999. – 672 с.

⁴⁶ Монтескье Ш. Л. О духе законов. М.: Мысль. – 1999. С. 379.

⁴⁷ Там же.

время как протестантизм — с республиканской), но и «оказать поддержку гражданскому порядку, когда законы бессильны это сделать»⁴⁸. Так, для Ш.-Л. Монтескье религия являлась сильным социальным регулятором, способным, порой, восполнить пробелы в законодательстве. В отношении вопроса о взаимной терпимости Ш.-Л. Монтескье выделял две ситуации, в рамках которых эта проблема решалась по-разному. В ситуации, когда в государстве существует несколько религий, необходимо принимать законы, которые обязывали бы соблюдать взаимную терпимость. В ситуации, когда в стране существует лишь одна религия, государство в праве принимать законы, запрещающие распространение новых⁴⁹. Так, Ж.-Л. Монтескье дал своего рода компромиссный ответ на существующую проблему, приняв во внимание ту политическую ситуацию, в которой он находился.

Ж. Ж. Руссо в сочинении «Об общественном договоре, или Принципы политического права»⁵⁰, так же, как и Ш.-Л. Монтескье, критиковал позицию П. Бейля, утверждая, что религия может приносить государству пользу⁵¹. Имеется ввиду так называемые «естественная религия» и «религия гражданина», которые имеют как свои достоинства, так и недостатки. Третий вид религий — «священническая религия», воплощением которой становится и современный автору католицизм, — настолько плох, что, не имея положительного влияния на государственное устройство, сразу же после упоминания оказывается отброшенным. Рассмотрение же первых двух случаев привело автора к следующему компромиссу: «А для Государства весьма важно, чтобы каждый гражданин имел религию, которая заставляла бы его любить свои обязанности; но догматы этой религии интересуют Государство и его членов лишь постольку, поскольку эти догматы относятся к морали и обязанностям, которые тот, кто ее

⁴⁸ Монтескье Ш. Л. О духе законов. М.: Мысль. – 1999. С. 388.

⁴⁹ Стецкевич М. С. Религиозная толерантность и нетерпимость в истории европейской культуры. – СПб.: СПбГУ, 2013. С. 3.

⁵⁰ Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре, или Принципы политического права // Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре. Трактаты / Пер. с фр. А. Д. Хаютина, В. С. Алексеева-Попова— М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. — С. 195-322.

⁵¹ Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре, или Принципы политического права // Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре. Трактаты / Пер. с фр. А. Д. Хаютина, В. С. Алексеева-Попова— М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. — С. 315.

исповедуют, обязан исполнять по отношению к другим. Каждый может иметь, кроме этого, какие ему угодно мнения, и суверену вовсе не положено их знать»⁵². По поводу существующего многообразия религий автор утверждал следующее: «Теперь, когда нет уже и не может быть религии одного только народа, которая исключала бы все остальные, должно терпеть все религии, которые и сами терпимы к другим, если только их догматы ни в чем не противоречат долгу гражданина. Но кто смеет говорить: *вне Церкви нет спасения* (курсив автора – Е. Б.), тот должен быть изгнан из Государства, если только Государство это не Церковь, и государь это не Первосвященник. Такой догмат хорош лишь при теократическом Правлении; при всяком другом он пагубен»⁵³. В данном случае, Ж. Ж. Руссо путем разведения и иерархизирования обязанностей гражданина и религиозных обязанностей расчистил пространство для существования в любом государстве любых мнений и убеждений, если они не противоречат гражданскому долгу.

Философская рефлексия на тему роли религии в государстве, ее возможной пользе для граждан и правителей, необходимости веротерпимости была системообразующей группой идей секуляризационных процессов. С одной стороны, рассмотрение религии с точки зрения политической полезности отсылало к французским реалиям того времени, с другой стороны, в этом поле обосновывалась возможность существования различных религиозных убеждений в рамках одной страны. Последнее, несмотря на некоторую противоречивость, которая провоцировалась идеей политической полезности религии, способствовало уходу религии из публичного пространства в сферу частной жизни, поскольку обязанности гражданина оказывались на первом месте по сравнению с обязанностями религиозными.

⁵² Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре, или Принципы политического права // Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре. Трактаты / Пер. с фр. А. Д. Хаютина, В. С. Алексеева-Попова — М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. — С. 320.

⁵³ Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре, или Принципы политического права // Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре. Трактаты / Пер. с фр. А. Д. Хаютина, В. С. Алексеева-Попова — М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. — С. 321-322.

В результате теоретического осмысления проблемы урегулирования религиозных конфликтов и рационализации религии в философских трудах сформировались основные направляющие векторы процессов секуляризации, лежавшие в основе культурных и интеллектуальных трансформаций во Франции XVII-XVIII вв.: постепенно происходил процесс интериоризации религии, ее ухода из публичной сферы, он сопровождался медленным разрушением иерархии религий, в которой христианство теряло свою позицию критерия истинности/ложности, становясь одной из форм исторических религий, противопоставленных, в свою очередь, «естественной религии», гарантом которой был человеческий разум.

В этот период шло медленное зарождение подлинно исторического взгляда на религию, что было сопряжено с формированием исторического сознания как такового. Появление «гомогенного, пустого времени»⁵⁴ в XVII в. привело впоследствии не только к становлению идеи прогресса, но и к становлению «исторического» взгляда на культуру: «Перемены, происходившие в XVIII веке, сыграли в определенном смысле решающую роль в процессе развития западной модерности. Учтливое общество выработало новый тип самосознания, который можно назвать “историческим” в новом смысле слова».⁵⁵ В XVIII в. центральной для общества стала идея стадийного развития, совершенствования, прогресса, сквозь которую анализировалась вся культура в целом.

Секуляризаационные процессы XVII-XVIII вв. вызвали к жизни новый вид публичности, выразителем которого стали салоны, где велись дискуссии на волнующие общество темы: религия, литература, искусство, реже – политика⁵⁶. Здесь формировалась смешанная публика, в которую входили и аристократы, и «интеллигенция», и буржуа⁵⁷, а статус салонных дискуссий был настолько велик,

⁵⁴ Тейлор Ч. Секулярный век/ Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С. 167.

⁵⁵ Тейлор Ч. Секулярный век/ Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С.281.

⁵⁶ Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества. – М.: Издательство «Весь мир», 2017. С. 124.

⁵⁷ Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества. – М.: Издательство «Весь мир», 2017. С. 86.

что редкий автор избегал обсуждений своей работы в салоне⁵⁸. По словам Ю. Хабермаса последний «как бы владел монополией на первое опубликование».⁵⁹ Изменялся и характер самих сочинений, которые писались, преимущественно, в публицистическом стиле, имевшем своей целью не интеллектуальную беседу, а воздействие на общественное мнение, роль которого все больше возрастало. Как по-писательски метко заметил в своей «Истории Франции» А. Моруа: «Самые серьезные предметы должны быть доступны дамам, и мариводаж перемешивается с астрономией».⁶⁰

В этом контексте постепенно происходило расщепление публики на две большие группы. Первая состояла из аристократов, которые поддерживали искусство из соображений собственного престижа, а также ученых клириков, вторая представляла собой смешанную салонную публику⁶¹. Эти новые социальные реалии вместе с процессами интериоризации религии и уходом ее в частную сферу породили светский моральный дискурс как таковой. До этого времени мораль и религия шли рука об руку. «Понятия “моральный человек”, “религиозный человек”, “христианин” были если и не полными синонимами, то близко связанными между собой концептами»⁶². Теперь, когда религия уходила из публичной сферы в частную, наиболее острым становился вопрос о том, каким образом может существовать светская мораль, то есть мораль без опоры на религию.

Во Франции в наиболее явной и остро полемической форме эта проблема была отражена в работах П. Бейля, которого впоследствии критиковали Ш.-Л. Монтескье и Ж. Ж. Руссо. П. Бейль ставил под сомнение функцию религии как общественного регулятора и морального базиса, поскольку, по мнению автора,

⁵⁸ Подробнее см.: Брук Е. Г. Античная мифология и светский моральный дискурс во Франции XVIII века (по материалам графического искусства)//Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т.8., № 4. С. 48-61.

⁵⁹ Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества. – М.: Издательство «Весь мир», 2017. С. 86.

⁶⁰ Моруа А. История Франции / пер. с фр. А. Серебрянниковой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 359.

⁶¹ Подробнее см.: Брук Е. Г. Античная мифология и светский моральный дискурс во Франции XVIII века (по материалам графического искусства)//Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т.8., № 4. С. 48-61.

⁶² Брук Е. Г. Античная мифология и светский моральный дискурс во Франции XVIII века (по материалам графического искусства)//Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т.8., № 4. С. 49.

поведением человека управляет не только любовь к божеству и страх перед ним, но и «другие принципы»: «любовь к похвалам, боязнь позора, склонности характера, наказания и вознаграждения, распределяемые властями оказывают большое воздействие на человеческое сердце»⁶³. Последние оказываются сильнее религии, которая не только порождает фанатизм, но и, зачастую, сама дает дурной нравственный пример: «То, что языческие идолопоклонники совершали добрые дела, более странно, чем то, что философы-атеисты являются порядочными людьми, ибо эти идолопоклонники должны были бы склоняться к преступлению под влиянием их собственной религии. Они должны были бы полагать, что для того, чтобы успешно подражать богу, что является целью и сутью религии, нужно быть обманщиками, завистниками, развратниками, прелюбодеями...»⁶⁴. Это, по П. Бейлю, не касается «истинной религии», о сущности которой в своем «Разъяснении первом (об атеистах)» он предпочитает умолчать.⁶⁵ В «Разных мыслях, изложенных в письме к доктору Сорбонны, по случаю появления кометы в декабре 1680 г.»⁶⁶ П. Бейль провел дихотомическое деление между моральными атеистами и безнравственными «языческими идолопоклонниками», обойдя стороной в рамках этого сравнения христианство: «...когда человек истинным образом не обратился к богу и не обладает сердцем, освященным благодатью святого духа, то для него познание бога и провидения слишком слабый барьер, чтобы сдерживать человеческие страсти...»⁶⁷. Христианство упоминалось у философа в контексте опровержения тезиса о том, что познание Бога исправляет порочные наклонности людей⁶⁸. На этом примере П. Бейль пытался показать,

⁶³ Бейль П. Исторический и критический словарь //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах/ пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 143.

⁶⁴ Бейль П. Исторический и критический словарь //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 144.

⁶⁵ Бейль П. Исторический и критический словарь //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах/ пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 145.

⁶⁶ Бейль П. Разные мысли, изложенные в письме к доктору Сорбонны, по случаю появления кометы в декабре 1680 г. //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах / пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 194-264.

⁶⁷Бейль П. Разные мысли, изложенные в письме к доктору Сорбонны, по случаю появления кометы в декабре 1680 г. //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах / пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 208.

⁶⁸ Бейль П. Разные мысли, изложенные в письме к доктору Сорбонны, по случаю появления кометы в декабре 1680 г. //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах / пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 211.

насколько теоретические выкладки о религии и нравственности отличаются от того, что происходит на практике⁶⁹. Несмотря на присущую человеку разумность, он никогда не поступает согласно своему разуму, «почти всегда придерживаясь в своей совести идей естественной справедливости, человек тем не менее почти всегда умозаключает в пользу безнравственных желаний»⁷⁰. Таким образом, у П. Бейля лейтмотивом всех его рассуждений звучала следующая идея: религия не всегда ведет к нравственности, а атеизм — к безнравственности. Нравственность не только возможна вне религии, но, и в каком-то смысле, более естественна.

Примирительную позицию в отношении связки религия-мораль занимал Ф.-М. Аруэ (Вольтер). Стоя на деистических позициях, французский философ признавал за религией функцию общественного регулятора, но всячески подчеркивал, что она остается таковым только до определенного момента. Фанатизм и неверие — две крайности, которых, по Вольтеру, следует избегать. И хотя в отношении морали и религии философ замечал, что «в морали гораздо больший смысл имеет признавать бога, нежели не допускать его существования»⁷¹, когда речь заходила о двух крайностях, с точки зрения морали он однозначно отдавал предпочтение неверию по сравнению с фанатизмом.

Представление о «естественной религии», «религии разума», захватившее умы XVII столетия, в философии французского Просвещения XVIII в. было не всегда достаточным базисом для разговора о светской морали. На передний план выдвинулась идея «естественного человека», незапятнанного культурой, «человека золотого века». Многие из французских просветителей опирались в этой связи на идеи Дж. Локка, который, следуя своей общей теории познания, в работе «Опыт о человеческом разумении»⁷², отрицал врожденность идеи Бога и

⁶⁹ Бейль П. Разные мысли, изложенные в письме к доктору Сорбонны, по случаю появления кометы в декабре 1680 г. //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах / пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 212.

⁷⁰ Бейль П. Разные мысли, изложенные в письме к доктору Сорбонны, по случаю появления кометы в декабре 1680 г. //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах / пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. – М.: Мысль, 1968. С. 214.

⁷¹ Вольтер Ф.М. Философский словарь // Вольтер. Философские сочинения. – М.: Наука, 1988. С. 622.

⁷² Локк Дж. Опыт о человеческом разумении // Локк Дж. Сочинения в трех томах. Т. 1. / Пер. с англ. А. Н. Савина. – М.: Мысль, 1985. С. 77-582.

говорил, что эта идея так же выводима из опыта, как и все другие⁷³. Это значило, что человек в своем «естественном» состоянии, до всякого опыта – атеист по определению. Сближение понятий «естественности» и «нравственности» наиболее наглядно может быть рассмотрено на примере трудов Ж.-Ж. Руссо, П. С. Марешаля, П. А. Гольбаха и др.

С идеей «естественного человека» были неразрывно связаны взгляды Ж.-Ж. Руссо. Наиболее полным раскрытием его взглядов на мораль является сочинение «Эмиль, или о воспитании»⁷⁴. Книга пронизана противопоставлением «естественного», «природного», «добродетельного» и «искусственного», «культурного», «порочного». В этом смысле, по мнению Ж.-Ж. Руссо, дикарь рассуждает более здраво, чем философ.⁷⁵ Безнравственность рождается под влиянием предрассудков, авторитетов, мнений. Природа человека склонна к нравственности сама по себе, ей только нужно дать нужное направление развития. Точно так же человек, вслушиваясь в природу и следуя разуму, открывает в себе «естественную религию», простую и нравственную⁷⁶. Считая, что забвение любой религии приводит «к забвению человеческих обязанностей»⁷⁷, Ж.-Ж. Руссо все же критически относился к ее историческим формам: въедливое чтение священных текстов, противоречивые предписания и обрядность — все это лишь оскорбляет Создателя, наделившего человека разумом.⁷⁸

П. А. Гольбах в своем фундаментальном сочинении «Система природы, или о законах мира физического и мира духовного»⁷⁹ особое место уделял проблеме нравственности и ее соотношению с религией. С точки зрения П. А. Гольбаха, нравственность покоится на принципе человеческой разумности, на

⁷³ Локк Дж. Опыт о человеческом разумении // Локк Дж. Сочинения в трех томах. Т. 1. / Пер. с англ. А. Н. Савина. – М.: Мысль, 1985. С. 139.

⁷⁴ Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1981. С. 19-592.

⁷⁵ Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1981. С. 287.

⁷⁶ Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1981. С. 353.

⁷⁷ Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1981. С. 311.

⁷⁸ Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1981. С. 359.

⁷⁹ Гольбах П.А. Система природы, или О законах мира физического и мира духовного // Гольбах П.А. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. / Пер. с фр. П. С. Юшкевича. – М.: Соцэкгиз, 1963. С. 53-686.

знании Природы⁸⁰. «Люди, — отмечал философ, — по своей природе вынуждены любить добродетель и ненавидеть преступление: здесь действует та же необходимость, которая понуждает их стремиться к счастью и избегать страдания; эта природа заставляет их проводить различие между предметами, которые им нравятся, и предметами, которые им вредны».⁸¹ Поскольку атеисты — это люди, которые избавились от предрассудков и религиозных химер, то у них больше шансов быть добродетельными, чем у человека религиозного. Последний, обнаружив однажды ложность религии, воображает, что «добродетель, как и боги, простой призрак».⁸² Атеист же, строящий свою добродетель на разумных основаниях, в случае если он следует ей, имеет более устойчивое и логичное обоснование своих действий. По мнению П. А. Гольбаха, мораль не столько зависит от того, религиозен человек или нет, сколько от его внутренних склонностей и степени его разумности. Философ пояснял эту мысль следующим образом: «Среди поклонников жестокого, мстительного и ревнивого бога мы встречаем кротких людей, врагов всякого преследования, насилия жестокости, а среди последователей милосердного и сострадательного бога — чудовищ варварства и бесчеловечности. Однако и те, и другие утверждают, что их бог должен служить им образцом. <...> Особенности человеческой организации всегда будут сильнее религии...»⁸³.

Философом, связывавшим «естественного человека» с «человеком золотого века», был П. С. Марешаль. В своем «Словаре древних и новых атеистов»⁸⁴ во вступлении философ резюмировал и обобщил свои взгляды на соотношение «естественности» и атеизма. По П. С. Марешалю, первобытный человек был подлинным атеистом, он «жил в полной простоте, слившись с

⁸⁰ Гольбах П.А. Система природы, или О законах мира физического и мира духовного // Гольбах П.А. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. / Пер. с фр. П. С. Юшкевича. — М.: Соцэкгиз, 1963. С. 625-626.

⁸¹ Гольбах П.А. Система природы, или О законах мира физического и мира духовного // Гольбах П.А. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. / Пер. с фр. П. С. Юшкевича. — М.: Соцэкгиз, 1963. С. 632.

⁸² Гольбах П.А. Система природы, или О законах мира физического и мира духовного // Гольбах П.А. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. / Пер. с фр. П. С. Юшкевича. — М.: Соцэкгиз, 1963. С. 630.

⁸³ Гольбах П.А. Система природы, или О законах мира физического и мира духовного // Гольбах П.А. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. / Пер. с фр. П. С. Юшкевича. — М.: Соцэкгиз, 1963. С. 627-628.

⁸⁴ Марешаль С. Словарь древних и новых атеистов // Марешаль С. Избранные атеистические произведения / Пер. С. Я. Шейнман. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 193-261.

природой»⁸⁵, не будучи при этом ни варваром, ни злодеем. Его нравственность коренилась в его естественности, в его осознании своих обязанностей по отношению к ближним. Первобытный атеизм и нравственность сливаются у П. С. Марешаля в единое целое, представляющее собой «человека золотого века».⁸⁶ Именно поэтому он квалифицировал современного ему атеиста как человека, стремящегося вернуться к этому естественному состоянию, «человека Природы»⁸⁷. Источник добродетели исходит из недр человеческой природы, нравственность полезна для общества, поскольку ведет к его процветанию. Человек разумный сам видит преимущество добродетели над пороками, и религия здесь совершенно ни при чем. Более того, религия укоренена в обществе скорее в силу привычки, чем ввиду ее полезности для общества: «Он католик, точно так же был бы атеистом, если бы атеистами были его предки. Бог напоминает ту старую, бесполезную и только стесняющую мебель, которую, однако, передают в семье из рук в руки и благоговейно хранят, потому что сын получил ее от отца, а отец — от деда».⁸⁸ Апология атеизма как нравственного эталона у П. С. Марешаля была пронизана сравнениями независимости и разумности атеиста со взрослым состоянием человека, а религиозных людей — с детьми, которым на каждое действие хочется услышать либо похвалу, либо предостережение: «Атеист — человек чести. <...> Он не нуждается в том, чтобы его толкали на добро и отвращали от зла: он сам, по собственному усмотрению, ищет первого и избегает второго, и в этом можно на него положиться. <...> Порядок и справедливость — его божества; и он приносит лишь добровольные жертвы...».⁸⁹

Таким образом, в трудах философов-просветителей нравственность, преимущественно, отождествлялась с «естественным состоянием», с изначальной природой человека. Религия теряла статус незыблемого гаранта нравственности,

⁸⁵ Марешаль С. Словарь древних и новых атеистов // Марешаль С. Избранные атеистические произведения / Пер. С. Я. Шейнман. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 193.

⁸⁶ Марешаль С. Словарь древних и новых атеистов // Марешаль С. Избранные атеистические произведения / Пер. С. Я. Шейнман. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 194.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Марешаль С. Словарь древних и новых атеистов // Марешаль С. Избранные атеистические произведения / Пер. С. Я. Шейнман. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 203.

⁸⁹ Марешаль С. Словарь древних и новых атеистов // Марешаль С. Избранные атеистические произведения / Пер. С. Я. Шейнман. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 216.

их сферы влияния разошлись. Происходило явное расщепление морального дискурса на «религиозный» и «светский», причем эта дихотомия была напрямую связана с изменениями в публичной сфере, в частности, с расщеплением публики на две условные группы: аристократия и ученые клирики, или ученые, тесно связанные с системой иезуитского образования — с одной стороны, и смешанная салонная публика (подробнее о причине такого разделения будет сказано ниже) — с другой. Граница между ними, однако, не являлась непроницаемой, как будет показано в следующей главе.

В результате анализа теоретического осмысления проблемы соотношения религии и морали можно выделить следующие базовые векторы секуляризации, которые лежали в основании интеллектуальных процессов рассматриваемого периода:

1) Христианство постепенно теряло свою позицию критерия истинности и ложности религий. Оно становилось одной из форм исторических религий, противопоставленных, в свою очередь, «естественной религии», гарантом которой был человеческий разум

2) Происходили значительные изменения в публичной сфере: религия интериоризировалась и уходила в частную сферу, моральный дискурс раздваивался на «религиозный» и «светский»

3) Формировалось историческое сознание как таковое

Указанные выше векторы при наложении на определенные интеллектуальные и культурные реалии, в данном случае — рецепцию античной мифологии во Франции в XVII-XVIII вв., — трансформировались под влиянием сопротивления уже устоявшихся моделей восприятия, присущих указанным выше реалиям. Так возник сплав старых и новых интерпретационных стратегий в восприятии образов и сюжетов античной мифологии, важнейшее место в котором занимал эвгемеризм.

1.2. Эвгемеризм и моральный дискурс во Франции XVII-XVIII вв.

Со времен античности эвгемеризм или «историческое» толкование был одним из четырех возможных рационалистических интерпретаций мифологии, наряду с символическим, прагматическим и философским.⁹⁰ Названное так в честь Эвгемера из Мессены, «историческое» толкование оказалось намного шире, чем связная философская концепция отдельного автора, и продолжало быть популярным не одно столетие. Причина культурной устойчивости и способности к культурной адаптации этого интеллектуального феномена заключалась, в первую очередь, в том, что сочинение самого Эвгемера было утеряно, и более поздние авторы, используя теорию Эвгемера о происхождении богов в соответствии с собственными потребностями, изменяли и дополняли ее.

Учение Эвгемера о существовании двух групп богов — земных (обожествленные люди) и небесных (Солнце, Луна, звезды, ветры)⁹¹, — теряло свою силу по мере того, как эвгемерическая теория становилась риторическим инструментом. В центре внимания постепенно оказались только земные боги, в то время как небесные были преданы забвению. Различные трактовки учения Эвгемера, созданные в рамках рецепции основных положений его теории, составляют то явление, которое сейчас принято называть эвгемеризмом. Последний зачастую соседствовал с другими рационализирующими античную мифологию теориями, сливаясь с ними в единое целое.⁹²

Несмотря на многоликость теорий, объединенных термином «эвгемеризм», общим основанием для них служит взгляд на античных богов как некогда реально существующих людей, которые были обожествлены при жизни или после смерти. Такое понимание античной мифологии порождало двусмысленность, имплицитно

⁹⁰ Шахнович М. М. Сад Эпикура: Философия религии Эпикура и эпикурейская традиция в истории европейской культуры. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун.-та, 2002. С. 43.

⁹¹ Подробнее см.: Roubekas N. P. *An Ancient Theory of Religion: Euhemerism from Antiquity to the Present.* — London; New York: Routledge, 2017. P. 17-32.

⁹² Про соседствующие с эвгемеризмом теории, рационализирующие античную мифологию, и их соотношения см.: Шахнович М. М. Сад Эпикура: Философия религии Эпикура и эпикурейская традиция в истории европейской культуры. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун.-та, 2002. С. 43-46.; Roubekas N. P. *An Ancient Theory of Religion: Euhemerism from Antiquity to the Present.* — London; New York: Routledge, 2017. P. 33-50; Про т.н. «палефатизм» см.: Roubekas N. P. *Between reception and deception: the perennial problem with euhemerism // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods.* Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 256.

присущую эвгемеризму. С одной стороны, эта теория могла служить инструментом легитимации власти, с другой — она являлась критикой мифологии.⁹³ Именно в таком ключе эвгемеризм использовался в произведениях Вергилия и Овидия, знакомых с этой теорией по переводам известного римского поэта Энния, тексты которого не дошли до нас так же, как и тексты самого Эвгемера.⁹⁴ Энний использовал эвгемеризм для того, чтобы представить идею апофеоза правителя как исконно римскую традицию с дальнейшей возможностью говорить о божественности власть имущих.⁹⁵ Вергилий в своей «Энеиде», следуя мысли Энния, легитимировал с помощью той же стратегии божественный статус Августа⁹⁶, показывая, что обожествление правителя — искусственный конструкт, созданный человеческими руками.⁹⁷ В противоположность эпической традиции, связывавшей обожествление человека с его деяниями, Овидий акцентировал внимание на том, что обожествление правителей является человеческим предприятием, которое затевается сильными мира сего и достигается посредством создания мифов поэтами, такими, как, например, Энний и Вергилий.⁹⁸ Овидий акцентировал внимание на двух моментах. Во-первых, обожествление человека невозможно вне мифологического конструкта, что означает, что превращение правителя в бога — плод определенной поэтической традиции.⁹⁹ Во-вторых, в основании обожествления лежат не великие деяния, а принципы непотизма: обожествляется тот, кто имеет божественного предка.¹⁰⁰ В свете такого смещения акцентов, с точки зрения Овидия, «деятельность Августа по обожествлению

⁹³ Подробнее см.: Agri D. *Euhemerism in Virgil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 54-55.

⁹⁴ Cooke J. D. *Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism // Speculum*. — Chicago: The University of Chicago Press. Vol.2, Issue 4, 1927. P. 397.

⁹⁵ Agri D. *Euhemerism in Virgil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 57.

⁹⁶ Agri D. *Euhemerism in Virgil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 61-63.

⁹⁷ Agri D. *Euhemerism in Virgil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 64.

⁹⁸ Agri D. *Euhemerism in Virgil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 65.

⁹⁹ Agri D. *Euhemerism in Virgil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 66.

¹⁰⁰ Agri D. *Euhemerism in Virgil's Aeneid and Ovid's Metamorphoses // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 66.

Цезаря становится расчетливой подготовкой к самообожествлению».¹⁰¹ Ирония Овидия над обожествлением римских правителей и демистификация римских политических апофеозов¹⁰² способствовали тому, что в его текстах наиболее ярко выступала критическая функция эвгемеризма.

Христианским авторам, использовавшим эвгемеризм как апологетический инструмент, был также не чужд сформировавшийся в античности двойственный взгляд на эту теорию. Именно так понимал эвгемеризм Лактанций, который использовал его в двух направлениях: как риторический инструмент, с помощью которого можно было критиковать политеизм, и как средство легитимации власти Константина.¹⁰³ Во втором случае использование эвгемеризма носило специфический характер. Лактанций, опираясь на предшествовавшую ему традицию, пришел к выводу о том, что за символической завесой текстов Писания лежит историческая основа. Идентифицируя современные события с символическим рядом книги Откровения, Лактанций трактовал фигуру Константина как того правителя, который «прекратит преследование, уничтожит преследователей и начнет новую справедливую эру».¹⁰⁴ Использование эвгемеризма как риторического инструмента было распространено среди христианских авторов как до Лактанция, так и после него. Особой значимостью для последующей истории развития «исторического» толкования античного мифа, помимо Лактанция, обладали такие христианские авторы, как Августин, Евсевий, Климент Александрийский и др.¹⁰⁵ Вместе с античными авторами (Диодором, Плутархом, Цицероном) они составили основной корпус текстов, который на протяжении долгого времени служил базой для «исторической» интерпретации античной мифологии в рамках христианского мировосприятия.

¹⁰¹ Agri D. Euhemerism in Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses* // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 70.

¹⁰² Agri D. Euhemerism in Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses* // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 70-71.

¹⁰³ Barboza A., DePalma Digeser E. Lactantius' Euhemerism and its reception // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 90.

¹⁰⁴ Barboza A., DePalma Digeser E. Lactantius' Euhemerism and its reception // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 86.

¹⁰⁵ См. подробнее: Cooke J. D. Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism// *Speculum*. — Chicago: The University of Chicago Press. Vol.2, Issue 4, 1927. P. 396-410.

Помимо формирования указанного выше корпуса, в Средние века постепенно выкристаллизовывалась иерархия текстуальных трактовок, в которой эвгемеризм, апроприированный христианским дискурсом, занял свою нишу. Эвгемеризм как способ интерпретации классических текстов и текстов Писания служил вспомогательным средством «для христианской аллегорической, анагогической и тропологической экзегезы».¹⁰⁶ Таким образом, эвгемеризм утратил свою самостоятельность как отдельной теории и долгое время служил почвой для других толкований в христианском ключе. Уместности такой апроприации способствовало также то обстоятельство, что в самом Писании существуют похожие объяснения политеистических культов (например, в четырнадцатой главе Книги Премудрости Соломона).¹⁰⁷ А. Гербер по поводу места «исторической» трактовки в системе комментариев отмечала, что канонический порядок средневековой герменевтики был выстроен следующим образом: сначала «историческое», затем аллегорическое, моральное и, наконец, анагогическое толкование.¹⁰⁸ Само по себе «историческое» толкование было смешением эвгемеризма в его классическом виде с другими интерпретациями, связанными, прежде всего, с языком, и далеко не всегда разделялись «грамматические и литературно-исторические интерпретации».¹⁰⁹ А. Гербер по этому вопросу замечала: «Например, литературно-исторические паратексты регулярно отождествляли (identified) этимологию, орфографию, гистерон протерон, гипаллаж, астрономию и географию».¹¹⁰ В таком смешении различных трактовок существовал средневековый эвгемеризм, все более отдаляясь от своего античного прообраза и приобретая компилятивный характер. Он «использовался в политическом, философском, историографическом, доксографическом и общем

¹⁰⁶ Gerber A. Grounding the gods: spreading geographical euhemerism from Servius to Boccaccio Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 104.

¹⁰⁷ Cooke J. D. Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism// Speculum. — Chicago: The University of Chicago Press.Vol.2, Issue 4, 1927. P. 397-398.

¹⁰⁸ Gerber A. Grounding the gods: spreading geographical euhemerism from Servius to Boccaccio Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 106.

¹⁰⁹ Gerber A. Grounding the gods: spreading geographical euhemerism from Servius to Boccaccio Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 107.

¹¹⁰ Gerber A. Grounding the gods: spreading geographical euhemerism from Servius to Boccaccio Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021.P. 107.

теоретическом дискурсах с раннего римского периода, на протяжении периода раннего христианства и вплоть до Нового времени».¹¹¹

Во Франции XVII в. эвгемеризм оставался в структуре «исторического» толкования, неразрывно сплетаясь с лингвистическими выкладками. Сохранялась иерархия толкований, где «историческая» трактовка служила лишь подготовительной ступенью для моральной интерпретации античного мифа. Таковы, например, были рассматриваемые в следующей главе комментарии к изданиям «Метаморфоз» Овидия XVII в. Несмотря на то, что комментаторы того времени опирались на уже сформировавшийся набор античных и средневековых авторов (Августин, Диодор, Евсевий, Климент Александрийский, Павсаний, Плутарх, Цицерон и др.), не добавляя новых трактовок, к началу XVIII в. постепенно изменился угол зрения на место «исторического» толкования в системе комментариев. Этому способствовали процессы рационализации и секуляризации во Франции XVII-XVIII вв.

В XVII в. постепенно происходила трансформация христианского дискурса, внутри которого находился эвгемеризм. Новоевропейская рациональность апеллировала к разуму как гаранту порядка и объективности, способствуя рационализации религии. В условиях религиозных конфликтов, раздирающих Европу, появлялось недоверие к существующим историческим формам религии, что способствовало поиску ее новых оснований. Гарантом истинности религии и человеческой нравственности стал разум.¹¹² Начался поиск «естественной религии», незапятнанной внешними культурными наслоениями, которую человек находил внутри себя. Р. Декарт определял Бога как врожденную идею¹¹³, Э. Герберт сформулировал основания «естественной религии», ставшие основой для деистических воззрений.¹¹⁴ Его книга «Об истине в отличие от откровения, вероятности, возможности и заблуждения» была издана в Париже

¹¹¹ Roubekas N. P. Between reception and deception: the perennial problem with euhemerism // *Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P.250.

¹¹² Косарева Л. М. Социокультурный генезис науки Нового времени. Философский аспект проблемы. — М.: Наука, 1989. С. 11-12; 109.

¹¹³ Декарт Р. *Метафизические размышления* // Декарт Р. Избранные произведения. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1950. С. 369.

¹¹⁴ Подробнее см.: Вороницын И. П. *История атеизма*. — 3-е изд. — М.: Атеист, 1930. С. 105-107.

1624 г.¹¹⁵ Деистические идеи, изложенные в этом труде, оказали существенное влияние на становление идей французских просветителей XVIII в. (Вольтера, Гольбаха, Дидро и др.).¹¹⁶

Представления о «естественной религии» способствовали постепенному изменению положения христианства по отношению к другим религиозным верованиям. Старая четырехчастная система классификации религий (христиане, магометане, иудеи, язычники), которая устанавливала ценностное превосходство христианства и ранжировала религиозные верования внутри оппозиции их истинности/ложности, стала постепенно трансформироваться. В русле поиска «естественной религии», в особенности — в русле деизма, несмотря на всю неоднозначность подобных идей, началось медленное разрушение «иерархии религий», позиция христианства как точки отсчета их истинности/ложности стала колебаться. Оно стало такой же исторической формой религии, как и все остальные, и точно так же, как и последние, могло быть противопоставлено «естественной религии».¹¹⁷

В это время изменению взгляда на христианский дискурс, в целом, и на античную мифологию как его часть, в частности, способствовало также появление нового типа самосознания, который можно назвать историческим в полном смысле слова.¹¹⁸ В нем идея прогресса и «цивилизованности» современного общества была ведущей, христианство лишалось своих позиций в публичной сфере. Процессы секуляризации способствовали расширению поля светского морального дискурса в сравнении с религиозным.

В условиях нарастающей историзации и секуляризации эвгемеризм постепенно выходил из-под власти морального толкования и становился самостоятельным объяснительным инструментом. Использование эвгемеризма как ведущей трактовки античных сюжетов преследовало цель адаптировать

¹¹⁵ Подробнее см.: Соколов В. В. Деизм// Новая философская энциклопедия. Т. 1. — М.: Мысль, 2000. С. 605-607.

¹¹⁶ Подробнее см.: Соколов В. В. Деизм// Новая философская энциклопедия. Т. 1. — М.: Мысль, 2000. С. 605-607.

¹¹⁷ Nongbri B. Before religion: a history of a modern concept. — New Haven and London: Yale university press, 2013. P. 95.

¹¹⁸ Тейлор Ч. Секулярный век/ Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. — М.: БИ, 2017. С. 281.

старые объяснительные стратегии к требованиям исторического сознания. Христианские моральные толкования античных сюжетов постепенно отбрасывались за ненадобностью, уступая место «реалистичным» трактовкам. Примером описанного выше сдвига могут служить рассмотренные в третьей главе издания «Метаморфоз» XVIII в. с комментариями А. Банье, поясняющие тексты к изданию «Храм муз» 1733 г. и критические статьи энциклопедистов второй половины XVIII в.

Таким образом, к XVII в. эвгемеризм представлял собой многослойное и многоликое явление, встроенное в христианскую модель прочтения классических текстов и интерпретации античных мифологических сюжетов. Компилятивный характер эвгемеризма XVII-XVIII вв. уходил корнями в логику его исторического развития, в процессе которого первоначальная теория обростала новыми слоями, адаптируясь под нужды конкретной эпохи. В XVII в. унаследованная от предыдущих эпох система комментариев включала в себя эвгемерические и близкие к ним трактовки как подготовительную ступень к более ценным в контексте христианского дискурса морально-аллегорическим толкованиям античного мифа. Использование одних и тех же античных и средневековых авторов способствовало тому, что трактовки ретранслировались от одного издания к другому, практически не изменяясь.

Однако, под влиянием процессов рационализации в XVII-XVIII вв. возник новый тип публичности, опиравшийся на столь же новую, но уже окрепшую к тому времени мораль, основанную на разуме как ее гаранте. Светский моральный дискурс стал теснить религиозную мораль, что в сочетании с новыми историзирующими тенденциями изменило угол зрения на систему комментариев к античным мифологическим сюжетам. Признание нравственности в качестве естественной, природной склонности человека и ее независимости от религиозных убеждений легитимировало существование светского морального дискурса. Последний занял свое место в публичной сфере, вытеснив прежде главенствующую христианскую мораль. В этом контексте постепенно изменялся и взгляд на античный миф. Ослаблялась его связь с христианской моралью,

возникали попытки модернизации, адаптации взгляда на античную мифологию к изменяющимся реалиям.

Постепенное изменение интеллектуального и социального контекстов в XVII-XVIII вв. способствовало пересмотру соотношения эвгемеризма с другими видами трактовок античного мифа: он казался наиболее «историчным» и «рациональным» методом интерпретации античной мифологии. Изменение положения христианской морали в публичной сфере и стремительное развитие светского морального дискурса также способствовали выходу эвгемеризма из-под власти христианских моральных трактовок.

Господство разума, рациональности, светскости, принципов «историзма» привели к тому, что наилучшим из уже существующих средств адаптации традиции комментариев к античным мифам к новым реалиям стал эвгемеризм. Образ Эвгемера был настолько актуален в философских кругах, что даже использовался Вольтером в качестве рупора собственных идей в работе «Диалоги Эвгемера».¹¹⁹ Популярность фигуры античного философа шла рука об руку с теми изменениями, которые происходили в структуре комментариев к античным мифологическим сюжетам.

В условиях изменения публичной сферы, интериоризации религии и укрепления позиций светского морального дискурса морально-аллегорическое толкование античных сюжетов теряло свое былое значение. Его вытеснили интерпретации, которые ранее играли второстепенную, вспомогательную роль. Главным критерием релевантности стала «разумность», способность комментария объяснить миф исходя из реально существующих (или имеющих потенциальную возможность существовать в определенное время) исторических событий, природных явлений и т.п. На передний план в системе толкований вышел эвгемеризм, который стал ведущим среди других «рациональных» толкований античного мифа. Он занял то место в иерархии комментариев, которое ранее занимала морально-аллегорическая трактовка.

¹¹⁹ Вольтер Ф.М. Диалоги Эвгемера // Вольтер. Философские сочинения. – М.: Наука, 1988. С. 554-619.

Идея «правдоподобности» и «историчности» объяснений захватила как ученых клириков, так и скептически настроенных энциклопедистов. И те, и другие пытались наполнить старые объяснительные стратегии новым смыслом, при этом мало изменяя форму самих комментариев и круг цитируемых авторов. Оставляя без изменения основное ядро комментария, авторы XVIII в. по-разному пытались его адаптировать к тенденциям «историзма». При этом, зачастую, в комментариях в рудиментарной форме оставалась та дидактическая направленность, которая ранее подготавливала читателя к восприятию более значимого морального толкования античного мифа. В XVIII в. моральное толкование категорически отвергалось комментаторами как устаревшее и далекое от рациональности, а эвгемеризм стал главным инструментом трактовки как наиболее «историчный» способ объяснения античной мифологии.

Попытку адаптации христианского дискурса к историзирующим тенденциям XVIII в. через использование эвгемеризма представляли труды крайне популярного среди современников аббата А. Банье.¹²⁰ В его «историческом» взгляде на античный миф переплетались все возможные «рациональные» толкования античного мифа, объединенные под названием «исторические объяснения».¹²¹ Однако, несмотря на попытки адаптации к современным интеллектуальным веяниям, точка зрения аббата была глубоко конфессиональной: он постулировал существование изначального монотеизма, который в процессе исторического развития уступил место политеизму. Кроме того, А. Банье использовал в качестве временных маркеров того или иного события в равной степени Паросскую хронику и примерные годы жизни того или иного библейского персонажа. Такая точка зрения на античный миф была далеко не единственной. Несмотря на то, что в статьях энциклопедистов фигурировало

¹²⁰ См. подробнее: Banier A. La mythologie et les fables, expliquées par l'histoire. In 8 vol. Paris, 1738-1740., а также его комментарии к «Метаморфозам» Овидия: Les Métamorphoses d'Ovide, en latin, traduites en François, avec des remarques et des explications historiques Par Mr. l'abbé Banier, de l'Academie Royale des Inscriptions et Belles Lettres. Ouvrage enrichi de Figures en taille douce, Gravées par B. Picart & autres habiles maîtres. Vol. 1–2. Amsterdam: Wetstein & Smith, 1732.

¹²¹ См.: Les Métamorphoses d'Ovide, en latin, traduites en François, avec des remarques et des explications historiques Par Mr. l'abbé Banier, de l'Academie Royale des Inscriptions et Belles Lettres. Ouvrage enrichi de Figures en taille douce, Gravées par B. Picart & autres habiles maîtres. Vol. 1–2. Amsterdam: Wetstein & Smith, 1732.

имя А. Банье¹²², они представляли собой противоположную точку зрения на «исторический» потенциал эвгемеризма. В энциклопедических статьях критиковалась позиция А. Банье, утверждалась неточность эвгемеризма как объяснительного инструмента, использование которого должно носить локальный характер и сопровождаться крайней осторожностью.

Остатки дидактической направленности, свойственной в прошлом эвгемерическим комментариям, иногда становятся заметными в комментариях А. Банье к античным мифам (например, к мифу о Ликаоне, который будет рассмотрен в соответствующей главе), поскольку он опирался на принятый в христианской традиции набор комментаторов. Последние, несмотря на все добавления и критические замечания аббата, все еще задавали основной тон комментариев А. Банье. Энциклопедисты, используя многие теоретические разработки аббата, в свою очередь, критиковали не только всеохватность его эвгемеризма, но и пытались очистить последний от налета христианского мироощущения А. Банье.

Указанное выше смещение акцентов с «морального» толкования античного мифа на «историческое» способствовало сужению поля религиозного морального дискурса в сравнении со светским. Античная мифология становилась феноменом, который пытались укоренить в исторической реальности, освободив от христианского флера. Вместе с этим уходила потребность в ведущей роли морального истолкования мифологических сюжетов. Эвгемеризм, который на первый взгляд казался наиболее удачно выбранным инструментом «рациональной» трактовки мифологических сюжетов, уже во второй половине XVIII в. подвергался критике за неточность и недостаточный методологический потенциал.

Таким образом, теоретически обоснованная легитимация светского морального дискурса, интериоризация религии, акцент на цивилизованности, прогрессивности, историчности способствовали взлету популярности

¹²² См., например, Jaucour L., Marmontel J. Fable // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 6. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/FABLE. (дата обращения: 07.02.2023).

эвгемеризма как методологии изучения древних мифов. Эта методология, несмотря на свою древность, ассоциировалась с новой рациональностью и историчностью, считалась прогрессивной в сравнении с моральным взглядом на античные мифологические сюжеты. Однако уже во второй половине XVIII в. в статьях энциклопедистов происходило переосмысление эвгемеризма, который теперь, в свою очередь, казался недостаточно рациональным, историчным и достоверным.

Глава 2. Рецепция античной мифологии и религиозно-этический символизм во Франции XVII в.

2.1. Античный миф и интеллектуальный контекст эпохи: общая характеристика

Рационалистические тенденции и порожденные ими процессы секуляризации, с которыми ассоциируются XVII-XVIII вв., были отнюдь не единственной линией, присущей культуре того времени. На это, например, обращала внимание в своей монографии Н. С. Автономова: «Как известно, многие представители иррационалистической мысли жили и творили одновременно с наитипичнейшими представителями рационалистической традиции: одни — с рационалистами XVII в., другие — с просветителями...»¹²³. Хотя Н. С. Автономова настаивала на том, что «все это были хотя и симптоматичные, но все же эпизоды»¹²⁴, реальность того времени была сложнее, и бок о бок с рационализмом долгое время существовали осколки старого миропонимания, зачастую вступавшие с ним либо в некое подобие временного синтеза, либо в открытый конфликт.¹²⁵ Здесь сталкивались старое, еще Ренессансное, понимание мира, слова и человека, и новый рационализм, которому только предстояло завоевать свою нишу.

Наиболее полно «иррационалистические» тенденции представлены в работах филологов и историков литературы, пристально вглядывавшихся в особенности «барочного сознания». Анализируя литературные источники, многие исследователи делали вывод о принципиальной «эмблематичности» «барочного сознания» в отношении восприятия окружающего мира. Эпоха еще жила прошлым, не меняя онтологического статуса слова и образа как слитых в единой области представления означающих, служивших знаками тайн природы и

¹²³ Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. – М.: Наука, 1988. С. 121

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Примером последнего может служить полемика Р. Фладда и М. Мерсенна. См.: Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция/Пер. с англ. Г. Дашевского. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. // URL: <http://psylib.org.ua/books/yates03/txt22.htm>. (дата обращения: 06.11.2020).

человека.¹²⁶ «Барочное сознание» будучи эмблематичным по своей сути, сосредотачивалось на экзегетике как способе познания любого феномена, как природного, так и культурного¹²⁷. По поводу всеохватной эмблематичности барочного восприятия очень показательно замечание А. В. Михайлова: «В то же время такой формальный частный вид сопряжения слова и образа <...> вправе претендовать на центральное положение — не среди жанров или «сортов» текста, принятых в эпоху барокко, но в самом мышлении — в научно-художественном, или историко-поэтическом мышлении эпохи <...> постольку, поскольку весь экзегетический процесс устремлен к эмблеме, так что в сознании эпохи уже “сама” вещь есть наперед и заранее “эмблема”».¹²⁸ В таком случае, любому барочному произведению была присуща некая «тайная поэтика»¹²⁹, оно было аллегорично, эмблематично по своей сути и могло быть прочитано с помощью универсальной операции «расшифровки» - экзегезы. По поводу всеохватности эмблематического взгляда на мир в XVI-XVII вв. А. Е. Махов писал: «Присущая эмблеме функциональность предполагала ее сильную вовлеченность в жизнь: именно поэтому эмблема выходила за границы книги, становилась частью различных артефактов — по сути, частью жизненной среды человека».¹³⁰

Античная мифология существовала на стыке противоборства процессов секуляризации и принципиальной эмблематичности «барочного сознания», на стыке «высокой науки о мифах» и популярных культурных трактовок их образов¹³¹. С одной стороны, «знание мифов — непосредственная предпосылка

¹²⁶ С этой точки зрения XVII в. становится смешением двух эпистемологических парадигм, очень точно описанных М. Фуко в первых шести главах (в первой части) его книги «Слова и вещи». См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук/ Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. – СПб.: А-сad, 1994. – 407 с.

¹²⁷ Брук Е. Г. Этицированная чувственность и новоевропейский рационализм: античная мифология в европейской графике XVII–XVIII веков // Человек. 2021. Т. 32. № 1. С. 151.

¹²⁸ Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ// Теория литературы в 4 т. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3. С. 261.

¹²⁹ Михайлов А. В. Поэтика барокко // Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского ун-та, 2007. С. 96.

¹³⁰ Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. – М.: Intrada, 2014. С.16.

¹³¹ Подробнее о подобном делении см.: Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII – XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. / Пер. с фр. Е. П. Васильевой, Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, В. А. Мильчиной, М. С. Неклюдовой, Т. И. Смоляровой, П. П. Шкаренкова. – М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 85-109.

понятности всего мира культуры»¹³² рассматриваемого периода, то есть античные образы — это своеобразный язык, с помощью которого культура выражала себя, решая с его помощью собственные сиюминутные проблемы. «Античный код» существовал в таком виде в поэзии, театре, живописи и т.д., реплицируя в различных конфигурациях устойчивые мотивы, превращая последние в средства выразительности, что является, преимущественно, предметом изучения истории искусства, литературы и т.д. С другой стороны, сюжеты античной мифологии получали специальную «ученую» трактовку, которая характеризовала общее состояние «науки о мифах» - уровня рефлексии в контексте описания рецепции античной мифологии. Таким образом, «ученый комментарий» является удобным маркером изменений, происходивших в восприятии античного мифа в указанный период. Именно в таком противоречивом контексте, вбирая в себя черты указанных выше разнонаправленных тенденций и балансируя между двумя описанными выше уровнями восприятия, существовали рассматриваемые в данной главе иллюстрированные издания XVII в.: «Метаморфозы» Овидия с «учеными» комментариями и тяготеющими к эмблематике иллюстрациями и «Картины храма муз, полученные из кабинета покойного г-на Фавро, королевского советника Королевского суда помощи, выгравированные лучшими мастерами своего времени для того, чтобы показать добродетели и пороки под видом наиболее прославленных басен античности»» 1655 г. (далее просто «Картины храма муз») — попытка адаптации «ученой» трактовки к салонной культуре.

Как уже было отмечено выше, происходившие в XVII в. процессы секуляризации далеко не сразу начали оказывать влияние на восприятие античного мифа, а, как следствие, и на систему «ученых» комментариев. Что касается «Метаморфоз» Овидия, то в XVII в. сохранялась система деления текста на «басни» (*fabula*), восходившая к гуманистическим переводам, а через них — к

¹³² Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII – XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. / Пер. с фр. Е. П. Васильевой, Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, В. А. Мильчиной, М. С. Неклюдовой, Т. И. Смоляровой, П. П. Шкаренкова. – М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 86

средневековой традиции¹³³. Текст Овидия — наиболее полное собрание «древних басен»¹³⁴ (шире — система античной мифологии) — воспринимался в то время, как «деконструированный нарратив», части которого можно было варьировать, комбинировать, соединять и разъединять, в соответствии с общей целью издания. Эти «басни» «в христианском контексте имеют, прежде всего, дидактическую функцию»¹³⁵, которая, вписываясь в общий эмблематический контекст эпохи, способствовала формированию взгляда на «Метаморфозы», преимущественно, как на своеобразную эмблематическую структуру. К XVII в. полностью сформировался принцип построения «Морализованных “Метаморфоз”»¹³⁶: текст «басни», как правило, сопровождался иллюстрацией с подписью и комментарием-толкованием.

Преобладание морального компонента во многом было обусловлено целями подобных изданий, предназначенных для чтения высшей знати и для воспитания наследников. Например, «Метаморфозы Овидия в рондо» были заказаны Людовиком XIV для двенадцатилетнего дофина¹³⁷, точно так же, как, например, известные «Приключения Телемака», которые в данном случае оказываются вне поля нашего рассмотрения, были написаны для внука Короля-Солнца: «...книга была задумана как своеобразное учебное пособие, при изучении которого достигалось сразу несколько целей: укреплялись знания ученика в мифологии, расширялись его познания в древней истории, географии и литературе, в нем воспитывались высокие моральные принципы и внушались смелые идеи о государственном устройстве»¹³⁸. Подобным образом не только

¹³³ Busca M. La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI-e et XVII-e siècles en France URL: <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199>. (дата обращения: 16.12.2021).

¹³⁴ Журбина А. В. Судьба Метаморфоз Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV – сер. XVI в.): от аллегории к литературному переводу: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.03: защищена 09.02.2010. – М., 2010. С. 18.

¹³⁵ Журбина А. В. Судьба Метаморфоз Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV – сер. XVI в.): от аллегории к литературному переводу: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.03: защищена 09.02.2010. – М., 2010. С. 26.

¹³⁶ Busca M. La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI-e et XVII-e siècles en France URL: <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199>. (дата обращения: 16.12.2021).

¹³⁷ Hryszko B. Isaac De Benserade's Inventiveness in *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne// Re-inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800. Series: Intersections, Vol. 70. – Leiden; Boston: Brill, p.77.

¹³⁸ Михайлов А. Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени. Т. 1. – М.: Языки славянских культур, 2009. С. 416.

строились «утопии», созданные на манер античной поэмы, но и сами издания произведений античных авторов понимались в таком ключе. Так, «Метаморфозы» квалифицировались как «набор басен и, в то же время, примеров и апологов; собрание научных данных о древнем мире и, в то же время, коллекция метафор, сентенций и образцы храбрости для подражания»¹³⁹. То есть, уже на уровне восприятия текста происходило смешение двух уровней понимания: уровня непосредственного восприятия и трактовки образа исходя из доступного интеллектуального инструментария, культурного контекста, и уровня рефлексии — «ученого комментария».

Система комментариев на античные сюжеты, несмотря на набирающую силу рационализацию, за XVII в. изменилась мало, поскольку ее положение оставалось четко зафиксированным: она принадлежала к религиозному моральному дискурсу. Это прежде всего было связано с тем, что выступавшая в качестве основного заказчика знать была тесно связана с религиозными образовательными институциями, главным образом с иезуитскими коллежами. После возвращения иезуитов во Францию в начале XVII в., орден стал одним из главных проводников нравственной и образовательной политики Генриха IV в отношении знатных семей: «Генрих IV поддерживал начинания иезуитов в области образования для того, чтобы продвигать свою политику культурного и морального обновления французской знати на исходе периода религиозных войн»¹⁴⁰: в коллеже Ла Флеш получали образование и высшая администрация, и элита королевского двора.¹⁴¹ Связь «ученых комментариев» с иезуитской средой особенно подчеркивала Х. Тайлор, утверждая, что сложившаяся структура изданий Овидия (краткое изложение, текст на латинском языке, перевод, заметки, «моральное» и «историческое» толкование «басен») было обусловлено местом этого автора в иезуитской системе образования: «Овидий был одним из главных

¹³⁹ Busca M. La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI-e et XVII-e siècles en France URL: <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199>. (дата обращения: 16.12.2021).

¹⁴⁰ Nelson E. W. The King, the Jesuits and the French Church, 1594-1615: thesis...for PhD. Faculty of Modern History, University of Oxford. P. 125.

¹⁴¹ Nelson E. W. The King, the Jesuits and the French Church, 1594-1615: thesis...for PhD. Faculty of Modern History, University of Oxford. P. 128.

авторов, которых изучали, поскольку он присутствовал на каждом этапе иезуитского *ratio studiorum* (курсив автора — *Е.Б.*) <...>Это присутствие важно, поскольку оно показывает, что Овидий был частью “канона” античных авторов в XVII веке»¹⁴². Кроме того, следует отметить¹⁴³, что иезуиты были проводниками резистентного по отношению к процессам секуляризации эмблематического восприятия, поскольку использовали эмблему не только в качестве риторического упражнения, но и для продвижения своих религиозных идей.¹⁴³ Из иезуитской среды вышло подавляющее большинство рассматриваемых или упоминаемых в данном исследовании авторов. Клириками были и М. де Мароль, переводчик и комментатор «античных басен», издавший книгу «Картины храма муз», речь о которой пойдет ниже, и Ф. Фенелон, старший преподаватель герцога Бургундского, внука Людовика XIV, богословское образование получил И. де Бенсерад, автор «Метаморфоз Овидия в рондо», предназначенных для дофина, в Клермонском иезуитском коллеже обучался и Ш. К. д’Ассуси, автор известного бурлескного издания «Метаморфоз»¹⁴⁴. По поводу последних двух здесь необходимо сделать ремарку: и «Метаморфозы Овидия в рондо», и «Овидий навеселе»¹⁴⁵ представляли собой игру с текстом поэмы и ее содержанием. То есть, несмотря на конфессиональную окрашенность образования, наравне с учеными комментариями существовали постоянные попытки вписать античных авторов в «галантный контекст», что связано с трансформациями общественной и литературной жизни того времени.

В 1630-е гг., наряду с появлением Французской Академии — арбитра классицистических идеалов, во французской общественной жизни возникли салоны¹⁴⁶. Несмотря на полное соответствие требованиям «прециозности»,

¹⁴² Taylor H. *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*. — Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 37.

¹⁴³ Подробнее см.: Зеленин Д. А. Поэтика книжной эмблемы: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.08.: защищена 26. 04. 2018. — М., 2017. С. 111-121.

¹⁴⁴ *L'Ovide en belle humeur de Mr. D'Assoucy, enrichy de toutes ses figures burlesques*. Seconde edition. Paris: Chez A. de Sommaville, 1653. — 142 p.

¹⁴⁵ Перевод согласован с принятым в исследовательской литературе, например, см.: Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII – XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. / Пер. с фр. Е. П. Васильевой, Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, В. А. Мильчиной, М. С. Неклюдовой, Т. И. Смоляровой, П. П. Шкаренкова. — М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 93.

¹⁴⁶ Виппер Ю. Б. Французская литература 30-х и первой половины 40-х годов XVII в. // История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. — М.: Наука, 1987. С. 113.

стремящейся противопоставить знать остальному обществу,¹⁴⁷ салоны, как уже не раз упоминалось выше, были местом, где велись дискуссии о религии, литературе и искусстве, политике¹⁴⁸, формировалась смешанная интересующаяся публика, в которую входили и аристократы, и «интеллигенция», и буржуа¹⁴⁹. Апроприация салонной культурой произведений античных авторов не только оказывала прямое влияние на галантную литературу и эстетику, но и воздействовала на переводы и восприятие самих античных авторов. Менялась целевая аудитория: не только любовной поэзией, но и «Метаморфозами» Овидия интересовалась салонная, в том числе дамская, публика: «В стихотворном переводе Т. Корнеля отрывков из *Метаморфоз* (курсив автора — *Е. Б.*), он объясняет в предисловии: “Время от времени я добавлял стих или два, которые объясняют то, что нуждается в комментарии в оригинале”. Эта тенденция прояснить некоторые из отсылок позднее объясняется как обусловленная его желанием апеллировать к женской аудитории»¹⁵⁰. Именно в этой новой среде в середине столетия, на волне Фронды, имела большой вес бурлескная литература. «Суть бурлеска, разновидности пародийной поэзии, заключается в переложении легким восьмистрофным стихом на комический, шуточно-тривиальный лад античных мифов».¹⁵¹ К бурлескной литературе относился не только высмеивающий современность «Тифон, или Гигантомахия» П. Скаррона и подобные ему произведения, но и уже упомянутый выше пародийный «Овидий навеселе»¹⁵² д’Ассуси с не менее пародийными иллюстрациями — своеобразный ответ «ученым» изданиям поэмы. Как отмечала Х. Тайлор: «...бурлеск (курсив автора — *Е.Б.*) был изобретением новых и рассматривался Перро как квинтэссенция современности»¹⁵³. Здесь Х. Тайлор

¹⁴⁷ Виппер Ю. Б. Французская литература 30-х и первой половины 40-х годов XVII в. // История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. — М.: Наука, 1987. С. 114.

¹⁴⁸ Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества/Пер с нем. В. В. Иванова. — М.: Издательство «Весь мир», 2017. С. 124.

¹⁴⁹ Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества/Пер с нем. В. В. Иванова. — М.: Издательство «Весь мир», 2017. С. 86.

¹⁵⁰ Taylor H. The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture. — Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 82.

¹⁵¹ Виппер. Ю. Б. Французская литература между 1645-1660 гг. // История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. — М.: Наука, 1987. С.128.

¹⁵² L'Ovide en belle humeur de Mr. D'Assoucy, enrichy de toutes ses figures burlesques. Seconde edition. Paris: Chez A. de Sommaville, 1653. — 142 p.

¹⁵³ Taylor H. The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture. — Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 56.

затронула один очень важный момент: из всего многообразия взглядов на античность к концу XVII в. сформировалось противоборство двух основных тенденций, двух основных подходов к античному наследию: вызванное постепенным изменением целевой аудитории стремление «Новых» к «модернизации» и, стоявшая на представлении об античности как идеале не только литературном, но и нравственном, позиция «Древних», укрепленная в начале века политикой Ришелье и постоянно поддерживаемая классицистическими идеалами и влиятельной системой ученых комментариев к античным авторам.

Несмотря на то, что «спор Древних и Новых»¹⁵⁴ имел своим предметом выяснение значения Гомера для современности, главным вопросом, стоявшим за спорами о литературе, переводах и т.д., был вопрос о статусе античного наследия.¹⁵⁵ Как отмечал Б. Г. Реизов в статье «У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм»¹⁵⁶, «Новые» опирались на идею совершенствования, разоблачая изображенную в поэмах Гомера действительность с позиции историзма и считая ее более низкой стадией развития культуры. «Древние» же настаивали как на гениальности Гомера, так и на том, что грубые нравы той далекой эпохи прекрасны, поскольку таят в себе остаток первобытной добродетели, которая противоположна утонченным нравам современности. Именно здесь, по мнению Б. Г. Реизова, имела начало историческая интерпретация античной литературы, как свидетельницы давно исчезнувшего мира, а не как литературного, или риторического инструмента. По иронии судьбы сторонники «Древних», по мнению автора, оказались в данном контексте новаторами, а сторонники «Новых» - в мыслительном арьергарде. У Гомера в век Просвещения начали учиться следовать природе, он появился перед новой литературой в ореоле величайшего поэта по причине своей «первобытности», по

¹⁵⁴ В русскоязычной литературе принято несколько близких друг к другу названий указанной здесь полемики, что связано со смысловыми нюансами. Название «спор о древних и новых» отражает предмет полемики, которая велась вокруг наследия древних и современных авторов. Однако далее эти названия экстраполировались на интеллектуалов, поддерживающих ту или иную точку зрения: появилась партия «Древних» и партия «Новых». Отсюда возможное название самой дискуссии - «спор Древних и Новых». В данной работе используется оба варианта в зависимости от контекста.

¹⁵⁵ Taylor H. *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*. — Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 43.

¹⁵⁶ Реизов Б.Г. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1970. С. 3-22.

причине того, что древние греки стали мыслиться так долго недоступными «естественными людьми». По мнению Б. Г. Реизова, благодаря такой смене акцентов, к концу XVIII столетия «народы Европы вспомнили свою первобытную поэзию, которую они сравнивали с Гомером и Оссианом».¹⁵⁷ Но на момент затухания периода острой полемики в 1697 г., казалось, что «основы классицизма безвозвратно подорваны»¹⁵⁸, что отныне восприятие античного наследия будет тесно сопряжено с веяниями современности.

Все указанное выше означало, что «ученые комментарии», принадлежавшие скорее идеям партии «Древних», в какой-то момент должны были начать искать средний путь между ученой энциклопедичностью и салонной культурой либо путем поиска компромиссов (М. де Мароль), либо путем снижения регистра (И. де Бенсерад). Кроме того, «спор о древних и новых» послужил катализатором отмежевания античной мифологии от религиозного морального дискурса, и уже в начале XVIII в. даже в среде комментаторов-клириков назрел поворот от аллегорической нравственной трактовки мифологических сюжетов к эвгемерическим комментариям. Это была реакция на процессы конца XVII в., попытка сохранения образов античной мифологии в привычной среде их бытования с помощью переноса акцентов в их толковании, что особым образом согласовывалось с рационалистическими тенденциями и процессами формирования исторического сознания.

Таким образом, античные мифологические образы и сюжеты во Франции XVII в. существовали не только в контексте двух различных уровней рецепции: на уровне общедоступного образного языка культуры и уровне рефлексии, - но и на пересечении рационалистических тенденций и резистентной к ним эмблематики восприятия. Последняя являлась неотъемлемой частью иезуитской программы обучения, что, в свою очередь, повлияло на распространенность

¹⁵⁷ Реизов Б.Г. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм // *Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур*. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1970. С. 13.

¹⁵⁸ Ловернь-Ганьер К. История французской литературы: Краткий курс / К. Ловернь-Ганьер, А. Попер, И. Сталлони и др. / Пер. с фр. Т. А. Левиной - М.: Академия, 2007. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/istoriya-francuzskoj-literatury-igpsv/ii-evolyuciya-idej.htm>. (дата обращения: 21.12. 2022).

морально-эмблематического взгляда на античные мифы ввиду влиятельности ордена в образовательной и научных сферах, его связи с высшей знатью. Последняя, однако, являлась частью и смешанной салонной публики, которая относилась к античным образам более свободно, и, как следствие, сыграла немаловажную роль в формировании точки зрения «Новых», где античные авторы не были непререкаемыми авторитетами и современность рассматривалась как более высокая ступень развития цивилизации. Уже с 1650-х гг. на уровне рефлексии начался поиск компромисса между ученым морально-эмблематическим взглядом на сюжеты античной мифологии и салонной культурой.

2.2. Издания «Метаморфоз» Овидия XVII в.: комментарии к поэме и иллюстрации

Несмотря на всю неоднозначность восприятия античной мифологии в XVII в., ведущей, все-таки, оставалась их моральная трактовка, что может быть рассмотрено на примере изданий «Метаморфоз» Овидия того времени. Они, как уже упоминалось выше, представляли собой наиболее полное собрание «древних басен»¹⁵⁹, в котором часто авторский текст только пересказывался, а основное место занимали комментарии. По ним, в сочетании со своеобразием иллюстраций в каждом конкретном случае, можно наиболее точно проследить основные тенденции в восприятии античных образов.

В начале столетия были популярны издания «Метаморфоз» в прозаическом переводе Н. Ренуара, «которые впервые были напечатаны в 1606 году и переиздавались более двадцати раз в течение нескольких последующих десятилетий»¹⁶⁰. В конце «Метаморфоз» был помещен обширный раздел «Рассуждений» (*Discours*), в котором давались всевозможные объяснения античным мифам. Комментарии были сделаны в форме пересказа диалога автора

¹⁵⁹ Журбина А. В. Судьба Метаморфоз Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV – сер. XVI в.): от аллегории к литературному переводу: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.03: защищена 09.02.2010. – М., 2010. С. 18.

¹⁶⁰ Taylor H. *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*. — Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 50.

с неким ученым, которого автор предпочитал называть Аристом. Текстовая часть в переизданиях сохраняла свою структуру. Иллюстрации, даже если они были разными, принадлежали одной тенденции с небольшими вариациями. В данном случае, для исследования визуального текста было выбрано издание «Метаморфоз» 1619 г.¹⁶¹, так как он содержит наиболее известный иллюстративный ряд, повлиявший на более поздние гравюры. Поскольку в доступном нам издании 1619 г. отсутствуют страницы с комментариями (хотя ссылки на соответствующие «Рассуждения» имеются на полях слева и справа от текста поэмы), то последние приводятся по ближайшему переизданию 1621 г.¹⁶²

Структура издания сохраняет привычное деление «Метаморфоз» на пятнадцать книг. Открывающий оба издания титул имеет одну и ту же надпись, окружающую три фигуры: изображения Минервы (разума) и Амура (любви) с факелами (ил.1), которые, согласно надписи, могут быть соотнесены с «истинным светом», и изображенную в середине женскую фигуру, окруженную облаком, над которой помещены два рога изобилия. Последняя может быть соотнесена с устоявшейся в эмблематике иконографией божьей благодати¹⁶³ или с проступающей сквозь разогнанную тьму фигурой истины, чистота которой подчеркивается ее наготой.¹⁶⁴ В издании 1619 г. слева изображена смерть Мемнона, пепел которого превращается в птиц, справа — смерть дочерей Ориона и встающие из их пепла сыновья-Короны. Обе «басни» имеют одно моральное толкование: их персонажи олицетворяют подвиги добродетели, которые на крыльях славы разносятся по миру¹⁶⁵. Значение скалы, противостоящей ветрам,

¹⁶¹ Les Métamorphoses d'Ovide, Traduites en Prose Française et de nouveau soigneusement revües, corrigees en infines endroits, et enrichies de figures à chacune Fable, avec XV discours Contenans l'explication Morale et Historique, de plus, Outre le Jugement de Paris, augmentees de la Metamorphose des abeilles, traduite de Virgile, de quelques épistres d'Ovide et autres divers traités. – Paris: Chez la veufue Langelier, 1619. – 466 p.

¹⁶² Les Métamorphoses D'Ovide, De nouveau traduites en françois, Et enrichies de figures chacune selon son subiect. Avec XV discours Contenans l'Explication morale des fables. – Paris.: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. - 646 p.

¹⁶³ Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa, Wherein are Express'd, Various Images of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humours, Elements and Celestial Bodies; As designed by The Ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Modern Italians, Useful For Orators, Poets, Painters, Sculptors, and all Lovers of Ingenuity: Illustrated with Three Hundred Twenty-six humane figures, With their Explanations; Newly design'd, and engraven on Copper, by I. Fuller, Painter, And other Masters. – London: Printed by Benj. Motte, 1709. P.36.

¹⁶⁴ См. объяснение рисунка № 143 в Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa, – London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 36.

¹⁶⁵ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 589.

помещенной в основании изображенного на титуле портика, может пониматься как стойкость, непоколебимость (именно в таком значении она циркулирует на протяжении долгого времени в сборниках эмблем)¹⁶⁶, значение растительности справа — как изобилие Золотого века¹⁶⁷, сопряженного со всеобщим благоденствием, отсутствием зла и порока. Таким образом, титул, изображающий восходящую линию от аллегорических фигур добродетели к самой истине через разум и любовь, акцентирует внимание на моральной трактовке античных «басен», несмотря на то, что в полном заглавии значатся на равных правах и «моральное», и «историческое» толкования.

Если говорить в целом о восприятии поэмы, то Овидий предстает перед читателем как поэт, который «под тонкой тканью сказочных превращений оставил нам редчайшие источники мудрости древних».¹⁶⁸ Автор комментария в диалоге с Аристом приходит к выводу, что в отличие от современной им поэзии, имеющей своим предметом любовь и страсть, поэма Овидия под видом приятных выдумок рассказывает о различных событиях, тайнах природы, наставляет на путь добродетели.¹⁶⁹ Здесь дается общая установка, которой будут следовать последующие комментарии.

Сюжетная линия открывается иллюстрацией (ил.2) о возникновении мира: в центре изображен Демиург, который в поле визуального текста интерпретируется как «христианский Бог», творящий небо и землю, светила и т.д. Сквозь облака проглядывает сфера со знаками зодиака, олицетворяющая мир и его изначальное совершенство¹⁷⁰, или время, поскольку знаки зодиака отсылают к месяцам и временам года.¹⁷¹ В комментарии к этому сюжету развивается мысль о Боге, который является бытием и началом всего сущего, творит мир из ничего. Автор (вернее, его собеседник — Арист) одновременно восхищается тем, что

¹⁶⁶ См., например: *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 34.

¹⁶⁷ Овидий *Метаморфозы*. Кн. I. 105-106 / *Метаморфозы / Овидий*; пер. с лат. С. Шервинского. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 8.

¹⁶⁸ *Les Métamorphoses d'Ovide* — Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 455.

¹⁶⁹ *Les Métamorphoses d'Ovide* — Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 456.

¹⁷⁰ См., например, *Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa*, — London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 60.

¹⁷¹ См., например, объяснение эмблемы «Земледелия» в *Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa*, — London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 2.

«первые поэты» «так близко подошли к истине»¹⁷² (имеется ввиду текст Священного Писания), и предостерегает от пагубного влияния поздней поэзии, где «вместо этих прекрасных наук мы находим только ложные стихи»¹⁷³, которые автор сравнивает с ядом. Таким образом и визуальный текст, и текст комментария находятся в согласии по поводу «христианской» трактовки сюжета о возникновении мира.

Продолжением сюжета о возникновении мира становится «басня» о возникновении человека, также скрывающая, по мнению и автора, и художника, библейскую истину (ил.3). Иллюстрация иконографически напоминает сюжет о сотворении Адама, а «Рассуждение» начинается с любопытного примера. Комментатор утверждает, что римлянин, сходя с корабля и целуя землю, был в согласии с самой истиной: «Земля признана матерью людей как согласно истине, записанной в священных книгах, оставленных нам для нашего наставления, так и по сказочным рассказам (*les contes fabuleux*), которые, кажется, были записаны только для развлечения»¹⁷⁴. Несмотря на то, что человек немощен и вышел из земли, в нем есть божественная искра, разумная душа, которая ставит его выше других живых существ.¹⁷⁵ В рассуждение о двойственности человеческой природы вплетается рассказ о Прометее и как о божественном Провидении, которое ставит человека выше всех остальных живых существ, и как о том, кто впервые устанавливает законы, полные морали и божественной мудрости, среди людей, что в мифе представлено как похищение Прометеем огня. На иллюстрации человек также изображается как венец творения, окруженный уже сотворенным совершенным миром: олицетворением природных сил становится дующий ветер (слева вверху), в многообразии окружающих человека реально существующих животных можно увидеть и маленького фантастического единорога — символ совершенства и чистоты. Здесь следует отметить, что примерно таким же образом, через сравнение мифа с библейским сюжетом, трактуются все, что имеет

¹⁷² *Les Métamorphoses d'Ovide* – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 459.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Les Métamorphoses d'Ovide* – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 460.

¹⁷⁵ *Les Métamorphoses d'Ovide* – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 461.

параллели в библии. Несколько по-другому трактуются сюжеты, не имеющие таких параллелей.

Сюжет о Ликаоне (ил.4) трактуется с эвгемерической точки зрения: царь Аркадии, во время войны с молоссами, принес Юпитеру в жертву того, кого он взял в заложники (что очень близко к тексту самого Овидия), подчинил своей власти народы, «на которых он набросился, как волк на овец».¹⁷⁶ Отсюда, как считает автор комментария, и произошел вымысел, что Юпитер превратил Ликаона в волка за то, что тот подал ему на стол человеческое мясо¹⁷⁷. Но далее на эту трактовку накладывается другая — моральная, которая и резюмирует весь комментарий: басня учит ненавидеть нечестие, вероломство и дорожить гостеприимством¹⁷⁸. На иллюстрации изображена божественная кара нечестивца, голова которого уже превратилась в волчью. Город объят пламенем, и его жители пытаются спастись бегством. Юпитер, в королевской короне и мантии восседающий за столом, образно соотносится с уже приводившимися ранее изображениями божества. Иллюстрация повторяет расхожее композиционное решение того времени. В пример можно привести гравюру В. Солиса (ил.5) из издания «Метаморфоз» 1581 г. Таким образом, комментарий и визуальный текст снова находятся на одном уровне понимания, не противореча друг другу и не умножая смысловых пластов.

Дочь Ликаона — Каллисто — поплатилась, согласно комментарию, своим человеческим обликом за свою нескромность, утерю целомудрия, которое должно быть верным спутником красоты.¹⁷⁹ Как и многие другие изображения в данном издании, иллюстрация к сюжету о Юпитере и Каллисто (ил.6) сделаны на основе гравюры А. Темпесты (ил.7) с некоторыми изменениями и дополнениями. На обоих изображениях на переднем плане мы видим Юпитера, который в образе Дианы обнимает Каллисто, но только на гравюре 1619 г. в глубине пейзажа дана еще одна сцена — сын Каллисто Аркад целится в медведицу — свою мать. Такое

¹⁷⁶ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 469.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 480.

соединение двух различных по времени эпизодов, не характерное для прототипических композиций, часто можно найти в иллюстрациях к данному изданию. Оно имеет целью не только более полно показать сюжет «басни», но иногда и выстроить моральную связку проступок-наказание.

Примерно такая же трактовка могла бы соответствовать и «басни» о превращении Ио в корову, но автор комментария, вопреки ожиданиям, сосредотачивается на ее «историческом» происхождении: почитание быка в Египте повлияло на культ Ио (Исиды). Дочь царя аргиев, увезенная финикийцами, была отдана в жены царю Египта Осирису, «которого звали Юпитер Аммон, именно поэтому считалось, что Юпитер любит Ио»¹⁸⁰. Она приобрела среди египтян такое почитание, что «превратилась» в корову и заняла место среди их богов.¹⁸¹ При этом эпизод умерщвления Аргуса Меркурием снова трактуется с морально-аллегорической точки зрения: льстец-Меркурий — «коварный вестник любовных страстей»¹⁸² - с помощью своего красноречия усыпляет пастуха Аргуса, разрушая все трудности и препятствия на пути к своей цели. Изображение (ил.8) тяготеет к исчерпывающей иллюстрации сюжета: здесь одновременно присутствует и спор Юноны и Юпитера о корове, и убийство Аргуса, и Пан, и Сирига — вставная «басня», которую рассказывает Меркурий, чтобы усыпить пастуха, — и осыпающая хвост павлина глазами своего верного слуги Юнона. Но акцент сделан на сцене убийства Аргуса, то есть на том моменте, который в комментарии имеет моральную трактовку. В композиции А. Темпесты (ил.9), взятой за основу этой иллюстрации, отсутствует сцена диалога Юпитера и Юноны, на месте Пана и Сириги пасется стадо коз, а скорбь Юноны по пастуху и его увековечивание происходит на небе.

Целая серия «басен» предостерегает обыкновенного человека от случайного проникновения в высшие тайны, например, «басни» об Актеоне и Фаэтоне. Актеон умирает за то, что увидел Диану во время купания. Этот сюжет

¹⁸⁰ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 474.

¹⁸¹ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 473.

¹⁸² Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 474.

трактуются как опасность приблизиться к великим и проникнуть в их тайны¹⁸³. Так некогда и сам Овидий неосторожно проник в тайны Августа. На иллюстрации (ил.10), композиционно (как и в остальных случаях — зеркально) повторяющей гравюру А. Темпесты (ил.11), изображен проступок юного охотника, представшего перед богиней в воинском облачении в сопровождении своих собак. Диана, окруженная своими спутницами, гневно указывает на молодого человека, у которого уже начали расти оленьи рога. Так иллюстрация и текст комментария снова находятся в полном согласии друг с другом, расставляя одинаковые акценты.

О дерзости приблизиться к великим делам говорится и в «Рассуждении» о самонадеянном предприятии Фаэтона и его падении. Честолюбивый и дерзкий Фаэтон берет в свои руки непосильную для себя власть — солнечную колесницу, его отец пытается отговорить юношу, поскольку «повелевать народами есть нечто более божественное, чем человеческое».¹⁸⁴ Но неопытный правитель, беря в свои руки бразды правления, встречая на своем пути мятежных подданных (созвездия), не может справиться с народом (божественные кони), по отношению к которому правитель не должен быть ни слишком строгим, ни слишком мягким, что и показывает своим примером отец Фаэтона — Аполлон, когда держится срединного пути. В качестве второй возможной трактовки предлагается посмотреть на этот сюжет с точки зрения взаимоотношения отцов и детей. Последних он «учит чтить и принимать как оракулы слова, исходящие из уст их отцов»¹⁸⁵, а первых — не давать поспешных обещаний, потакая желаниям своих сыновей. Иллюстрация (ил.12) снова совмещает две различных по времени ключевых сцены: на переднем плане изображен падающий Фаэтон, которого разят молнии Юпитера — наказание честолюбивого дерзновения. В глубине виднеется разговор Феба со своим сыном, в котором бог дал отроку свое опрометчивое обещание. То есть визуальный текст снова полностью согласуется с логикой комментария. На служившей прототипом данной иллюстрации гравюре

¹⁸³ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 489.

¹⁸⁴ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 476.

¹⁸⁵ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 478.

А. Темпесты (ил.13) отсутствует указанное выше совмещение двух сцен, внимание сосредоточено на сцене падения.

Повествование о другом падении — падении Икара — трактуется несколько иным способом. Во-первых, говорится об изобретательности Дедала, проявленной им под влиянием судьбы, необходимости, «не имеет значения, прикрепил ли он крылья к своей спине для полета, или крылья представляют нам паруса кораблей...».¹⁸⁶ Во-вторых, падение его сына трактуется несколькими способами: Икар предстает и как тщеславный и глупый ученик гениального отца-математика, и как юность, не готовая понять наставления родителей, и как слишком надменный ум, пытающийся постичь божественные тайны, для него непредназначенные. Этот ум не может приблизиться к огню «истинного Солнца»¹⁸⁷ без трагических последствий. Иллюстрация (ил.14), снова стремящаяся показать полноту сюжетной линии, имеет несколько иной акцент: она сосредотачивается на связи преступления гениального мастера, которое изображено в глубине пейзажа (Дедал сбрасывает с башни своего племянника), и его наказания (гибель сына). Моральный компонент, в данном случае, превалирует не только за счет комментария, но и за счет визуальной трактовки «басни».

О самовлюбленности и хвастовстве речь идет и в «Рассуждении» о превращении нимфы Эхо в голос, а Нарцисса – в цветок. Хвастовство любит себялюбие так же, как Эхо любит Нарцисса, и эти пороки приводят человека к гибели¹⁸⁸. На гравюре (ил.15) Нарцисс смотрится в воду, позади него — охотничьи собаки. Влюбленная в юношу нимфа на иллюстрации отсутствует. За основу в данном случае взята композиция А. Темпесты (ил. 16). Интересно, что именно это композиционное решение станет настолько популярным, что, войдет, например, в известное издание «Собрание различных эмблем, с объяснениями

¹⁸⁶ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 545.

¹⁸⁷ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 546.

¹⁸⁸ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 490.

моральными, философскими и политическими, взятые из различных авторов, древних и новых»¹⁸⁹, где будет служить эмблемой себялюбия (ил.17).

Помимо самовлюбленности порочным видом любви в «Рассуждениях» является сладострастие, воплощением которого становится возлюбленный Венеры — смертный Адонис. Такую трактовку автор комментария предлагает после «физического» объяснения, где Адонис — Солнце, оплакиваемое зимой землей-Венерой¹⁹⁰. Полный моральный смысл «басни» объясняется так: души, оказываясь в плену сладострастия, «охотно отказываются, подобно Венере, от своей небесной доли»¹⁹¹, они живут земным желанием, не способные поднять глаза к небу — месту их рождения. На этот сюжет в издании помещены две гравюры: первая, повествующая о любви Венеры и Адониса (ил.18), вторая — о смерти возлюбленного богини (ил.19). В первом случае на переднем плане изображены главные герои мифа, в окружении охотничьих собак, в глубине пейзажа — сцена охоты, от увлечения которой предостерегала Адониса Венера. В основе иллюстрации лежит более ранняя работа А. Темпесты (ил. 20), отраженная зеркально с прибавлением сцены охоты. На второй гравюре на переднем плане изображен мертвый Адонис, к которому спускается богиня на колеснице, запряженной голубями — ее символом, справа стоит плачущий Амур, который является миниатюрной реминисценцией происходящего. Поодаль виднеется охотничья собака, гонящаяся за кабаном — виновником смерти Адониса. За основу снова взята композиция А. Темпесты (ил.21) с добавлением маленькой, но значимой для сюжета детали: из-под древка копья пробивается анемон. То есть несмотря на то, что за образец берутся более ранние композиционные решения, художник добавляет значимые для полного освещения сюжета детали, выявляющие причинно-следственную связь событий

Верная супружеская любовь Орфея к его жене Эвридике и путешествие музыканта в Преисподнюю с целью воскресить умершую супругу описывается в

¹⁸⁹ Recueil d'enseignes divers, avec des discours moraux, philosophiques, et politiques, Tirez de divers Auteurs, Anciens et Modernes. Par I. Baudoin. – Paris: Chez Jacques Villery, rue clopin, à l'escu de France; Et sa boutique pres des Augustins, 1638. – 679 p.

¹⁹⁰ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 566.

¹⁹¹ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 567.

комментарии также двойко. С одной стороны, как считает автор, Орфею удалось победить свое горе, которое и есть Преисподняя, с помощью музицирования. С другой стороны, его попытка нисхождения в Царство Аида трактуется как желание воскресить Эвридику с помощью магии.¹⁹² Обманувшись в своих ожиданиях и потерпев неудачу, Орфей стал подобен тому, «кто, увидав пса Цербера издалека, потерял в одно мгновение и кровь, и чувство, и стал скалой в образе человека, смотрящего на какой-то ужасный объект».¹⁹³ Иллюстрация (ил.22) композиционно (снова зеркально) следует за А. Темпестой (ил.23), уточняя детали. На обеих гравюрах виднеется пламя Преисподней, на фоне которого отчетливо прорисовывается силуэт трехголового пса. Орфей оборачивается, и его жену тянут обратно два адских чудовища. Однако на более поздней гравюре в руках у музыканта не виола, а лира. То есть стремящийся к детализации визуальный текст, в данном случае, пытается уйти от анахронизмов.

Таким образом, в издании 1619 г. визуальный текст стремится к точной детализации сюжета (в том числе, избегает анахронизмов) и наиболее полному его представлению за счет одновременного изображения на одной гравюре разных сюжетных моментов. Несмотря на приведение в тексте комментария различных трактовок «басен», ведущим оказывается моральное объяснение сюжетов, дополнительные нюансы которого раскрываются через визуальный текст (например, Дедал и Икар). Общую дидактическую направленность издания показывает и аллегорическая композиция, расположенная на титуле и визуализирующая движение к истине через добродетель.

Во второй половине XVII в. наиболее влиятельным было издание «Метаморфоз» в переводе П. дю Рье¹⁹⁴. У этого издания было две версии: первая изначально издавалась *in quarto*, затем, после 1676 года в формате *duodecimo* (между 1655 и 1718 гг. издавалась тринадцать раз), вторая была хорошо иллюстрированным изданием *in folio*, печатавшимся пять раз между 1660 и 1728

¹⁹² Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 560.

¹⁹³ Les Métamorphoses d'Ovide – Paris: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. P. 560.

¹⁹⁴ Taylor H. The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture. — Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 38.

гг.¹⁹⁵ В предисловии к изданию 1660 г. дается обычная для того времени установка к пониманию «басен»: посредством них человек может постичь наипрекраснейшие секреты природы, политики и морали, они ведут душу к пониманию добродетели. Под каждой иллюстрацией дается небольшое четверостишие, обыгрывающее сюжет, затем краткое описание, перевод текста поэмы в прозе, за которым следует объяснение. Последние может относиться как к одной отдельной «басне», так и затрагивать несколько стоящих рядом.

Иллюстрация «Сотворение мира» (ил.24) зеркально повторяет композицию А. Темпесты (ил.25) без видимых дополнений: в центре гравюры находится Создатель, который, как следует из четверостишья, Словом творит из Хаоса мир, выделяя Солнце, Небо, элементы и остальные красоты. На небе, по разные стороны от центральной фигуры, — Солнце и Луна, на заднем плане — земля и вода, в которой уже плавают рыбы, а на переднем плане на камнях стоит птица. Сравнивая поэтическую версию зарождения мира с христианской, автор комментария приходит к выводу, что если за Хаос принимать не изначально существовавшее Смешение, как Гесиод, а Ничто (а ведь к такой трактовке, с точки зрения автора, был близок еще Аристотель), то эти две версии (христианская и Овидия) не очень отличается друг от друга.¹⁹⁶ Сотворение человека (ил.26) является продолжением этого сюжета и снова дублирует композицию А. Темпесты (ил.27). Первый человек, которого творит Создатель, сидит под деревом, вокруг гуляют различные животные, хищные и травоядные вместе, что напоминает библейский сюжет. Однако здесь уже нет единорога — явного намека на совершенство. В комментарии к этому сюжету, как и в издании 1619 г., центральной фигурой становится Прометей — божественное Провидение, сам Бог, создающий человека по своему образу и подобию. В далекие времена, как считает автор, люди жили как животные, умирая от болезней, не зная будущего, они замерзали зимой, так как у них не было огня и других благ

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 3-4.

человеческой цивилизации. Переноса такие бедствия, они постепенно научились слушать свой разум: «...те же Мудрецы говорят, что некий Прометей, под которым они подразумевали Разум, Мудрость и Благоразумие, изобрел (inventé)¹⁹⁷ огонь...».¹⁹⁸ Второе данное в комментарии объяснение трактует фигуру Прометея как прекрасный разум, который изобретает искусства и науки (свет разума), чтобы положить конец грубым и диким нравам людей. Так и иллюстрация с подписью, и текст комментария остается в русле принятых христианских трактовок, акцентируя внимание на разумности человека, его богоподобии и особой роли в мире.

Если сюжеты, имеющие параллели в христианском Писании, объясняются примерно одним и тем же способом от комментария к комментарию, то чисто «поэтические басни» в этом издании трактуются крайне энциклопедично. «Басня» о превращении Ликаона в волка (не имеющая четверостишья, поясняющего изображенный на гравюре сюжет) трактуется в комментарии следующим образом: короли и принцы, чтобы не допустить необдуманных действий, должны созывать советы, как Юпитер созвал совет богов для назначения наказания погрязшим в пороках людям. На совете должны слушаться не только знатные, но и обычные люди. Короли и принцы, подобно тому, как Юпитер спустился на землю, должны сами во все вникать прежде, чем становиться судьями. Далее в комментарии идет эвгемерическая трактовка, приведенная ранее: Ликаон приносит в жертву Юпитеру молосских заложников и поэтому отождествляется с волком (автор отмечает, что имя персонажа есть ничто иное, как производное от греческого слова «волк»). Кроме того, приводится в тексте и поговорка «человек человеку волк» в подтверждение связи образа этого зверя с человеческой жестокостью. С точки зрения морали, автор комментария говорит о вероломстве и нарушении правил гостеприимства, что, в свою очередь, подтверждается и одним из распространенных эпитетов Юпитера — «гостеприимный». На гравюре (ил.28)

¹⁹⁷ Устар. значение глагола *inventer* связано не только с созданием, но и с обнаружением чего-либо

¹⁹⁸ *Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française.* – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 7.

изображен момент превращения Ликаона в зверя, за столом сидит Юпитер, в ногах у которого его символ — орел. В глубине гравюры изображено смятение людей на фоне полыхающего города, подающий на стол юноша в ужасе отпрянул, проливая жидкость из кувшина на пол. Источником для данной иллюстрации послужила гравюра Х. Гольциуса (ил.29). В целом иллюстрация продолжает более раннюю традицию, оставляя без внимания «политические» объяснения «басни», хотя, следует отметить, что последние также принадлежат дидактическому полю.

Несколько «басен», посвященных истории нимфы Ио, в данном случае, иллюстрируются двойным повторением одной и той же гравюры (ил.30) — точной зеркальной копии приведенной выше гравюры А. Темпесты, на переднем плане которой Меркурий обезглавливает Аргуса, чуть дальше стоит корова — причина произошедшего, на небе Юнона осыпает глазами пастуха хвост павлина. Чуть поодаль открывается пейзаж с небольшим стадом коз и овец. В четверостишье под гравюрой внимание акцентируется на преданной службе богам и на том, что жизнь и честь Аргуса зависят от бдительности глаз и ушей: неосторожность позволяет усыпить пастуха и отдает его в руки Меркурия. Помимо уже приводившегося выше эвгемерического толкования о похищении Ио финикийцами и о том, что она вышла замуж за царя Египта Осириса (Юпитера Аммона), автор добавляет еще одно «историческое» объяснение: Ио влюбилась в капитана-финикийца и уплыла с ним на корабле, который назывался «Корова». Что касается убийства Меркурием Аргуса, на котором акцентирует внимание гравюра, то оно объясняется следующим образом: некий Меркурий захотел захватить Аргос и убить его царя Аргуса, но не смог осуществить до конца свое предприятие, был изгнан из Греции и сопровождал Исиду (Ио) в Египет.¹⁹⁹ За подробными «историческими» объяснениями следует небольшое «моральное» толкование, где превращение в животное трактуется как порок, а обретение человеческого облика — как раскаяние. Наиболее подробно автор описывает

¹⁹⁹ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 48.

«физические» толкования этого сюжета, которых он приводит два. В первом случае Юпитер представляет собой жару, которая служит причиной обильных испарений с земной поверхности. Ио — это земля, плодородие которой обозначается через метаморфозу нимфы в прекрасную корову. Юнона — это умеренное тепло, при котором земля плодоносит, поэтому корова, согласно мифу, стала собственностью этой богини. Аргус — это небо с сотней глаз-звезд, способствующее плодородию земли, а Меркурий — разум, помогающий в земледелии²⁰⁰. Второе «физическое» толкование связано с движением Луны-Ио. В этом случае Юпитер — это Солнце, Юнона — воздух, Аргус — небо. Превращение Ио в корову может означать появление «рогатой» Луны при ее обновлении, а убийство Аргуса — тусклый свет звезд по сравнению с солнечным светом, отражающимся на поверхности Луны.²⁰¹ Заканчивается объяснение «басни» моральным толкованием, тоже достаточно подробным. В образе Ио перед нами предстают неразумные души, которые, попав в человеческие тела, «превращаются в животных, забывая своего Создателя».²⁰² Они отдаются Юноне, богине богатства (*des richesses*), к которому эти души так стремятся. Аргус с сотней глаз олицетворяет не только интерес, не упускающий возможности увидеть то, что ему кажется полезным, но и человеческие страсти, которые столь многочисленны, сколь многочисленны глаза Аргуса. В этом случае Меркурий, который убивает пастуха, есть ни что иное, как разум, подавляющий чувства, а бешенство Ио-коровы — угрызания совести, после которых мы вновь обретаем наш человеческий облик.²⁰³ Несмотря на кажущийся паритет между различными видами толкования всей «басни», за счет иллюстрации и подписи под ней акцент

²⁰⁰ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 48-49.

²⁰¹ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 49.

²⁰² Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 50.

²⁰³ Ibid.

делается на сцене убийства верного пастуха Юноны, которая имеет, среди прочего, пространное моральное толкование.

Похожий сюжет о превращении Каллисто в медведя провоцирует длинное рассуждение о вине за преступление, произошедшее помимо воли человека. Вина прекрасной Каллисто, с точки зрения автора, была в том, что, не избегая заранее опасных мест, она осталась в компании мнимой Дианы. Второе объяснение этого сюжета — «историческое»: Каллисто была убита на охоте медведем, и в сознании людей как будто обратилась в этого зверя. Ее стали почитать и поместили на небо среди звезд. На гравюре (ил.31), зеркально повторяющей уже приведенную выше композицию А. Темпесты, изображена уединенная роща с небольшим водопадом, на переднем плане изображена Каллисто в объятьях мнимой Дианы, рядом с ними стоит смотрящая вдаль охотничья собака. Четверостишие внизу гласит: судьба Каллисто учит весь пол (женщин — Е. Б.), насколько опасен для целомудрия обманчивый вкус свободы и исчезновение из поля зрения мудрой наставницы (*maistresse*). Таким образом, несмотря на равнозначность объяснений в тексте комментария, иллюстрация и подпись под ней настойчиво отсылают к моральной трактовке.

Превращение Актеона в оленя также объясняется несколькими возможными способами. С точки зрения «исторического» толкования некий Актеон в молодости страстно любил охоту, но, постарев, оставил это занятие, не перестав, тем не менее, любить своих охотничьих собак. Он разорил себя, кормя их без необходимости. Кончина Актеона от их зубов может истолковываться и по-другому: во время жары животные взбесились и разорвали своего хозяина. Что касается «политического» объяснения, то оно позволяет увидеть за мифологическими образами чрезмерно увлеченных охотой принцев, которые вследствие этого увлечения становятся дикарями. Моральная трактовка дает совет не только не быть любопытными к вещам, не касающимся человека лично, но и не создавать себе неприятности попытками вызнать секреты коронованных особ и знати. Кроме того, собаки Актеона могут трактоваться и как льстецы,

раздирающие сильных мира сего.²⁰⁴ На гравюре (ил.32), снова зеркально повторяющей композицию А. Темпесты, Актеон в окружении своих собак подходит к источнику, где купается Диана в окружении своих нимф. Богиня гневно поднимает руку и у юноши уже растут олени рога. Четверостишие под гравюрой акцентирует внимание на изначальной порочности человеческой природы, которая в случае Актеона привела к оскорблению (*offense*) божества. Как и в других случаях, иллюстрация с подписью сосредотачивается на моральном толковании сюжета, в то время как комментарий в разной степени компилирует различные трактовки.

Иллюстрация к сюжету о Нарциссе и нимфе Эхо (ил.33) также, как и все предыдущие, основана на работе А. Темпесты: на гравюре юноша, влюбленный в свое отражение, смотрит в вполне рукотворный источник, находящийся в роще у скалы. Четверостишие под гравюрой сосредотачивает внимание зрителя на пороке самолюбования и самовлюбленности, разрушающем все остальные человеческие привязанности. Объяснение сюжета начинается с предостережения от вовлеченности в дела знати, которая с легкостью покидает тех, кто им служил. Жалобный голос покинутых едва можно отличить от голоса несчастной нимфы Эхо. Кроме того, с точки зрения комментария, не следует потворствовать неблагоприятным поступкам, в противном случае избежать наказания невозможно. Так не избежала его и несчастная нимфа Эхо.²⁰⁵ Нарцисс однозначно трактуется как самовлюбленность, которой больше всего подвержены молодые души. Они наказаны безумием, которое принимают за мудрость. Нарцисс, с точки зрения комментатора, превращается в цветок, поскольку красота и тщеславие — вещи преходящие.²⁰⁶ В данном случае и комментарий, и визуальный текст сосредотачиваются на моральном подтексте, полностью согласуясь друг с другом.

²⁰⁴ *Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française.* – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 113.

²⁰⁵ *Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française.* – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 127.

²⁰⁶ *Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française.* – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 128.

Превращение в цветок Адониса содержит некоторые параллели с «басней» о Нарциссе. Само рождение героя, которого полюбила богиня, рассматривается как благоухающее и приятное Богу раскаяние в контексте прегрешений его матери Мирры. Продолжение пояснения относится уже к другому разделу, в котором рассматривается смерть Адониса. Он предстает как человек, который вопреки советам, которые в данном случае дает Венера, не смотрит, соответствуют ли его действия его природным наклонностям или нет, и пытается преуспеть в деятельности, к которой не предназначен, пренебрегая своими природными качествами.²⁰⁷ Превращение юноши в цветок, как и в случае с Нарциссом, связывается автором с мимолетностью и хрупкостью красоты. На гравюре, посвященной любви Венеры и Адониса (ил.34, зеркальная копия соответствующей гравюры А. Темпесты), влюбленную пару окружает лесной пейзаж, по обе стороны от них стоят охотничьи собаки, одна из которых утоляет жажду, лакая воду из источника. Подпись под иллюстрацией намекает на то, что неравная любовь между Адонисом и Венерой по определению не может быть счастливой. Кроме морального, эта «басня» имеет и «физическое» объяснение, согласно которому Венера и Адонис суть Земля и Солнце. Вепрь, убивший юношу, — это Козерог, в котором Солнце находится зимой, когда дни наиболее коротки²⁰⁸, а Венера — Земля, печалющаяся в отсутствие Солнца. Подпись под гравюрой, изображающей смерть Адониса (ил. 35), акцентирует внимание и на его нескромности, и на пренебрежении советами Венеры, и на поступке последней. На переднем плане гравюры мы видим, как богиня спускается на своей колеснице, запряженной парой голубей и поддерживаемой облаком, к мертвому телу Адониса, а чуть поодаль его собака гонится за страшным вепрем. Здесь опять проявляется общая тенденция издания: комментарий в равной

²⁰⁷ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 462-463.

²⁰⁸ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 463.

степени дает разные объяснения сюжета, иллюстрации с подписями делают акцент на моральном подтексте.

Что касается сюжета об Орфее и Эвридике, то сразу стоит отметить, насколько необычна иллюстрация, открывающая этот сюжет (ил.36). Вопреки устоявшемуся порядку, на гравюре изображен не Орфей, играющий на лире перед Аидом, не его попытка вывести Эвридику из Царства мертвых, а Аполлон, запрещающий змею (дракону) прикасаться к голове растерзанного героя и превращающий чудовище в камень. На заднем плане мы видим виолу Орфея (согласуется с визуальной трактовкой его образа А. Темпестой), плывущую по водам Гебра. Подпись под гравюрой гласит следующее: «Но эти безобразные чудовища, которые разрывают Орфея/И еще преследуют его тень среди мертвых/При внезапном изменении их огромных тел/Воздвигнут его имени славный памятник» (*Mais ces Monstres hideux qui déchirent Orphee/ Et poursuivent encor son ombre entre les morts/ Au subit changement de leurs enormes corps/ Dresseront a son nom un glorieux trophée*). Несмотря на затронутую автором комментария тему супружеской любви и дружбы, большая часть морального толкования посвящена иной теме. Брак Орфея и Эвридики — брак души и тела.²⁰⁹ Душа, блуждающая среди видимых и преходящих вещей (цветов), оказывается укушенной змеей. Так, по мнению автора, обозначается урон, который таится среди вещей, нравящихся душе. Из Преисподней ее выводит гармония лиры — разум, который устраняет содеянные ошибки.²¹⁰ «Историческое» толкование здесь почти в точности следует уже упомянутому выше. Орфей, узнав о смерти своей жены, ушел в Теспотию, вызвал призрак мертвой Эвридики и умер от горя, когда понял, что тот обманул его. Его кончина от рук женщин, с точки зрения комментатора, означает, что он умер от любви к своей жене.²¹¹ Текст комментария и иллюстрация здесь несколько по-разному трактуют сюжет:

²⁰⁹ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 422.

²¹⁰ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 423.

²¹¹ Ibid.

изображение сосредоточено на смерти Орфея и увековечивании его имени, в то время как центральные фигуры комментария меняются в зависимости от толкования: «историческое» делает предметом своей трактовки странствия Орфея, в то время, как «моральное» сосредотачивается на Эвридике как образе души. Таким образом, «историческое» толкование здесь становится несколько более весомым, чем «моральное».

При рассмотрении сюжета о падении Икара, в основном, приводятся уже названные ранее трактовки в дополненном виде. Согласно первой из них, Дедал убил своего племянника и вынужден был бежать на Крит, где способствовал преступным действиям Пасифаи, за что был наказан заключением. Чтобы сбежать из темницы, он соорудил два парусных судна — себе и сыну, но во время побега Икар потерпел крушение и утонул.²¹² Также приводится версия, согласно которой Дедал — это некогда живший великий астролог, учивший этому искусству своего сына. Тщеславие вскружило голову мальчику, и он впал в непоправимые ошибки. Что касается моральных комментариев, то кроме советов, касающихся послушания сыновей и «среднего пути», здесь есть еще несколько любопытных толкований. Первое: великие умы завистливы, они не терпят ни равных, ни превосходящих их по способностям. Именно поэтому Дедал убивает племянника и затем терпит бедствие за бедствием, что означает, что несправедливость является источником всех бед. Кроме того, эта «басня» является предостережением принцам, чтобы те не давали прибежища порокам, противным природе. И третье моральное толкование гласит, что для того, чтобы жить в спокойствии, которого ищут мудрые, не следует слишком сильно приближаться ни к королям, ни к народу, ибо все это пустая суета.²¹³ В центре гравюры (ил.37), снова повторяющей работу А. Темпесты (ил.38), посреди бескрайнего моря стоит башня. В солнечных лучах, коснувшихся его крыльев, падает мальчик Икар. На

²¹² Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 340.

²¹³ Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. – Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 341.

переднем плане отец, летящий на созданных им крыльях, повернул голову в его сторону. Внизу виднеется маленький клочок земли посреди морских волн. Четверостишие под гравюрой акцентирует внимание на тщетности стремлений проникнуть в область божественных чудес, к которой может привести только вера, в противном случае воск на крыльях расплавится. Что касается стоящей посреди пейзажа башни, то в ее трактовке возможно сразу несколько вариантов. Во-первых, она может трактоваться как намек на преступление Дедала (ср. с гравюрой из издания 1619 г.). Во-вторых, так может изображаться тюрьма, из которой героям удалось сбежать. И, в-третьих, она может иметь попавшую во многие эмблематические сборники XVII в. трактовку, согласно которой башня посреди волн является аллегорией свободы.²¹⁴ Эта трактовка по смыслу прочно смыкается с предыдущей.

Объяснение другого падения — падения Фаятона — включает в себя как уже рассмотренные выше трактовки, так и некоторые новые. Во-первых, с точки зрения комментатора, этот сюжет полон политических максим, он показывает, насколько опасны дела управления. Божественная колесница означает государство, лошади — это народ, а поводья — правление, монстры, встречающиеся на пути божественной колесницы, суть не кто иной, как министры. Амбициозный человек, закрывающий глаза на опасности правления — это Фаятон, который не справился с управлением колесницей своего отца и упал, причинив перед этим много горя окружающим. Кроме того, под образом Фаятона может скрываться некто, полагающий, что его знатное происхождение дает ему право владеть всем²¹⁵. Из моральных объяснений в комментарии еще присутствуют рассмотренные выше трактовки: дети не должны презирать советы своих родителей, а последние — давать бесполезных обещаний. Есть и несколько «физических» объяснений этому сюжету: Фаятон является в них либо жарой, после которой следуют дожди, либо кометой, после которой следует засуха.

²¹⁴ *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsbourg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 28.

²¹⁵ *Les Metamorphoses d'Ovide, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française.* — Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. P. 64.

Эвгемерическое толкование говорит о том, что Фаэтон был первым царем жителей Теспотии и что он был первым, кто наблюдал за движением Солнца. На зеркально повторяющей работу А. Темпесты (ил.39) гравюре, посвященной поискам Фаэтона своего отца (ил. 40), коленопреклоненный юноша взирает на солнечного бога, правящего колесницей. Голова Феба окружена солнечным диском. Подпись под иллюстрацией сосредотачивается на безумии Фаэтона, на осуждении недоверия богам без свидетельств, клятв и залогов. На второй гравюре (ил. 41) на переднем плане изображена сама трагедия, на заднем — Юпитер с молниями в руках (снова зеркальное повторение гравюры А. Темпесты, указанной выше). Четверостишие под гравюрой еще раз указывает на глупое и гордое желание Фаэтона, которое прельщает юношу даже под ударами молнии.

Таким образом, несмотря на тенденцию к паритету различных трактовок в комментариях, визуальный текст в диалоге с краткими подписями под ним, остается, преимущественно, в русле моральной трактовки «басен». В большинстве случаев за основу берутся гравюры А. Темпесты, которые помещаются в издание даже без тех изменений и уточнений, которые были характерны для иллюстраций к «Метаморфозам» 1619 г.

Примером галантного издания второй половины XVII в., которое было своеобразным компромиссом между морально-эмблематической трактовкой античных сюжетов и запросами салонной культуры, могут служить «Метаморфозы Овидия в рондо»²¹⁶ И. де Бенсерада, изначально задуманные как пособие по мифологии для сына Людовика XIV. Акцент на его развлекательном и галантном характере полностью предопределяет форму произведения, полного каламбуров и иронии, — «результат утонченной и эрудированной игры с мифологией Овидия».²¹⁷ Идея создания такого рода издания в обучающих целях связана с набором карт под названием «Игра в басни»²¹⁸, сделанным в свое время

²¹⁶ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. – 463 p.

²¹⁷ Hryszko B. Isaac De Benserade's Inventiveness in *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne// *Re-inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800.* Series: Intersections, Vol. 70. – Leiden; Boston: Brill, P.77.

²¹⁸ См. переиздание: *Jeu des Fables.* – Paris: Ches F. Le Conte, rue St. Jacques au Chifre Royale, 1698. – 52 p.

для маленького Людовика XIV.²¹⁹ Непосредственным источником для Бенсерада послужило издание «Метаморфоз» в переводе П. дю Рье 1660 г.²²⁰ Иллюстрации создавали трое известных художников: Ф. Шовё, С. Леклерк и Ж. Лепотр. «Только Шовё и Леклерк подписали свои работы, так что, по неизвестной причине, работы Лепотра анонимны...».²²¹ Легкий, игривый характер рондо отнюдь не всегда скрывает морализаторский подтекст. Автор открыто говорит об этом в «Удвоенном рондо (rondeau redoublé) к королю».²²² На книги произведение не делится: под иллюстрацией кратко описывается сюжет и на противоположной странице дается рондо на ту же тему. Идея построения книги полностью выражается во фронтисписе (ил.42), смысл которого раскрывается во включенном в книгу «Письме от г-на Лебрена к г-ну де Бенсераду»²²³: сидящая и плетущая гирлянду нимфа — муза поэта, которая вплетает все лучшее и драгоценное в венок, символически означающий форму рондо. Муза опирается на куб, который олицетворяет прочность морали. Цветы ей подают маленькие Амуры. Они же держат небольшое зеркало, отражающее на своей поверхности все самое лучшее из того, что содержится в античных «баснях». Сцена окружена деревьями и растениями, связанными с метаморфозами мифологических героев. На заднем плане высится дворец, который украшают сцены из «Метаморфоз» Овидия. Над ними помещено изображение самого античного поэта. Фронтиспис отсылает читателя к основной идее книги: играючи дать моральное наставление.

Открывающая изобразительный ряд иллюстрация о сотворении мира (ил.43), хотя и решена в привычной композиционной схеме, все же несколько выделяется из общего ряда. Бог, разделяющий смешанные стихии, лишь

²¹⁹ Hryszko B. Isaac De Benserade's Inventiveness in *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne// Re-inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800. Series: Intersections, Vol. 70. – Leiden; Boston: Brill, P.78.

²²⁰ Hryszko B. Isaac De Benserade's Inventiveness in *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne// Re-inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400–1800. Series: Intersections, Vol. 70. – Leiden; Boston: Brill, P.79.

²²¹ Meyer V. Les Illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade // Irish Journal of French Studies. Vol. 16. 2016, P. 134.

²²² *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. Непронумерованные страницы.

²²³ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. Непронумерованные страницы.

отдаленно напоминает христианизированного бога-Творца других гравюр. Он не задрапирован полностью, его образ более «античен» по сравнению с другими. В соответствующем этой иллюстрации рондо, речь идет не только о разделении первозданного смешения, но и дается сравнение Демиурга с отцом дофина, Людовиком XIV, который также «распутывает хаос», оставляя дофина наследником «своих добродетелей и всей земли».²²⁴ Сотворение человека (ил.44) также представляет собой изящное решение уже существующей композиционной схемы, в которой, однако, как и в сцене сотворения мира, отсутствуют символические намеки на совершенство последнего. В рондо на сюжет о сотворении человека, как и в рассмотренных выше комментариях, делается акцент на амбивалентности человеческой природы. Созданный как хозяин всего видимого мира, несущий в себе печать божественного образа, устанавливающий законы человек — это всего лишь «немного грязи» (*un peu de bouë*)²²⁵, из которой, тем не менее, вышли короли и народы.

В устоявшуюся композицию иллюстрации к сюжету о Ликаоне (ил.45), как и в предыдущих случаях, врывается несколько новых деталей: обеденный стол, за которым сидит Юпитер, имеет звериные ноги (отсылает либо к метаморфозе Ликаона, либо к власти Юпитера). На столе стоит некий предмет пирамидальной формы, которая может иметь несколько разных отсылок. Такая форма может отсылать либо к эмблеме славы принцев²²⁶, что прекрасно согласуется с текстом рондо, либо к стойкости и постоянству.²²⁷ Кроме того, если учесть цель издания, этот предмет может служить визуальным эвфемизмом трапезы (жертвы), предложенной Ликаоном Юпитеру. На большую вероятность такой трактовки указывает, например, наличие того же самого предмета на иллюстрации к сюжету о старце Тиресии (ил.46), которого Юпитер и Юнона, насытившиеся амброзией, попросили решить спор. В рондо о Ликаоне сказано, что он был скорее демоном,

²²⁴ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 3.

²²⁵ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 5.

²²⁶ *Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa.* – London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 36.

²²⁷ *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsbourg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 28.

чем человеком, и сделался великим благодаря своим злодеяниям. В противовес такой обманчивой славе, согласно тексту, поистине великим становится тот король, который мудр и справедлив.²²⁸

Вопреки устоявшемуся изображению сцены убийства Аргуса Меркурием, здесь выбран чуть более ранний момент (ил.47). Кажется, что на изображении царит полная идиллия. Меркурий играет Аргусу на сиринге (с одной стороны, буквальное следование тексту поэмы, с другой — отсылка к вставной «басне», которую Меркурий рассказывает Аргусу) сладкую мелодию, от которого последнего клонит в сон. В ногах у Аргуса спит пастушеская собака, сзади стоит корова. Слева от Меркурия расположились трое коз, одна из которых обдирает кору дерева. На заднем плане виднеются скалистый берег с домом и корабль, уходящий к горизонту. Рондо акцентирует внимание на фигуре Аргуса, на том, что пастух не выполнил своей задачи — не сберег коровы. Точно так же потерпят неудачу «всевидящие» (*clairvoyans*) люди, смотрящие, ищущие по всем углам сплетники.²²⁹ Изображение Ио (ил.48) в этом издании очень необычно — она представлена как богиня, сидящая на возвышении. Народ воздает ей почести, которых она удостоилась «за службу самому могущественному из богов»²³⁰, пройдя выпавшие ей на долю страдания.

Подтекст «басни» о превращении Каллисто в медведя очень схож с комментарием на «Метаморфозы» в переводе дю Рье: неплохо бояться уединенных мест, если они опасны для целомудрия. На гравюре (ил.49) вокруг Каллисто и мнимой Дианы изображены три Амура: один стреляет из лука, другой держит зажженный факел, третий подталкивает Каллисто — все эти детали объясняют происходящее на гравюре действие. На переднем плане помещено изображение бородатого божества — аллегория реки. В данном случае у этого образа нет моральной подоплеки. И Амуры, и речное божество являются

²²⁸ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 15.

²²⁹ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 27.

²³⁰ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 33.

деталями, дополняющими сюжетную линию, они несут в графике ту же вспомогательную аллегорическую функцию, что и на живописных полотнах того времени.

Превращение Актеона в оленя рассматривается как следствие глупой неосторожности героя: «Кто хочет слишком много видеть — ни мудр, ни осторожен».²³¹ На иллюстрации (ил.50) голова героя, случайно заставшего богиню со своими спутницами во время купания, уже превратилась в оленью. Нимфы в смятении покидают источник. На переднем плане лежит охотничья собака. То есть здесь, с определенными стилистическими изменениями, воспроизводится устоявшийся паттерн изображения сцены без добавления каких-либо «визуальных комментариев».

Сюжет о Нарциссе сопровождается рондо, раскрывающим неуместность самолюбия. Последнее есть ни что иное, как обыкновенное зло²³², которое распространено повсюду. На иллюстрации (ил.51) полулежащий герой наклонился к своему отражению. Сзади него сидят охотничьи собаки. Сцену окружает густой лес и скалы. На переднем плане скользящий по воде Амур целится в сердце юноши. Другой Амур ведет беседу с двумя молодыми девушками — нимфами, указывая одной из них (возможно, Эхо) на Нарцисса. Что касается самой Эхо, то ее превращение в голос рассматривается как наказание болтуни. На иллюстрации (ил.52) изображена спускающаяся с неба Юнона, которую занимает своими разговорами Эхо. Поодаль от окружающего богиню облака, на котором сидят ее любимые птицы — павлины, возлюбленная Юпитера спасается бегством, а сам громовержец обнаруживает свое присутствие перед женой.

Рондо о превращении Адониса в цветок, в отличие от сюжета о Нарциссе, не несет в себе явного назидания, а только лишь выражает сожаления по поводу непостоянства судьбы. На переднем плане гравюры (ил. 53) под сенью дерева

²³¹ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 63.

²³² *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 75.

лежит распростертое тело возлюбленного богини. Его копье и рог лежат рядом. Там же расположилась охотничья собака. Венера сошла со своей колесницы, запряженной парой лебедей и стоящей чуть поодаль, и склонилась над своим возлюбленным. Рядом с безжизненной рукой Адониса уже начал расти цветок-анемон.²³³ В целом композиция повторяет разобранные нами ранее варианты, стремясь к более изящной визуальной трактовке.

Спустившийся в Преисподнюю за своей женой Орфей на гравюре (ил.54) изображен играющим на виоле Владыке Подземного царства и его жене, восседающим на троне. Вдалеке виднеются адские тени. Композиционное решение, в целом, не является для того времени новым. В качестве одного из прототипов можно, например, указать гравюру В. Солиса (ил.55) XVI в. В рондо речь идет лишь о верности скорбящего Орфея, который не может покинуть свою жену и пускается в непосильный для смертного путь.²³⁴

Переходя к сюжетам о падении, следует отметить, что их трактовки не сильно отличаются от уже рассмотренных. Икар предстает перед читателями как юноша одновременно и смелый, и слабый. Иллюстрация (ил.56) к «басне» о Дедале и Икаре здесь нетипична по своей композиции: изображен не полет героев, а подготовка к нему. Возле разожженного в треножнике огня сидит Дедал, прилаживающий крылья своему сыну и увещающий его. У задней стены помещения, в котором находятся герои, стоит бюст царя (отсылка к Миносу, заключившему героев в темницу), а в окне открывается вид на город, который им суждено покинуть. В отличие от этого изображения, иллюстрация к сюжету о падении Фаетона (ил.57) несколько не выбивается из ряда других, уже рассмотренных выше: на переднем плане изображены ниспровергаемые с неба молнией Юпитера, изображенного в левом верхнем углу, колесница, кони и сам герой.

²³³ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 347.

²³⁴ *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin.* – Paris: De l'imprimerie royale, 1676. P. 323.

Таким образом, в данном издании визуальный ряд в целом тяготеет к эстетизации и «антиклизации» сюжетов (однако, есть исключения, например, в иллюстрации к «басне» об Орфее и Эвридике). Добавляются «визуальные комментарии» и аллегории, способствующие более точному пониманию изображенного на гравюре действия. Хотя визуальный ряд часто (но не всегда) перерабатывает уже найденные визуальные стратегии восприятия сюжетов, изображения практически полностью свободны от моральной нагрузки. Более того, они ведут смысловую игру со зрителем за счет незначительных деталей, отсылающих либо к другим сюжетам и их изображениям (сиринга у Меркурия), либо за счет введения вспомогательных персонажей, «комментирующих» основное действие. Нравственные уроки преподносятся в легкой форме в самом рондо, тем самым сохраняя общую дидактическую направленность античных «басен».

2.3. Интерпретация античного мифа М. де Маролем. Издание «Картины храма муз»

В течение XVII в. сюжеты и образы античной мифологии на уровне рефлексии оставались связанными с христианским моральным дискурсом и с системой религиозных комментариев в наставительном духе, написанных клерикальными учеными. Одним из наиболее популярных комментаторов и переводчиков античных авторов в XVII в. был аббат М. де Мароль. Он был неоднозначной фигурой как для своих современников, так и для ближайших потомков, поскольку его стратегия «популяризации» ученого комментария в контексте поиска компромисса между двумя группами целевой аудитории отрицательно оценивалась с обеих сторон: среди ученых он слыл дилетантом²³⁵, с точки зрения салонной публики его комментарии были слишком учены и тяжелы для восприятия.

²³⁵ Подробнее про восприятие фигуры М. де Мароля современниками см.: Crescenzo R. *Peintures d'instruction: la postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque Classique.* — Genève: Droz, 1999. P. 270.

М. де Мароль был частым гостем в салоне мадемуазель де Скюдери²³⁶ и пытался достигнуть «читаемости» (*lisibilité*) античных текстов широким кругом людей.²³⁷ Его комментарии к изданию «Картины храма муз, полученные из кабинета покойного г-на Фавро, королевского советника Королевского суда помощи, выгравированные лучшими мастерами своего времени для того, чтобы показать добродетели и пороки под видом наиболее прославленных басен античности»²³⁸ являются примером работы для очень знатной целевой аудитории. Ж.-М. Шатлен говорил об этом издании в контексте анализа такого явления во французской культуре XVII в. как «парадная книга» (*livre d'apparat*)²³⁹, которая, как правило, имеет формат *in folio* и богато иллюстрируется. Такого рода книга путем создания вымышленного пространства, описания «картин» давала высокопоставленному читателю представление о том или ином предмете. Происхождение жанра Ж.-М. Шатлен возводил к изданию «Картин» Филострата 1614 года.²⁴⁰ Здесь следует отметить, что и сам М. де Мароль сравнивал свои «картины» с произведением Филострата: «Моя книга “Картины храма муз” является достаточно большим трудом, который я создал по образу “Картин” Филострата, ничего не заимствуя у этого автора».²⁴¹

Свой труд М. де Мароль посвятил королеве Польши и Швеции Марии Луизе де Гонзага²⁴², а в качестве цели издания указал наглядную демонстрацию человеческих добродетелей и пороков. Издание состоит из пятидесяти восьми иллюстраций, взятых из собрания королевского советника Королевского суда помощи Ж. Фавро и представляющих собой гравюры на сюжеты античной

²³⁶ Taylor H. *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*. — Oxford: Oxford University Press, 2017. P. 74.

²³⁷ Caigny F. *Les Remarques de Marolles dans ses traductions en prose de l'Énéide : un regard de Moderne sur une œuvre antique ?* // *Exercices de rhétorique*, 2019. № 13. URL: <http://journals.openedition.org/rhetorique/884> (дата обращения: 03.08.2022).

²³⁸ *Tableaux du Temple des Muses: Tirez du Cabinet de Feu Mr. Favereau, Conseiller du Roy en Sa Cour de Aydes, Et Gravez en Tailles-Douces par les Meilleurs Maistres de Son Temps, pour Representer les Vertus Et les Vices, sur les Plus Illustres Fables de l'Antiquité*. — Paris: Antoine de Sommerville, 1655. — 477 p.

²³⁹ Châtelain J.-M. *Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVIIe siècle* // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005. № 57. P. 75.

²⁴⁰ Châtelain J.-M. *Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVIIe siècle* // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2005. № 57. P. 78-79.

²⁴¹ Цит. по: Vanuxem J. *La mythologie dans "Le Temple des muses" de l'abbé de Marolles* // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1973, № 25. P. 298-299.

²⁴² Vanuxem J. *La mythologie dans "Le Temple des muses" de l'abbé de Marolles* // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1973. № 25. P. 295.

мифологии. Изображения сопровождаются связным текстом-комментарием, раскрывающим и объясняющим античные мотивы, за которым следует раздел «Примечания» (Annotations), в котором приводятся взгляды античных и современных авторов на описываемый сюжет. Издание имеет очень непростую историю. С юношеских лет уделяя пристальное внимание поэзии, Ж. Фавро написал сонеты к находящимся в его коллекции увражам, а также свой собственный комментарий к изображенным на них сюжетам. Но он издать свой труд до смерти не успел, и М. де Мароль, по его собственным словам, получил материалы от сына Ж. Фавро.²⁴³ Приступая к воплощению авторской идеи, М. де Мароль сначала издал небольшую серию гравюр под названием «Картины Добродетелей и Пороков, выгравированные по рисунку наиболее знаменитых басен Древности»²⁴⁴ с очень скудными комментариями, а позже и грандиозный труд «Картины храма муз»: «Кажется, что Мароля попросили прокомментировать обе серии, сначала менее важную, затем более важную, которая стала его шедевром».²⁴⁵ М. Мароль убрал сонеты Ж. Фавро и сопроводил сюжеты своими обширными комментариями: «...воспользовавшись своими “античными штудиями”, которые были необъятными, он создал “Храм муз”, где главным образом были приведены в комментариях пассажи авторов, которые писали о данном сюжете, авторов, в основном, латинских, но также и французских: Ронсара, Дю Бартаса, Малерба...».²⁴⁶ Так, издание «Картины храма муз» становится важным материалом для изучения рецепции античной мифологии, поскольку оно не является переводом какого-либо античного произведения, но всецело состоит из комментариев на античные сюжеты, а, значит, из их интерпретаций.

²⁴³ Tableaux du Temple des Muses: Tirez du Cabinet de Feu Mr. Favereau, Conseiller du Roy en Sa Cour de Aydes, Et Gravez en Tailles-Douces par les Meilleurs Maistres de Son Temps, pour Representer les Vertus Et les Vices, sur les Plus Illustres Fables de l'Antiquité. – Paris: Antoine de Sommaville, 1655. Непронумерованные страницы, раздел «Похвала г-ну Фавро».

²⁴⁴ Vanuxem J. La mythologie dans "Le Temple des muses" de l'abbé de Marolles // Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1973. № 25. P. 298.

²⁴⁵ Vanuxem J. La mythologie dans "Le Temple des muses" de l'abbé de Marolles // Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1973. № 25. P. 296.

²⁴⁶ Vanuxem J. La mythologie dans "Le Temple des muses" de l'abbé de Marolles // Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1973. № 25. P. 298.

Визуальный ряд, выгравированный по рисункам А. ван Дипенбека, в сочетании с текстом образует аллюзию не только на картинную галерею, но и на эмблематический сборник: каждая иллюстрация с краткой выдержкой из античного автора, расположенной под ней, сопровождается связным объяснением, в котором преимущество отдается моральному пониманию «басни». Затем идет занимающая до десятка страниц энциклопедическая по своему характеру часть «Примечаний», в которой приводятся взгляды различных авторов на рассматриваемый сюжет, выдержки, цитаты и т.п. Подпись под иллюстрацией помещена с целью обеспечить быстрое узнавание сюжета зрителем, ответить на вопрос о том, что именно происходит на гравюре. И, таким образом, помещенные под гравюрой цитаты из античных авторов сами по себе не несут интерпретативной нагрузки, а имеют лишь уточняющую функцию.

Издание «Картины храма муз» делится на семь частей, или книг, в которых сюжеты группируются тематически: первая рассказывает о происхождении мира, вторая — о любви богов и людей, третья — об охоте и сражениях, четвертая называется «Близнецы и морские боги», пятая повествует о приключениях в воде и воздухе, шестая посвящена событиям, происходящим на земле, и последняя — седьмая — посвящена рассказам о смерти, Преисподней и сне. Распределение сюжета по книгам по предметному принципу, так же, как и комментарии, — заслуга М. де Мароля. Мир представлен в сборнике «послойно»: воздух, земля, вода, жизнь и любовь небожителей и героев, Преисподняя — каждая книга освещает свою сферу. Так весь сборник оказывается моделью не только античного храма, но и мироздания в его статике (различные сферы) и динамике (от рождения к смерти). Согласно пояснению к фронтиспису, которым открывается визуальный ряд, воображаемый Храм муз имеет пять фасадов, посвященных Любви, Радости, Желанию, Надежде и Славе²⁴⁷ — чувствам, насквозь пронизывающим представленные в издании античные сюжеты. На фронтисписе (ил.58) изображен портик Любви, через который в Храм муз входит

²⁴⁷ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. Непронуемые страницы. Раздел «Объяснение начальной гравюры, служащее предисловием».

наибольшее число их почитателей. У входа стоят Поэзия и Живопись, над входом расположились Аполлон, лира которого улаждает слух, и Меркурий, олицетворяющий красноречие. Вазы с благовониями на куполе тракуются как сладкий аромат любви, Купидон, стоящий в центре и олицетворяющий собой любовь, становится натурой для рисующего и пишущего Амуров, расположенных чуть ниже. К куполу слетаются лебеди — поэты, достойные бессмертия. Посредине композиции помещен герб Фавро.

Иллюстрация «Хаос» (ил.59), открывающая сюжетную часть книги, комментируется с точки зрения христианской теологии. Комментарий опровергает возможность становления Космоса из первоначального Хаоса. По мнению автора комментария, тот факт, что изначально совершенный мир был сотворен Богом не подлежит сомнению. Сюжет, изображенный на иллюстрации, автор относит к «поэтическим выдумкам», которые, по его мнению, недалеко ушли от «грез больного».²⁴⁸ Противоположности не могли сосуществовать в изначальном смешении, отраженном на гравюре, где представлена «смесь воды, огня, земли, дыма, ветров и различных созвездий»²⁴⁹ и где происходит полная неразбериха: Стрелец пускает свои стрелы в маленьких Близнецов, Козерог сражается с Раком, а Телец со Скорпионом, Дева топчет ногами Рыб²⁵⁰ и т.д. Автор комментария упрекает художника в том, что тот не обратился к философии, а удовольствовался поэтическими выдумками.²⁵¹ Что касается самой гравюры, то следует отметить, что такое изображение Хаоса — достаточно редкое. Несмотря на присутствие зодиакальных знаков, отсылающих, как уже было показано выше, к совершенству, на гравюре нет привычной центральной фигуры Творца. Таким образом, в данном случае создается напряжение между трактовками одного и того же сюжета комментарием и иллюстрацией. Первый стоит на привычной христианской точке зрения, в то время как вторая

²⁴⁸ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 3.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

освобождается от конфессиональной призмы и смотрит на античный сюжет непосредственно через античных авторов.

В первой книге также находится «басня» о Фаэтоне. Здесь, в отличие от рассмотренных выше изданий «Метаморфоз», этому сюжету соответствует лишь одна гравюра, изображающая падение юноши (ил.60). На переднем плане, почти во весь лист, изображена трагедия: Фаэтона поражает молния Юпитера, и он падает вниз. Вдали чуть виднеется почти схематически намеченный пейзаж. Визуальная трактовка, в данном случае, не выходит за рамки устоявшейся модели. Комментарий с первой фразы обращается к моральной трактовке сюжета: несчастье, случившееся с Фаэтоном, - урок самонадеянным людям, которые не прислушиваются к разуму.²⁵² После такого поучающего начала, в тексте идет повествование о самом сюжете, действующих лицах и т.д., с исключительной внимательностью к деталям.

Сюжет о нимфе Ио, входящий во вторую книгу, повествующую о любви богов и людей, объясняется автором с «исторической», то есть эвгемерической точки зрения.²⁵³ Но это объяснение играет в данном случае лишь вспомогательную роль, а на первый план выходит описательный и дидактический компоненты. В тексте комментария повествуется об истории любви Зевса и Ио, мести ревливой Юноны и установлении культа Ио-Исиды в Египте. По мере раскрытия сюжетной канвы раскрываются образы представленных на гравюре действующих лиц, дается объяснение их роли (Аргус, Юнона, павлин, Ио, Меркурий), а также отмечаются некоторые детали графического изображения (ил.61), в том числе делается ремарка относительно значения реки в пейзаже. Она трактуется как персонифицированное изображение отца Ио — Инаха. Все наказания и злоключения потерявшей человеческий облик девушки тракуются автором как следствие нравственного падения, утрата невинности уподобляется превращению в животное.²⁵⁴

²⁵² Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 59.

²⁵³ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 76-77.

²⁵⁴ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 77.

На гравюре «Гидра» (ил.62) из книги о героях изображен второй подвиг Геракла — битва с Лернейской гидрой, которую очень подробно описывает комментирующий изображение текст. Сражение античного героя с чудовищем осмысляется как битва добродетельного человека с пороками, которые разрастаются так же быстро, как головы Гидры. «Береги себя, доблестный Алкид!» - восклицает автор, - «Немедленно взывай к помощи Иолая...».²⁵⁵ Так автор показывает, что одолеть пороки невозможно без внешней помощи. Однако он упоминает и другую возможную интерпретацию: это сражение пониматься как победа знания и красноречия над софистическими уловками.

В состав третьей книги входит сюжет об Актеоне (ил.63), который трагически погиб от зубов собственных собак. Описание гравюры в данном случае очень подробно. Автор не только в общих чертах излагает сюжет, но и называет каждую собаку несчастного охотника, ставшего оленем, по имени, так же, как и нимф, спутниц Дианы, изображенных под скалой в глубине пейзажа. На переднем плане гравюры лежит несчастный Актеон-олень, раздираемый собственными собаками. Вопреки устоявшейся традиции, животное изображено без антропоморфных черт. К месту происшествия спешат охотники, помещенные чуть дальше. Автор приводит сразу несколько трактовок «басни». Во-первых, охотники, которые столь расточительны на свои удовольствия, позволяют себя, «в некотором роде, разорвать своим собственным собакам».²⁵⁶ Во-вторых, в образе Актеона можно увидеть человека, который вскармливает льстецов на собственную гибель; приходит час, и они раздирают его, как собаки. В-третьих, автор замечает, что нужно благоговеть перед божественным, не проявлять по отношению к нему небрежности, не стоит становиться слишком любопытным и пытаться проникнуть в тайны богов, непредназначенные для человеческого глаза. Также, в заключение, автор прибавляет, что, согласно Павсанию, разъяренные

²⁵⁵ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 179.

²⁵⁶ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 149.

собаки могли разорвать Актеона на куски и без какой-либо помощи со стороны Дианы.²⁵⁷

Иллюстрация «Икар» (илл.64) в пятой книге рассматриваемого издания, как и все остальные, трактуется с моральной точки зрения. С одной стороны, восхваляется дерзновение Дедала, вера мастера в собственное изобретение, с другой — осуждается опрометчивый поступок его сына. Гибель Икара рассматривается как аллегория падения самонадеянного гордеца, как аллегория мнимого успеха баловней судьбы. Они видят себя летящими на крыльях удачи, но вскоре погибают от своего ненасытного желания быть в зените славы. Дедал ставится в пример как человек разумный, который держится предназначенного ему срединного пути, как человек, с одной стороны, отважный и верящий в собственное изобретение, а с другой — знающий разумную меру. Текст намекает на то, что смерть его сына была отголоском злодеяния самого Дедала, но не рассказывает об этом подробно, останавливаясь, преимущественно на теме умеренности и сюжетной линии мифа. На иллюстрации, однако, вдалеке виднеется город с башней, возможные трактовки которой были рассмотрены выше. Помимо обретения свободы, башня может намекать на злодеяние Дедала, и тогда вся иллюстрация вновь выстраивается по оси проступок (убийство племянника) — наказание (гибель сына).

Сюжеты о Нарциссе и об Эхо здесь, как и во многих других изданиях, разделены на две разные «басни». После легкого и изящного описания происходящего на гравюре (ил.65), автор трактует сюжет о превращении Нарцисса в цветок в духе морали, предостерегая читателей от самолюбия, которому молодые люди подвержены особо. Далее комментатор позволяет себе заметить, что эта «басня» также рассказывает нам о тех людях, «которые предпочитают свои фантазии и новизну их вымыслов (*imaginationes*) знанию и опыту Древних».²⁵⁸ Иллюстрация к сюжету о метаморфозе Эхо (ил. 66) здесь достаточно необычна: от иссыхающей и превращающейся в камень нимфы

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 284.

остался почти только скелет, сидящий в гроте, и голос, способный лишь отвечать на реплики. В глубине пейзажа изображен Нарцисс — причина страданий нимфы. Присутствие Амура в гроте автор объясняет следующим образом: «...но она (Эхо — Е.Б.) не стала еще полностью бесчувственной, и маленький Амур, сидящий рядом с ней в ее темной пещере, внушает ей мысли, которые ее голос стремится выразить, ожидая, пока она закончит говорить, чтобы затушить свой факел».²⁵⁹ Амур с потухшем факелом может означать как конец любви, так и окончание жизни.²⁶⁰

Иллюстрация «Пенелопа» (ил. 67), входящая в состав шестой книги, иллюстрирует сюжет о том, как правительница Итаки в ожидании Улисса обманывала досаждавших ей женихов. Комментатор обращает особое внимание читателя не только на работу Пенелопы, но и на фигуру Гименя, атрибутами которого служат факел и венок из роз. Текст поясняет образ Гименя как олицетворение супружеской любви, разрезающей сотканное за день покрывало. Автор раскрывает аллегория следующим образом: супружеская любовь помогает Пенелопе оставаться верной (Гименей разрезает покрывало, окончание работы над которым означало бы новое замужество и нарушение супружеской верности), в то время как страстная любовь ее поклонников, представленная образами спящих Амуров, настолько безуспешно пыталась поколебать твердость правительницы Итаки, что оставила свои попытки и в измождении забылась сном. В комментарии проглядывает сетование М. де Мароля на социальные проблемы своего времени, связанные с большим числом незаконнорожденных детей, что объясняется в тексте забвением целомудрия и супружеской верности. М. де Мароль подытоживает свои рассуждения похвалой Пенелопе как редчайшему образцу терпения и нравственной чистоты.²⁶¹ В данном случае следует отметить, что не только комментарий, но и иллюстрация имеет явный моральный подтекст:

²⁵⁹ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 292.

²⁶⁰ Никулина И. Н. Два прочтения одного сюжета: Овидий и Пуссен // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018. С. 186; *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 5.

²⁶¹ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 380.

Пенелопа беседует с Гименеем, в то время как забывшиеся сладким сном Амуры ускользают от внимания верной супруги Улисса.

Сюжет об Орфее и Эвридике помещен в последнюю книгу «Смерть, Скорбь, Преисподняя и Сон». После подробного изящного описания основного сюжета, включая смерть Орфея, автор останавливается на нескольких трактовках. Неудача Орфея воскресить Эвридику говорит о тщетности, с которой люди оплакивают гибель своих друзей. Вторичная потеря певцом своей любимой жены, когда он оборачивается, чтобы взглянуть на нее, предостерегает, по мнению автора, от недоверия божественным обетованиям. Кроме того, в образе Орфея можно узреть «божественного Спасителя», как это делали, по мнению автора, первые христиане. Сладость его речи заставляет прислушиваться к ней людей так же, как и обворожительный голос Орфея заставлял животных следовать за ним.²⁶² Иллюстрация (ил.68) к «басне» изображает вторичную потерю музыкантом своей жены. Орфей, играющий на виоле, выводит Эвридику из расщелины, ведущей в Царство мертвых. У входа в Преисподнюю расположился Цербер, за сценой наблюдает сидящее на камне адское существо. Амур тянет музыканта за одежду, и, послушный зову любви, Орфей оборачивается. Эвридика тщетно пытается следовать за ним.

Заканчивается книга разъяснением «Дворца сна» (ил.69), портал которого имеет две двери. Из первой, сделанной из слоновой кости, выходят ложные сны, из второй — истинные видения. Эти две двери, согласно комментарию, олицетворяют собой уста, непрестанно обманывающие, и глаза, которые не обманывают никогда. Отсюда, по мнению автора, проистекают и «фантазии» поэтов, рассказывающие нам о различных мифологических существах. Стоящая между дверьми фигура — богиня сна. Статуя, венчающая здание слева — Диана-луна, в то время как скульптура, стоящая справа — Ночь. На руках у нее двое младенцев — Сон и Смерть. Страдания, которые скрываются за «истинной» дверью, по мнению автора, — необходимая расплата за грехи, и после окончания

²⁶² Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 413.

земной жизни даже самые праведные могут избавиться от них только божьей милостью.²⁶³

Таким образом, в данном издании, представляющем собой попытку популяризации «ученого» комментария на сюжеты античной мифологии, сохраняется общая моральная трактовка античных «басен», главным образом, за счет текста комментария. Визуальный текст имеет несколько стратегий трактовки античных сюжетов, не всегда согласующихся с мнением комментатора. Изображения могут иметь явный моральный подтекст (Пенелопа), быть индифферентными по отношению к происходящему (например, сюжет об Ио), или вовсе отрешаться от христианизирующего взгляда на античный миф (Хаос) и вступать в полемику с текстом комментария. Вспомогательные персонажи, появляющиеся в визуальном поле, могут, с одной стороны, нести этически нейтральный комментарий, лишь объясняя и дополняя происходящее (Эхо, Нарцисс, Орфей), с другой — могут отсылать к моральному подтексту (Пенелопа).

На основании рассмотренного в данной главе материала можно сделать выводы относительно основных тенденций, присущих восприятию античной мифологии во Франции в XVII в. Под влиянием рационалистических веяний на уровне «ученого» комментария (уровень рефлексии) возникли тенденции к установлению паритета между различными трактовками «античных» басен. Однако следует отметить, что последние, несмотря на наличие целого ряда вариаций, представляли достаточно ограниченный набор объяснений. Это касается в том числе и относительной устойчивости большинства моральных трактовок (Актеон наказывается за любопытство, Нарцисс за самолюбие и т.п.), и в данном случае мы имеем дело с устойчивыми моральными эмблемами. Иллюстрация могла иметь как моральный подтекст, так и быть нейтральной, обладая лишь «визуальными комментариями», раскрывавшими сюжетную линию, отсылавшими к другим частям визуального текста. Моральное значение иллюстрации могла придавать подпись под ней, как было видно из анализа

²⁶³ Tableaux du temple des muses. Paris, 1655. P. 459-460.

издания «Метаморфоз» 1660 г. В процессе взаимодействия с текстом комментария, в котором моральное толкование не являлось приоритетным, преподносившая нравственный урок иллюстрация придавала дидактический привкус общему восприятию «басни». Именно за счет построения такого рода интертекстов сохранялось общее преобладание моральной трактовки мифологических сюжетов. Что касается поиска компромиссов между ученой энциклопедичностью и салонной культурой, то в таких упрощенных для восприятия текстах, созданных в образовательных целях, привычная и легкая для понимания моральная трактовка была ведущей, а, иногда, и единственной. Иллюстративный ряд с помощью легко узнаваемых символически нагруженных деталей мог вести ненавязчивую игру со зрителем, в которой сюжетные линии, обычно явно раскрытые, превращались в намеки («Метаморфозы» 1676 г.), или даже вступали в полемику с текстом комментария («Картины храма муз»).

Глава 3. Античные образы и сюжеты и религиозно-этический символизм во Франции XVIII в.

3.1. Античная мифология и интеллектуальный контекст эпохи: поиск новой методологии

В первой главе при описании происходивших в XVIII в. изменений была упомянута такая черта интеллектуальных процессов рассматриваемого периода как появление исторического сознания, вызванного к жизни рационалистическими тенденциями XVII в. Этот переход к «историзации» сознания может быть маркирован, в том числе, и теми спорами, которые велись во французской Академии надписей и изящной словесности в начале XVIII в. Одним из главных полемических вопросов была проблема критериев легитимности таких источников, как Священное Писание и корпуса мифологических текстов в качестве исторических свидетельств.²⁶⁴ Здесь важно отметить, что после реформы 1701 г. Академия надписей стала важным центром учености²⁶⁵ для Франции XVIII в.

В отношении определения критериев «историчности» античного мифа почти непререкаемым авторитетом пользовался аббат А. Банье, наиболее наглядно проиллюстрировавший свои основные методологические принципы в труде «Мифология и басни, объясненные исторически (par l'histoire)».²⁶⁶ Авторитет аббата среди членов Академии был настолько высок, что какое-то время ученые принимали его метод в качестве единственного инструмента, способного раскрыть исторический фон (fond de l'histoire) мифов и басен.²⁶⁷ Эвгемеризм А. Банье был эклектичен по своему характеру и аккуратно вписывался в христианскую модель истории. По мнению А. Банье, изначально существовала вера в Единого Бога, которая постепенно была утеряна. Люди стали

²⁶⁴ Подробнее см.: Faria P. David Hume, the Académie des inscriptions and the Nature of Historical Evidence in the Early Eighteenth Century // *Modern Intellectual History*, 2018. № 18. P. 299-322.

²⁶⁵ Faria P. David Hume, the Académie des inscriptions and the Nature of Historical Evidence in the Early Eighteenth Century // *Modern Intellectual History*, 2018. № 18. P. 305-306.

²⁶⁶ Banier A. *La mythologie et les fables, expliquées par l'histoire*. In 8 vol. Paris, 1738-1740.

²⁶⁷ Faria P. David Hume, the Académie des inscriptions and the Nature of Historical Evidence in the Early Eighteenth Century // *Modern Intellectual History*, 2018. № 18. P. 309.

обожествлять небесные светила, чувственные вещи, героев — появился политеизм²⁶⁸, воспетый в «поэтических баснях». Вымысел затмил первоначальную историческую основу, и задача ученого — снова ее раскрыть. В позиции А. Банье присутствовала некоторая двойственность, которая является показателем переходного характера этой фигуры. С одной стороны, А. Банье пытался подойти к проблеме изучения античного мифа рационально, или, в его терминологии, «исторически». Он отбросил популярные до этого моральные истолкования, а также тесно с ними связанные «политические» трактовки, которые были призваны дать наставления правящей элите. В контексте вписанного в христианство эвгемеризма, который с точки зрения А. Банье был подлинным «историзмом», его идея первоначального монотеизма перекликалась с понятием «естественной религии», с врожденной идеей Бога мыслителей XVII в. С другой стороны, А. Банье, несмотря на попытки рационализации подхода к античной мифологии, полностью оставался в конфессиональных рамках. С этой точки зрения, осмысление античных мифов А. Банье было реорганизованным продолжением «ученых» комментариев XVII в., где акцент сместился с морали на «историю».

Линию А. Банье продолжил такой известный исследователь религии, как Н. Фрере. Ученый до некоторой степени принимал метод А. Банье, но с некоторыми ограничениями. Н. Фрере полагал, что хотя эвгемеризм и приводит исследователя к заключению о существовании исторического ядра в некоторых «баснях», ученый, пользуясь этим методом, не в состоянии точно определить, что именно в «басне» является историческим, а что — позднейшим поэтическим наслоением.²⁶⁹ То есть эвгемеризм, с точки зрения Н. Фрере, может только указать на факт существования исторической основы, в то время как реальное соотношение «исторического» и «вымышленного» остается невыясненным. Н. Фрере, сочетая указанный выше подход с методом сравнительного анализа,

²⁶⁸ Подробнее см.: Брук Е. Г. Античный миф в контексте европейского дискурса XVIII–XIX вв.: от нравственной аллегории к исторической трактовке // Религиоведение. Т. 3., 2022. С. 113.

²⁶⁹ Faria P. David Hume, the Académie des inscriptions and the Nature of Historical Evidence in the Early Eighteenth Century // *Modern Intellectual History*, 2018. № 18. P. 310-311.

получил тот результат, который прозвучал десятилетием позже у Д. Юма в работе «Естественная история религии» (1757 г.)²⁷⁰ — политеизм хронологически предшествовал монотеизму.²⁷¹ Эта идея разрушала конфессиональные рамки, в которых долгое время существовали античные образы, и существенно изменила угол зрения на них.

В контексте сравнительного метода эвгемеризм использовался и Ж.-Ф. Лафито. Исследователь, прожив пять лет среди ирокезов и гуронов, «предпринял попытку сравнить их религиозные представления, нравы и институты с сообщениями античных авторов о естественном состоянии народов Греции и Малой Азии древнейшего периода».²⁷² В данном случае, как и в сочинениях А. Банье, речь идет о переходной стадии в области методологии. С одной стороны, религиозные феномены объяснялись с конфессиональной точки зрения, и Ж.-Ф. Лафито стремился найти во всех изучаемых им политеистических культурах следы первоначального откровения.²⁷³ В это время все еще оставалась популярной конфессионально ориентированная четырехчастная схема деления религий²⁷⁴, где античные культы попадали в раздел «язычество» или «идолопоклонство». С другой стороны, такое рассмотрение придавало иной статус античной мифологии: она стала рассматриваться сквозь живые политеистические культы, сама становилась «живой», освобождаясь от «привкуса сугубо христианской образной системы, которая служит лишь дидактическим инструментом и аллегорической завесой христианских истин».²⁷⁵

Во второй половине XVIII в. на первый план выдвинулся сравнительный метод, который трансформировал взгляд эпохи на античный миф. Идея «первоначального монотеизма» преодолевалась посредством компаративного анализа современных политеистических культов и культов античного мира. В

²⁷⁰ Юм Д. Естественная история религии. URL: http://samlib.ru/e/epshtejn_s_d/yumestestist.shtml. (дата обращения: 07.02.2023).

²⁷¹ Faria P. David Hume, the Académie des inscriptions and the Nature of Historical Evidence in the Early Eighteenth Century // *Modern Intellectual History*, 2018. № 18. P. 311.

²⁷² Мейнеке Ф. Возникновение историзма. / Пер. с нем. В. А. Брун-Цеховой. – М.: РОССПЭН, 2004. С. 56.

²⁷³ Мейнеке Ф. Возникновение историзма. / Пер. с нем. В. А. Брун-Цеховой. – М.: РОССПЭН, 2004. С. 59.

²⁷⁴ Подробнее см. гл. 1. с. 39.

²⁷⁵ Брук Е. Г. Античный миф в контексте европейского дискурса XVIII–XIX вв.: от нравственной аллегории к исторической трактовке // *Религиоведение*. Т. 3., 2022. С. 114.

русле такой компаративистики лежала уже упоминавшаяся выше работа Д. Юма «Естественная история религии» (1757 г.)²⁷⁶, в которой он выстроил линию исторического развития религии от изначального политеизма через генотеизм к монотеизму. Этому способствовала укоренившаяся к тому времени идея прогресса, которая стала важным шагом на пути к историческому сознанию, в целом, и историческому взгляду на религию, в частности.

Критическое осмысление сформировавшихся в первой половине XVIII в. подходов к изучению античного мифа было представлено в статьях «Басня» (Fable) и «Мифология» в «Энциклопедии наук, искусств и ремесел». В первой из них, написанной Л. де Жокуром и Ж.-Ф. Мармонтелем²⁷⁷, проводилась работа по систематизации явлений, объединенных термином «басня», который рассматривался в двух аспектах: во-первых, как собирательное название для теологической, фантастической, поэтической истории, то есть в объем этого понятия входили «все басни языческой теологии» (*la théologie paeyenne*); во-вторых, тот же термин обозначал один из видов изящной словесности. Специфицируя первое значение термина, авторы обратились к теории происхождения античной мифологии А. Банье, как наиболее распространенной и влиятельной, и подробно изложили ее основные положения, опуская, однако его теорию изначального монотеизма. Авторы классифицировали «басни» на «исторические», «философские», «моральные», «смешанные» и те, которые созданы для удовольствия. Кратко характеризуя каждый из выделенных типов, энциклопедисты, вслед за А. Банье, заключили, что только небольшое количество мифов совсем лишено исторической примеси. Это должно было обеспечить переход к рассмотрению и классификации истоков «басен». Таковыми являлись человеческое тщеславие, устная передача знания в дописьменный период, незнание истории, незнание физики, незнание языков, двусмысленность некоторых слов и др. Напоминая читателю о повсеместном распространении в

²⁷⁶ Юм Д. Естественная история религии. URL: http://samilib.ru/e/epshtejn_s_d/yumestestist.shtml. (дата обращения: 07.02.2023).

²⁷⁷ Jaucour L., Marmontel J. Fable // *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 6. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/FABLE. (дата обращения: 07.02.2023.).

культуре мифологических образов, авторы, однако, подчеркивали, что проникновение в суть «басен», изучение античных культов и вероучительных систем — удел небольшой группы ученых.

В статье «Мифология», написанной Л. де Жокуром, дается определение мифологии как фантастической (*fabuleuse*) истории богов, полубогов и героев древности, а также всего того, «что имеет какое-либо отношение к языческой религии»²⁷⁸ (*la religion paenne*): почитание божеств, мистерии, оракулы, ауспиции, жертвоприношения и т.п. Л. де Жокур полагал, что мифологические образы, повсеместно вплетенные в современную культуру, необходимо изучать, поскольку они служат неисчерпаемым источником идей, образов, сюжетов, аллегорий, эмблем и т.д. Кроме того, такая встроенность мифологических образов в человеческую культуру, по мнению автора, провоцирует мыслителей попытаться онтологически укоренить ее в реальности. Так родилась эвгемерическая трактовка мифологических образов, с которой, по словам Л. де Жокура, согласно большинство современных энциклопедисту авторов. Последние, достигнув консенсуса в общих методологических принципах, далеко не всегда согласны в деталях. Л. де Жокур осторожно ограничивал поле действия эвгемерической трактовки: «это сведение чудесного к естественному — один из ключей к греческой *мифологии* (курсив автора — Е. Б.); но этот ключ не является ни единственным, ни наиважнейшим»²⁷⁹. Энциклопедист показывал сложность формирования мифологической системы, зависящей от целого ряда факторов: абсорбция иноземных политеистических культов, разнообразие происхождения жителей Греции, невежество людей, фанатизм, ошибки этимологов, преувеличения поэтов, обманы жрецов и др. «Этой картины достаточно, чтобы показать, что к *мифологии* (курсив автора — Е. Б.) не следует относиться так же, как к истории»²⁸⁰, - замечал Л. де Жокур. Автор утверждал, что мифология — это смесь «снов воображения, мечтаний философии и осколков древней истории.

²⁷⁸ Jaucour L. Mythologie // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 10. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MYTHOLOGIE. (дата обращения: 07.02.2023).

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

Анализ (l'analyse) невозможен. По крайней мере, мы никогда не придем к достаточно искусному анализу (décomposition), чтобы быть в состоянии распутать происхождение каждой выдумки, тем более, тех деталей, соединением которых каждая выдумка является».²⁸¹ Однобокое суждение о мифологии, по мнению Л. де Жокура, чревато ошибками и заблуждениями: не следует уподобляться физику, который ищет там скрытые за завесой аллегорий тайны природы, философу, выживающему отсюда тончайшую мораль, политику, ищущему там утонченную правительственную мудрость. Статья завершается отсылкой читателя к статье «Басня», вышедшей ранее и подробно разбирающей истоки античных мифов по А. Банье. Эта отсылка сопровождается характерным пассажем: «одинаково приятно и полезно читать его (то есть А. Банье — Е. Б.) объяснения всей мифологии (курсив автора — Е. Б.); но можно будет найти более обстоятельные работы (travaux) г-на Фрере в Сборнике Академии изящной словесности».²⁸²

Таким образом, в энциклопедических статьях, несмотря на использование интерпретативно-классификационной стратегии А. Банье, шло ее дальнейшее критическое осмысление и исключение тех ее элементов, которые ко второй половине XVIII в. уже изжили себя. В первую очередь была отброшена теория первоначального монотеизма. Хронологическое предшествование политеизма монотеизму циркулировало в статьях энциклопедистов как нечто само собой разумеющееся и, в силу своей незыблемости, выведенное за рамки обсуждения. Во-вторых, следуя логике Н. Фрере, энциклопедисты говорили об ограниченности эвгемерической трактовки самой по себе: она не считалась достаточной для объяснения конкретных сюжетов и их деталей. В-третьих, авторы энциклопедических статей, подчеркивая сложность мифологии как объекта исследований, признавали необходимость изучения мифов не просто интеллектуалами, а узким кругом специалистов.

Кроме того, важной фигурой для формирования нового взгляда на античность в европейской культуре второй половины XVIII в. был И. И.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

Винкельман. В своей известной «Истории искусства древности»²⁸³ И. И. Винкельман, демонстрируя «инаковость» греков по отношению к современному обществу, объяснял расцвет греческой культуры особенностями географического положения, языка, физического склада и др. Таким образом ученый попытался объяснить определенные исторические реалии, взятые как нечто принципиально иное по отношению к современной ему культуре. Античность становилась не только объектом исследования, но и Другим, который благодаря своей естественной красоте, простоте и близости к природе был эталоном для подражания. Греки были воплощением мечты о «естественном человеке», поиск которого занимал многих мыслителей того времени, а их мифотворчество рассматривалось как результат деятельности целого народа.²⁸⁴ Такая проекция популярных в то время философских конструктов на конкретный период в сочетании с «историческим» подходом к объяснению его культурных реалий сформировала взгляд на античность как культурного Другого. Такая точка зрения, представляя собой переосмысленную позицию «Древних», способствовала не только взлету классицизма в искусстве, но дальнейшему процессу деэμβлематизации и «историзации» мифологических образов. Их единственной моралью была чистота и совершенство, подлинное величие чувств и т.п. В данном случае, ведущим становился эстетический взгляд на античный миф.

Если в религиозном моральном дискурсе на уровне рефлексии античные сюжеты все более лишались своей дидактической функции, то в популярной галантной культуре в пределах светского морального дискурса сохранялись образные дериваты эмблематического, аллегорического понимания античных образов. Это прежде всего было связано с теми особенностями, которыми обладал формировавшийся в то время тип общества, индивидуализирующие тенденции которого и особое внимание к собственной «цивилизованности» породили особое внимание к манерам: «За “манерами” же стояло то, что

²⁸³ Винкельман И. И. История искусства древности // Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подготовил И. Е. Бабанов. – СПб.: Алетей, 2000. С. 7-302.

²⁸⁴ Брук Е. Г. Античный миф в контексте европейского дискурса XVIII–XIX вв.: от нравственной аллегории к исторической трактовке // Религиоведение. Т. 3., 2022. С. 115.

французские авторы называли *les mœurs* (курсив автора — Е.Б.), хотя четкую грань между ними провести нелегко. Речь идет о комплексе в значительной мере неартикулируемых ценностей и норм, которым члены учтивого общества руководствовались в своих взаимоотношениях. Именно нравы устанавливали границу между должным и дозволенным, между тем, что было ниже человеческого достоинства, и тем, чего это последнее требовало...».²⁸⁵ Проблема существования морали вне религии, опиравшейся на представление о «естественном человеке», и акцент на «цивилизованности» современного общества, который был тесно связан с идеей прогресса, выдвинули проблему нравов на передний план. Ее остроту подпитывало менявшееся представление об интимности. Изменение порога чувствительности, представлений о семье, где на передний план вышла духовная близость²⁸⁶, сужение круга доверенных лиц, и, вместе с тем, интенсификация личных взаимоотношений внутри него²⁸⁷ - все это способствовало популяризации в сфере искусства особого типа «галантности», полной намеков и эвфемизмов. Последние брались из «словаря» образной системы античной мифологии и в рафинированном виде вводились в изобразительное пространство в виде легкого, ни к чему не обязывающего, предельно понятного комментария.

В целом, галантную культуру рококо, которая и была носителем указанных выше тенденций, можно назвать культурой визуальных экивоков и эвфемизмов, вселенной, где господствует *homo ludens*.²⁸⁸ Примерами известных галантных произведений XVIII в., игравших с античными образами, являются «Книдский храм» (*Le temple de Gnide*) Ш.-Л. Монтескье²⁸⁹, «Письма Эмилиии о мифологии» Ш.-А. Демустье²⁹⁰ и др. В этом контексте появлялись жанровые

²⁸⁵ Тейлор Ч. Секулярный век / Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С. 304.

²⁸⁶ Более подробно см.: Шоню П. Цивилизация Просвещения/ Пер с фр. И. Иткина, М. Гистер. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2008. С. 93-179.

²⁸⁷ Тейлор Ч. Секулярный век / Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. – М.: ББИ, 2017. С. 180.

²⁸⁸ Даниэль С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. СПб, 2007. С. 17.

²⁸⁹ Монтескье Ш.Л. Храм Венеры на острове Книде: Поэма в семи песнях / Пер. с фр. – М.: В вольной типографии Гария и компании, 1804. - 96 с.

²⁹⁰ *Lettres à Emilie sur la mythologie*. Par M. de Moustier. – Troisième edition. – Paris: Chez Desenne, 1792 -1796. En 6 vol.

сценки, преподносившие в игривой форме моральное наставление. Самым известным собранием таких нравственных картинок было издание «Памятное свидетельство об укладе жизни, материальном и нравственном, в конце XVIII века, или Картины жизни, представленные в изображениях, нарисованных и награвированных М. Моро Младшим, рисовальщиком Его христианнейшего Величества, и другими прославленными художниками», которое будет рассмотрено в завершающей части данной главы.

3.2. Издания «Метаморфоз» Овидия в первой половине XVIII в.:

иллюстрации и комментарии

В начале XVIII в., преимущественно, сохранялись тенденции, сложившиеся в предыдущее столетие. В 1702 г. вышло переиздание «Метаморфоз» Овидия в переводе П. дю Рье.²⁹¹ Прототипом этого издания могли служить «Метаморфозы» 1677 г., изданные в Брюсселе.²⁹² Поскольку комментарии к переводу дю Рье разбирались выше, здесь особое внимание следует уделить визуальной составляющей издания. На титульной странице (ил.70) изображены Аполлон и Афина, которые венчают портрет Овидия венком. Перед ними маленькие путти забавляются с инструментами искусств и наук. Здесь уже не требуется такого вдумчивого прочтения изображенной на титульной странице аллегии, как в изданиях XVII в. Она почти интуитивно понятна неискушенному в античных штудиях читателю. Что касается общей характеристики визуального ряда, то следует отметить, что иллюстрации в данном издании зачастую грешат явными анахронизмами в отношении одежды героев, осовременивая их.

На иллюстрации (ил.71) к «басне» о происхождении мира Демиург, творящий мир, направляется вглубь изображения, на заднем плане которого

²⁹¹ Les Metamorphoses d'Ovide, en latin et François, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet; de la traduction de Mr. Pierre Du-Ryer Parisien, de l'Academie Française. – Edition nouvelle, enrichie de tres-belles Figures. – Amsterdam: Chez P. et J. Blaev, Jassons à Waesberge, Boom, et Goethals, 1702. – 574 p.

²⁹² Les Metamorphoses d'Ovide, en latin et François, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet; de la traduction de Mr. Pierre Du-Ryer Parisien, de l'Academie Française. – Edition nouvelle, enrichie de tres-belles Figures. – Bruxelles: Chez François Foppens, Marchand Libraire et Imprimeur au S. Esprit., 1677. – 574 p.

имеется знакомый круг с символами зодиакальных созвездий. По нему мчится колесница Феба — Солнце, молнии прорезают воздух, в котором уже дуют четыре ветра. Волны, в которых виднеются морские обитатели, разбиваются о клочок суши, на котором примостились зайцы. Иллюстрация все так же согласовывается с христианским видением этой «басни», как отголоска библейского сюжета о сотворении мира. Сотворение человека продолжает эту мысль (ил.72), отличаясь от предыдущих композиционных решений лишь деталями. Так Бог вдыхает жизнь в первого человека, поднося к своему творению факел, значение которого как света, связанного с истиной и отгоняющего мрак, уже не раз упоминалось выше. Вокруг человека сидят животные и птицы, а на заднем плане изображены два небесных светила — Солнце и Луна.

Иллюстрация к сюжету о Ликаоне (ил. 73) имеет здесь несколько интересных деталей, которые в дальнейшем будут использоваться не только в «Метаморфозах» Овидия XVIII в., но и в издании «Храм муз» 1733 г., созданного на основе разобранного выше издания «Картины храма муз» 1655 г. В целом, художник сохраняет устоявшуюся композиционную схему, лишь увеличивая ее на одного персонажа — юношей, подающих на стол, становится двое. «Инаковость» божественного гостя маркирована его необычным восточным облачением. Стол, как и на иллюстрации в издании 1676 г., имеет звериные лапы вместо ножек. Детали натюрморта не только отсылают к роскоши и изысканности, но и играют важную роль в моральном «прочтении» сюжета. Посредине стоит блюдо с павлином — символом самовлюбленности и гордыни²⁹³, а рядом с ним - кубок-наутилус, играющий важную роль в изобразительном языке аллегорического натюрморта *Vanitas*.²⁹⁴ Кубок является одновременно и предметом роскоши, и напоминанием о хрупкости и мимолетности как богатства, так и самой жизни.

Серия иллюстраций к мифу о нимфе Ио (ил.74) начинается с гравюры, на которой она изображена как дочь реки-Инаха, стоящая под сенью деревьев.

²⁹³ См., например, *Iconologia or, Moral Emblems*, by Caesar Ripa, – London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 7.

²⁹⁴ Лат. «Суета»

Вдалеке изображено основное действие «басни»: Юпитер, окутав землю облаком, бежит вслед за нимфой, а жена громовержца пытается выяснить, что происходит, выглядывая из-за облака. Следующая гравюра (ил.75) продолжает начатое «повествование»: на переднем плане, под деревом, сидит Юпитер, которого можно идентифицировать по находящемуся рядом орлу. Он указывает на корову, в которую только что превратилась Ио, и беседует с женой, выглядывающей из-за облака. Следующая за ней сцена убийства Аргуса (ил.76), сторожившего Ио, в целом, повторяет сложившуюся композиционную схему, с той лишь разницей, что стоглазость пастуха никак не маркируется (на изображениях XVII в. его тело целиком было испещрено глазами), и на заднем плане, на открытой равнине появляются руины. Заключительная для этой серии гравюра (ил.77), на которой изображена Юнона, осыпающая глазами Аргуса хвост своей любимой птицы — павлина, сделана по образцу картины П. П. Рубенса (ил.78). Одежда героев в данном случае является явным анахронизмом, не стилизованным под «античность» как таковую: Юнона облачена в пышное платье, поверх которого накинут плащ с вышивкой. В волосах богини красуется диадема — символ ее статуса. Спутница богини, держащая в своих руках голову Аргуса, — это Ирида, на что указывает перекинувшаяся через небо радуга. За плащом Юноны стоит наблюдатель сцены, предположительно, Геракл.²⁹⁵ Уже разобранный выше текст комментария здесь сокращается, делится на несколько частей и распределяется в соответствии с сюжетом иллюстраций. Первая получает «историческое» (про Юпитера-Аммона) и «физическое» (Юпитер — жара, Ио — земля, ее превращение в корову — плодородие земли) толкования. Вторая и третья части мифологического сюжета комментариев не получают. Четвертая часть комментируется через объяснение роли Ио в культуре египтян и значения ее превращения в корову с этой точки зрения. Здесь же ведется рассказ о том, как некий Меркурий убил царя Аргуса, как Ио, приехав в Египет, изменила свою

²⁹⁵ Аполлодор Мифологическая библиотека. Кн. II. I, (3). URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1358680001> (дата обращения: 07.02.2023).

жизнь и нравы, и вместо порока, превращающего людей в зверей, избрала чистоту: раскаяние девушки снова «превратило» ее в человека.

Сюжет о Фэтоне проиллюстрирован двумя изображениями: встречей отца с сыном (ил.79) и падением юноши (ил.80). Первая сцена открывает перед зрителем внутренние покои Феба, с которым разговаривает коленопреклоненный Фэтон. По бокам залы стоят статуи четырех времен года, упоминаемых в тексте Овидия наряду с днями, месяцами, годами. На круговой бег Солнца указывает стоящий на переднем плане глобус (либо объемное изображение небесной сферы, либо модель поверхности земли). Иерархическое различие между собеседниками подчеркивается одеждой: облачение солнечного бога контрастирует с бедной одеждой Фэтона, который к тому же носит штаны — либо явный анахронизм, либо символическая отсылка к варварству и невежеству главного героя. На второй гравюре изображен Фэтон, которого взбешенные кони несут по небу. Карающая десница Юпитера в данном случае в композиции отсутствует. В некоторой степени его функцию на себя берет Скорпион, который не только буквально упоминается в тексте, но и имеет моральный посыл, поскольку может рассматриваться как «врачующий смертью».²⁹⁶ Кроме того, скорпион посреди небосклона может отсылать к трудностям, с которыми можно столкнуться «наверху»²⁹⁷, то есть к тому, что для юноши оказались непосильными дела управления. Снизу облака, по которому мчится солнечная колесница, видна голова ветра, который, с точки зрения эмблематики, чаще всего означает сильное внешнее воздействие, испытывающее чью-то прочность²⁹⁸, источник гибели²⁹⁹. Кроме того, если вернуться к гравюре А. ван Дипенбека, или к иллюстрации к сюжету о сотворении мира в данном издании, то можно сказать, что ветер является воплощением воздушной стихии. Текст комментария остается без

²⁹⁶ *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 4.

²⁹⁷ *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P.18.

²⁹⁸ *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 28; 34.

²⁹⁹ *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 39.

сокращений, вновь транслируя «моральное», «физическое» и «историческое» значения «басни», рассмотренные выше.

Иллюстрация на сюжет о превращении Актеона в оленя (ил.81) решена в соответствии с устоявшейся композицией, за исключением той особенности, что костюм главного героя — костюм знатного дворянина, а не античного охотника. Это прекрасно согласуется с «моральным» и «политическим» объяснениями «басни», рассмотренными выше. Следующая гравюра (ил.82) изображает встречу получеловека-полуоленя со своими собаками. Животное, сохранив в себе человеческие черты, наклоняется к своим питомцам, пытаясь заговорить с ними. Комментарий не сокращается, ретранслируя все то же, преимущественно, моральное объяснение «басни», которое было подробно разобрано при анализе издания XVII в.

Иллюстрация к сюжету о нимфе Эхо (ил.83) воспроизводит иконографию А. ван Дипенбека: иссохшая нимфа, от которой скоро останется лишь голос, превращается в камень. У ее ног сидит Амур, ждущий момента, когда можно будет затушить факел. В глубине пейзажа виднеется фигура Нарцисса, расположившегося на берегу водоема. Объяснение «басен» об Эхо и Нарциссе остается здесь единым для обоих сюжетов и приводится без сокращений. Гравюра, иллюстрирующая «басню» о Нарциссе (ил.84), смотрящемся в рукотворный фонтан, полна маленьких символических деталей: два голубя на краю источника раскрывают любовную тему, реминисценцией которой становится и венчающая фонтан целящаяся в сердце охотника фигурка Амура, сидящего на дельфине.³⁰⁰

Композиция гравюры, иллюстрирующей «басню» о падении Икара (ил.85), решена неординарно. На переднем плане на морском берегу Дедал крепит крылья за спиной своего сына, в глубине изображена сцена падения ослушавшегося юноши, на крыльях которого от воздействия солнечных лучей таит воск. Здесь, как и в иллюстрации к «басне» об Ио, идет совмещение в поле одного

³⁰⁰ Мальчик на дельфине отсылает к мягкокравию и нежности см., например, *Iconologia or, Moral Emblems*, by Caesar Ripa, – London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 5.

изображения двух происходящих в разное время событий. Вопреки уже устоявшейся иконографии на изображении отсутствует стоящая посреди моря башня. В тексте комментария опускается одно из эвгемерических толкований, с точки зрения которого побег из темницы на крыльях означает попытку мастера и его сына уйти от преследований с помощью парусных судов.

Гравюра, иллюстрирующая смерть Эвридики (ил.86), как и многие другие иллюстрации этого издания, имеет символический комментарий: разыгравшаяся во время прогулки трагедия, изображенная на переднем плане, подкреплена образными «комментариями» в виде плачущих Амуров, которые опустили потухшие факелы — не раз упоминавшаяся метафора смерти.³⁰¹ Текст комментария целиком взят из предыдущих изданий и напечатан без сокращений. Помимо темы супружеской любви и верности Эвридики, избежавшей объятий Аристея³⁰², комментатор подробнее всего останавливается на аллегорическом понимании сюжета, где Эвридика становится образом души. Следующий за этим сюжет путешествия Орфея в Преисподнюю в изображении (ил.87) решен крайне канонично.³⁰³ Музыкант, стоя перед восседающими на троне властителями подземного мира, зачаровывает супругов и окружающих их существ своим пением. Комментарий к этой части сюжета отсутствует, поскольку он уже был целиком приведен после описания первого сюжета.

Сюжет о любви Венеры и Адониса также получает ненавязчивый символический комментарий. На гравюрах появляются Амур и лебедь — птица Венеры, недвусмысленно намекающие на взаимоотношения главных героев. Они окружены охотничьими собаками, предметами, необходимыми для охоты — любимого занятия Адониса. Первая иллюстрация (ил.88) в точности повторяет работу К. ван де Пасса «Венера и Адонис» (ил.89), вторая (ил.90), несмотря на неизвестное авторство, демонстрирует не раз встречавшийся при анализе данного

³⁰¹ Никулина И. Н. Два прочтения одного сюжета: Овидий и Пуссен // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018. С. 186; *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters.* — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 5.

³⁰² См.: Вергилий Георгики. Кн. IV., 455-459. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1375200004#450>. (дата обращения: 07.02.2023).

³⁰³ См. указанную в предыдущей главе гравюру В. Солиса и иллюстрацию к изданию 1676 г.

издания изобразительный прием: на переднем плане изображены герои, вокруг которых примостились лебеди, охотничьи собаки, с которыми играет Амур, а в глубине пейзажа изображена гибель героя, которой так боялась влюбленная в него богиня. Комментарий, который содержит объяснение «басен» о Мирре, матери Адониса, и о нем самом, приводится здесь без сокращений.

Таким образом, визуальный текст издания 1702 г. сохранял тенденцию к наиболее полному освещению сюжетной линии путем помещения в пространство изображения двух различных по времени событий. Иллюстрации изобиловали деталями, служившими как для более точного раскрытия текста поэмы, так и для ненавязчивого намека на моральный подтекст (павлин, скорпион). Дополнительные персонажи «комментируют» происходящее на гравюре, скорее раскрывая само действие, чем играя с подтекстами (Амуры). Анахронизмы в одежде говорят о том, что иллюстрации все еще читались через актуализирующий мифологические сюжеты для современной публики комментарий, в тексте которого, несмотря на незначительные изменения, сохранялся паритет различных трактовок. Так можно отметить, что, в отличие от рассмотренного выше издания 1660 г., где мораль была доминирующей точкой зрения на сюжет за счет диалога изображения и краткой подписи под ним, в этом издании визуальный текст далеко не всегда смотрел на «басню» с точки зрения нравственности. Последняя вводилась в пространство изображения за счет размещения в нем нескольких деталей, которые равно могли иметь как буквальную, так и моральную трактовку. Иллюстрация играла различными интерпретациями, и степень общей морально-эмблематической трактовки на интертекстуальном уровне значительно снизилась.

В издании «Метаморфоз» 1732 г. большинство иллюстраций было сделано с образцов 1702 г., в то время как текст комментария полностью был заменен на новый, принадлежавший перу А. Банье. В предисловии аббат разворачивает свою теорию первоначального монотеизма, вписывая появление античной мифологии в христианскую модель истории, и настолько полно, насколько возможно в предисловии, говорит об источниках искажения и мифологизации реальных событий (человеческое тщеславие, отсутствие письменности в древнейшие

времена и т.д.). А. Банье проводит последовательную апологию своего метода, критикуя взгляд на «Метаморфозы» как собрание аллегорий, в особенности, моральных, поскольку их значение релятивно, оно полностью зависит от личности интерпретатора, который трактует ее сообразно собственному образу мыслей. Вместо этого А. Банье предлагает «научный» эвгемерический метод, адресуя свой труд всем заинтересованным читателям.

«Басня» о сотворении мира в тексте комментария рассматривается как заимствование из Писания, что полностью согласуется с иллюстрацией (ил.91). Творец устраивает мир: вдалеке виднеются Солнце, звезды, Луна, небесная сфера, воды уже населены рыбами, земля — зверями и птицами. Не хватает только человека. Вдохнув в него жизнь (ил.92), Творец поддерживает свое любимое детище, заглядывая в его лицо — божественный образ и подобие. Вокруг только что сотворенного господина мира собрались различные звери и птицы. А. Банье, констатировав происхождение этой «басни» из Священного писания, предлагает перейти к осмыслению роли Прометея в сотворении человека, что следует логике рассмотренных выше комментариев XVII в. Помимо уже устоявшихся эвгемерических трактовок образа Прометея («окультуривал» скифов, занимался астрономией, удаляясь часто на Кавказские горы; не смог остановить разлив реки, которая из-за быстроты течения называлась Орлом) А. Банье предлагает несколько новых интерпретаций. Во-первых, сюжет с добычей огня, по его мнению, следует трактовать следующим образом: Юпитер закрыл кузнецы, в которых ковали железо, боясь, как бы Титаны не применили это железо против него; Прометей, удалившись в Скифию, возвел там прекрасные кузницы, в которых трудились кузнецы-калибы, «быть может, даже боясь не найти огня в этой стране, он принес его на стебле ферулы».³⁰⁴ Основываясь на мнении С. Бошара и Ж. ле Клерка, автор развивает предположение о том, что Прометей и Эпиметей суть не кто иные, как Гог и Магог.

³⁰⁴ Les Métamorphoses d'Ovide, en latin, traduites en François, avec des remarques et des explications historiques Par Mr. l'abbé Banier, de l'Academie Royale des Inscriptions et Belles Lettres. Ouvrage enrichi de Figures en taille douce, Gravées par B. Picart & autres habiles maîtres. Vol. 1–2. Amsterdam: Wetstein & Smith, 1732. Vol. 1. P.6.

Более традиционными, хотя и с характерными изменениями, являются комментарии к сюжету о Ликаоне (ил.93). Иллюстрация к «басне» повторяет композицию 1702 г., с той лишь разницей, что на голове Юпитера отсутствует чалма. «Символический» натюрморт, звериные лапы у стола, количество персонажей — все остается без изменений. Комментарий сочетает в себе сразу несколько эвгемерических трактовок, с характерной для А. Банье попыткой назвать примерную дату «исторических» событий, послуживших основой для «басни», с помощью привязки к Паросской хронике. По мнению А. Банье, древность знала двух Ликаонов: первый был царем Аркадии, где правил «во времена патриарха Иакова»³⁰⁵, за 250 лет до Кекропов. Вторым Ликаон, благовоспитанный и религиозный, сменил первого. Но по бесчеловечности, столь распространенной в те времена, он осквернил Луперкалии, принося человеческие жертвы. По другой трактовке, Ликаон построил в горах Аркадии город, где находился алтарь Юпитера Ликея, которому приносились человеческие жертвы. Отсюда, по мнению А. Банье, происходит сюжет о приготовленном Ликаоном пире для Юпитера. Превращение же в волка основано на сходстве имени и звучании названия этого животного на греческом языке. Ликаон был любим своим народом, которого научил жить менее дико, он строил города, был добродетельным правителем, пытаясь соблюдать законы, установленные его отцом. А. Банье приводит и другое объяснение: согласно Свиде, для того чтобы люди подчинялись законам, Ликаон убеждал их, что в его дворец часто спускается Юпитер в образе странника. Однажды перед жертвоприношением этому божеству дети, желая выяснить правду, смешали жертвенное мясо с плотью только что умершего ребенка, полагая, что Юпитер никогда не сможет уличить их в этой хитрости. Разразилась страшная буря, и молния поразила нечестивцев. Ликаон, чтобы умиловать Юпитера, учредил праздник Луперкалий.

Каждый из четырех фрагментов мифа о нимфе Ио имеет свой комментарий. Первая часть иллюстрируется гравюрой из издания 1702 г. (ил.94), где на переднем плане стоит нимфа, в глубине пейзажа разворачивается сюжет

³⁰⁵Les Métamorphoses d'Ovide. In 2 Vol. Amsterdam, 1732. Vol. 1. P. 15.

погони. Прибавляется небольшая деталь: за Юпитером теперь следует орел — атрибут этого божества. Комментарий А. Банье здесь вбирает в себя уже упоминавшиеся выше трактовки, рассмотренные, однако, с несколько иного ракурса. С одной стороны, «басня» об Ио, согласно А. Банье, может иметь египетское происхождение: Исида, правившая египтянами в далеком прошлом, обучила их земледелию и другим полезным искусствам, из-за чего народ обожествил ее. В Грецию культ этой богини принес Инах, поэтому в мифе Ио-Исида стала считаться его дочерью. С другой стороны, основанием для «басни» могла служить «история» побега аргосской принцессы в Египет. Обе эти трактовки опираются на античных авторов и не раз упоминались выше, причем последняя рассматривается А. Банье как «новая басня, которую выдумали, чтобы объяснить старую».³⁰⁶ При попытке сопоставления версии Павсания и Августина с Паросской хроникой, А. Банье приходит к противоречию объяснительных теорий и имеющихся хронологических таблиц: получается, что Ио живет через 600 лет после Инаха, «который был современником Моисея».³⁰⁷ Объяснение Геродота также терпит неудачу. В конце концов, критика греческого происхождения Ио становится подтверждением египетского генезиса «басни» и ее персонажей. Вторая часть сюжета проиллюстрирована гравюрой, отличной от изображения в издании 1702 г., хотя и сохраняющей общую тему (ил. 95). Юнона, спустившись на землю, просит мужа подарить ей корову, на которую Юпитер указывает рукой. Сцена укутана облаками, рядом с Юноной находится ее павлин и женская фигура, разгоняющая руками облака. На заднем плане изображена радуга, из чего можно сделать вывод, что разгоняющая тучи богиня — это Ирида, вестница и посланница Юноны. Комментарий здесь ограничивается общим теоретическим пассажем о том, что «басни» обязаны своим происхождением реальным историям, и для того, чтобы раскрыть последние, необходимо вернуть события в их изначальную простоту, не пытаясь объяснить все детали повествования. Сцена убийства Аргуса изображена в соответствии с тем

³⁰⁶ Les Métamorphoses d'Ovide. In 2 Vol. Amsterdam, 1732. Vol. 1. P. 31.

³⁰⁷ Ibid.

композиционным решением, которое было в издании 1702 г. с той лишь разницей, что вместо античных руин вырастает развесистое дерево и меняются очертания гор в пейзаже (ил.96). Опираясь на своих предшественников, А. Банье трактует «басню» следующим образом. Аргус был шестым царем Аргоса после Инаха, считался мудрым и справедливым правителем. Его прозвище «всевидящий», данное авторами, послужило основанием стоглазости мифологического пастуха. А. Банье говорит, что если, как считают некоторые античные авторы, история с Ио произошла в его правление, то это случилось так: некий Юпитер убил короля, чтобы похитить Ио. Третья иллюстрация также сделана с композиционного образца 1702 г. (ил.97), но на этот раз художник старательно избегает анахронизмов в одежде, драпируя богинь более подобающим для античных сцен образом. Исчезает и фигура наблюдателя. Действующие персонажи (Юнона, Ирида, два павлина, три путти, Аргус) остаются на изображении в тех же позах. В комментарии А. Банье на этот раз главным героем становится павлин. По мнению аббата, глазки на хвосте павлина напоминают нам наши глаза, поэтому Юнона и осыпает хвост своей любимой птицы глазами своего верного пастуха. Кроме того, «боги язычников» (*les Dieux des Payens*), которые когда-то были реально существующими людьми, возведенными в этот ранг, постепенно стали природными символами. Так, например Юнона стала ассоциироваться с воздухом или эфиром, и «поскольку этот элемент передает нам свет, неудивительно, что украсили таким количеством глаз птицу, которая была посвящена богине, которая его (т.е. воздух — Е.Б.) обозначала»³⁰⁸. А. Банье добавляет, что согласно некоторым мифологам, события развивались несколько иначе: когда Меркурий усыпил Аргуса, пастуха разбудил некий молодой человек по имени Гиерак. Бог решил убить Аргуса камнем и превратить Гиерака в ястреба.

Иллюстрация к сюжету о разговоре Фаэтона с Солнцем так же, как и предыдущие, выполнена на основе гравюры 1702 г. (ил.98) с изменением деталей одежды и интерьера. Одежда становится более условной, исчезает дикость в образе Фаэтона. Глобус превращается в простую сферу, пол дворца становится

³⁰⁸ *Les Métamorphoses d'Ovide*. In 2 Vol. Amsterdam, 1732. Vol. 1. P. 40.

однородным. Что касается сюжета о падении юноши (ил.99), то можно сказать, что несмотря на более утонченную технику, все основные элементы, включая рака и ветер, сохраняются. На обе эти «басни» А. Банье помещает одно объяснение, в котором его теоретические выкладки сочетаются как с уже упоминавшимися выше трактовками (Фаэтон - астроном, предсказавший жару; Фаэтон - царь молоссов и т.д.), так и с несколькими новыми. По не раз упоминавшемуся мнению А. Банье, корни «басен» всегда следует искать в истории. Поэты, приукрасившие исторические события, были «первыми историками». С неоплатонической философии началось распространение аллегорического толкования сюжетов, которое тесно связано с абсурдной, по мнению А. Банье, моральной трактовкой, как, например, в мифе о Фаэтоне. Приведя в тексте объяснения генеалогии героя, комментатор приходит к выводу о том, что Фаэтон жил примерно за четыреста лет до Троянской войны. Падение солнечной колесницы трактуется как намек на губительную засуху, разразившуюся в его время. Следующим дается объяснение, согласно которому колесница Феба есть ничто иное как колесница пророка Илии. Здесь же дается еще одна связка с библейскими сюжетами: А. Банье говорит о том, что возможно всемирный пожар, вызванный падением Фаэтона, - то же самое, что и божья кара, обрушившаяся на преступные города. К этим толкованиям здесь примыкает трактовка Г. И. Фоссиуса, который связывает сюжет мифа с египетским культом Осириса. Этот тезис о египетском происхождении «басни» далее развивается в тексте, перемежаясь с «физическим» толкованием, упомянутыми выше «историческими» объяснениями и описанием антиков.

Изящно решенное с точки зрения стилистики изображение к «басни» о Юпитере и Каллисто (ил.100) наполнено маленькими символическими комментариями. Происходящая под сенью рощи сцена комментируется, казалось бы, неуместным в данном месте, фонтаном. Семантически фонтан, как и

природный водный резервуар, в графике рококо отсылает к любви.³⁰⁹ На нем изображены рельефы, усиливающие это значение. Символом взаимного союза является и вьющаяся вокруг фонтана виноградная лоза.³¹⁰ Персонажей можно легко идентифицировать по их атрибутам: луку и стрелам, охотничьим собакам, луне, блистающей в волосах мнимой Дианы, орлу, притаившемуся за ее спиной. В комментарии к этому сюжету А. Банье не добавляет практически ничего нового. Аббат излагает версию, согласно которой царь Аркадии Юпитер влюбился в девушку по имени Каллисто, страстно любившую охоту и ходившую в шкурах диких зверей, как тогда было заведено. К этому А. Банье прибавляет изложение мнения «одного современного автора», трактующего превращение Каллисто в медведя с моральной точки зрения, а именно как потерю добродетели среди высшего света. Далее дается «астрономическое» объяснение, согласно которому Каллисто была помещена на небо, т.к. Ликаон (ее отец) был одним из первых среди греков, кто наблюдал созвездие Медведицы. С «астрономической» точки зрения трактуются и проделки Юноны.

Обе гравюры, иллюстрирующие сюжет об Актеоне, сохраняют композиционное решение 1702 г. с некоторыми нюансами. На первой из них (ил.101) Актеон вместо костюма вельможи получает воинские доспехи, на второй (ил.102) существенных изменений деталей не происходит вовсе. А. Банье комментирует каждую из двух «басен». В первом случае А. Банье сосредотачивается на личности и имени Дианы, используя тексты Цицерона, Страбона, Г. И. Фоссиуса и др. Подчеркивая, что речь идет о греческой богине, автор снова говорит о ее египетском происхождении. «Басню» же об Актеоне он возводит к почитанию Дианы Бритомартиды, любившей охоту. Вторая часть объяснения концентрируется на образе Актеона, его родословной, обычае изображать его в воинских доспехах, поскольку «в те героические времена

³⁰⁹ Подробнее см.: Stewart Ph. *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth century.* — Durham and London: Duke University Press, 1992. P. 133-173., где символика водных источников разбирается в контексте визуальной культуры рококо

³¹⁰ *Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa, — London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 9.*

одежда охотника не отличалась от одежды воина».³¹¹ А. Банье, приведя расхожие трактовки о растерзанном собственными собаками Актеоне (как охотнике, растратившем на своих питомцев много денег, или охотнике, растерзанном бешеными собаками), приводит трактовку Диодора Сицилийского, которая ему кажется наиболее верной. Согласно этой трактовке, Актеон выказал презрение Диане, пожелав отведать жертвенного мяса, приготовленного для жертвоприношения этой богине. Он был изгнан за то, что противился религиозным церемониям, смешанным с культом Вакха, завезенного в свое время в Грецию.

В иллюстрации к сюжету о нимфе Эхо сохраняется и композиционное решение, и символические детали, которые были в издании 1702 г. (ил.103): у ног превращающейся в камень Эхо примостился Амур с догорающим факелом, в глубине пейзажа на берегу источника сидит Нарцисс - причина страданий нимфы. Объяснение басни, по мнению комментатора, здесь скорее «физическое», чем «историческое», поскольку она рассказывает людям о таком природном явлении как эхо. Чтобы объяснить этот феномен, поэты изобрели «басню». С точки зрения «истории» можно видеть основание сюжета в следующем: некая нимфа заблудилась в лесу, и те, кто искал ее, слышали только эхо ее голоса и решили, что она превратилась в голос. Иллюстрация к сюжету о Нарциссе так же, как и предыдущая, повторяет композицию 1702 г. (ил.104), в то время как комментарий А. Банье к этому сюжету отличается оригинальностью. После краткого описания морального истолкования басни о призрачности самолюбия в контексте рассуждения о сюжете этой «басни» как выдумке поэтов, А. Банье переходит к изложению трактовки Павсания, согласно которой Нарцисс, потеряв любимую сестру-близнеца, смотрел в воду, представляя, что смотрит не на свое отражения, а на нее. Далее, также с отсылками к древним авторам, идет развитие темы нарцисса как цветка, посвященного Прозерпине и связанного с Эвменидами, «культ которых, без сомнения, более древний, чем тот, который послужил

³¹¹ Les Métamorphoses d'Ovide. In 2 Vol. Amsterdam, 1732. Vol. 1. P. 90.

сюжетом для этой басни».³¹² По мнению А. Банье, гирлянды нарциссов посвящались этим богиням, поскольку нарциссы обычно росли вокруг могил. После трактовки имени Нарцисса («глупый, бесчувственный»), комментатор переходит к объяснению образа Тиресия. Последний, как считается, был авгуром, который после взятия Фив удалился из города. На своем пути он выпил грязной воды из источника и умер. Жизнь и смерть авгура послужили основанием для рождения «басни» о его слепоте. Поскольку, согласно этой трактовке, Тиресий жил в Фивах во время «Войны Эпигонов» (*la Guerre des Epigones*), то А. Банье датирует его жизнь 1200 г. до н.э., за десять или пятнадцать лет до осады Трои.

Иллюстрация к «басне» о Дедале и Икаре композиционно полностью повторяет гравюру из издания 1702 г. (ил.105): на переднем плане Дедал крепит крыло за спиной своего сына, а в глубине пейзажа изображена сцена падения. Комментарий А. Банье включает в себя упоминавшуюся выше трактовку сюжета о побеге на парусных судах из тюрьмы, деяния Дедала на Сицилии и др. А. Банье подробно излагает версии происхождения критского лабиринта, и после приведения различных точек зрения, останавливается на том, что это чудо было построено Дедалом наподобие египетского образца. Примерное время жизни мастера высчитывается с помощью вычисления времени правления Миноса, который умер за тридцать пять лет до осады Трои.

Изображение сюжета о смерти Эвридики (ил.106), равно как и о путешествии Орфея в Аид, повторяют композиции 1702 г. (ил.107), с той лишь разницей, что в первом случае из пейзажа исчезает башня, изображенная вдалеке, фигура, находящаяся на переднем плане, поворачивается лицом к зрителю, и ее голова венчается растительным венком, чтобы зритель мог узнать в девушке наяду. Остальные незначительные изменения таких деталей как наклон головы, трактовка складок и т.д. могут быть здесь опущены, поскольку не имеют отношения к символизму изображения. Иллюстрация, на которой изображен Орфей, стоящий перед властителями Преисподней, полностью композиционно совпадает с гравюрой 1702 г. Как и в большинстве уже разобранных случаев, А.

³¹²Les Métamorphoses d'Ovide. In 2 Vol. Amsterdam, 1732. Vol. 1. P. 101.

Банье строит объяснение «басни» на общепринятых трактовках (о таланте Орфея к поэзии и музыке, в то время, как в Греции эти искусства находились на низкой стадии развития; о его уходе в горы Фракии; о том, как он был обманут призраком умершей жены и т.д.). В эти уже привычные трактовки А. Банье вплетает несколько новых нюансов. Во-первых, Орфей учился религиозным ритуалам и мистериям в Египте, и «он должен рассматриваться как отец греческой теологии».³¹³ Кроме того, «он воспринял от евреев, также бывших в Египте, знание истинного Бога».³¹⁴ С «египетской» версией согласовывается и еще одна вставка, согласно которой Орфей, научившись в Египте искусству врачевания, смог спасти свою супругу от укуса змеи, что и послужило основанием для «басни» о его нисхождении в Аид. Также А. Банье приводит мнение некоторых авторов, согласно которому Орфея как исторической личности никогда не существовало, персонаж возник в результате лингвистических манипуляций (упоминается, например, глагол *rappa* (курсив мой – Е.Б.)³¹⁵, как возможная лингвистическая причина происхождения «басни»). Комментарий все же завершается перечислением тех мнений, согласно которым Орфей был певцом, установил культы богов, в частности, Вакха, ввел обряды искупления для преступлений и вызова духов умерших, занимался магией, астрономией, написал несколько литературных произведений, не дошедших до наших дней, за что после смерти и был возведен в ранг полубогов.

Не считая изменения стилистической трактовки фигур и светотеневой моделировки, обе иллюстрации (ил.108 и ил.109), повествующие о любви Венеры и Адониса, сохраняют все детали композиции 1702 г., хотя при этом изменяется их порядок в структуре издания. На обеих гравюрах все также присутствуют Амуры и лебеди, на одной из них, вдалеке, виднеется сцена смерти Адониса. А. Банье, в комментариях к «басням» о Мирре, Венере и Адонисе, в целом, ретранслирует устоявшиеся «исторические» трактовки. Культ Адониса, согласно А. Банье, имеет сирийское происхождение. Страстно любивший охоту Адонис

³¹³Les Métamorphoses d'Ovide. In 2 Vol. Amsterdam, 1732. Vol. 2. P. 329.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Лит. ивр. «лечить»; там же.

был ранен ведром, и его жена, Астарта, учредила в его честь ежегодные празднества. Когда же выяснилось, что Адонис вовсе не умер, а был излечен лекарем Кокутусом, был установлен еще один праздник в честь его возвращения. Египетское происхождение культа А. Банье отвергает, считая, что не стоит отождествлять Адониса с египетским Осирисом.

Таким образом, визуальный текст, в целом, сохранил как детали, помогавшие раскрыть сюжетную канву и личности персонажей, так и моральный подтекст, если таковой имелся в издании 1702 г., анахронические детали сводились на нет, делая одежду героев более условной. А. Банье, критикуя моральное толкование сюжетов, в своей энциклопедически-эвгемерической трактовке «басен», тяготел к поиску онтологической укорененности античных мифов в реальности, подключая в качестве опорного источника для своих объяснений Паросскую хронику. Кроме того, аббат постоянно ссылался на персонажей Писания то как на хронологический маркер, то как на значение аллегии. Его взгляд, несмотря на кажущуюся тенденцию к рационализации подхода к изучению античных «басен», был глубоко конфессиональным.

3.3. Издание «Храм муз» 1733 г.: иллюстрации Б. Пикара и эвгемерическая трактовка античных сюжетов

В 1733 г. на основании рассмотренного выше издания «Картины храма муз» вышел другой фолиант с похожим названием³¹⁶ с гравюрами Б. Пикара. Несмотря на кажущееся сходство иллюстративного материала (большинство гравюр выполнены Б. Пикаром с образцов 1655 г.) и выбранных сюжетов, издание 1733 г. имело совершенно иные задачи. На передний план выдвигалась попытка «исторического» толкования мифов, то есть эвгемерическая трактовка античных сюжетов. Параллельно произошли значительные изменения визуального ряда: добавились новые детали, видоизменились композиции и появилась

³¹⁶ Le Temple des Muses, orné de LX, où sont représentés les événements les plus remarquables de l'antiquité fabuleuse; Dessinés & gravés par B. Picart le Romain, & autres habiles Maitres; et accompagnés d'explications et de remarques, Qui découvrent le vrai sens des Fables, & le fondement qu'elles ont dans l'Histoire. Amsterdam: Chez Z. Chatelain, 1733. – 152 p.

орнаментальная рамка, которая не только осуществляла функцию декорирования, но, будучи существенной частью визуального текста, взяла на себя важную смыслообразующую функцию. Порядок сюжетов, в целом, сохранился, не считая численного увеличения визуального ряда на два графических листа. Деление сборника на книги было упразднено, вместе с чем ушло и ощущение упорядоченной модели мира, исчезли аллюзии на Филострата и воображаемая галерея, но музы — дань античной поэзии — остались в названии.

Каждую из более десятка орнаментальных рамок следует рассматривать как смыслообразующее целое, восполняющее семантический пробел, возникший в результате редукции комментария к изложению эвгемерической трактовки сюжета. Однако иногда отдельные орнаментальные детали могут по-разному соотноситься с тем или иным сюжетом, образуя новые смыслы. Основное значение орнаментального обрамления проясняется при анализе принципа классификации сюжетов, объединения их в группу одинаково обрамленных изображений. В целях наиболее полного описания внутренней игры смыслов внутри визуального текста и его отношений с текстом комментария остановимся на нескольких примерах.

Орнаментальная рамка, обрамляющая сюжет о Ликаоне³¹⁷, Энкладе, Иксионе, Ясоне, битве Геракла с Гидрой состоит из inferнальной символики: Горгоны, Цербер, Дракон, Аид, летучие мыши, цепи — все либо буквально, либо символически³¹⁸ отсылает к Преисподней. В издании XVII в. все эти сюжеты трактуются либо как борьба с пороками, либо как следующее за тяжкими прегрешениями наказание. Наиболее интересной в этом ряду оказывается иллюстрация «Ликаон, превращенный в волка» (ил. 110) не только потому, что

³¹⁷ В издании 1655 г. этот сюжет отсутствовал.

³¹⁸ В эмблематических сборниках летучая мышь в качестве части эмблемы олицетворяет смерть, змеи и драконы — зло, грех. См.: *Symbola et Emblemata Jussu atque auspiciis sacerrimae suae majestatis Augustissimi ac Serenissimi imperatoris Moschoviae Magni Domini Czaris et Magni Ducis Petri Alexeidis totius Magnae, Parvae et Albae Rossiae, nec non aliarum multarum Potestatum atque Dominiorum Orientalium, Occidentalium Aquilonariumque supremi monarchae excusa.* — Amstelaedami: apud Henricum Wetstenium, 1705. P. 7. (данный сборник эмблем сделан с более раннего голландского издания); *Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa,* — London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 18; P. 25; P. 59. Горгоны и Кербер отсылают нас к тому же семантическому ряду по смежности явлений в мифологической системе. Кроме того, дракон является олицетворением греха и в комментариях М. де Мароля, что полностью соответствует эмблематическому толкованию.

этого сюжета не было в издании «Картины храма муз», но и в силу нескольких деталей, на которых акцентирует внимание Б. Пикар. Художник зеркально повторяет композиционную схему из «Метаморфоз» 1702 г.: на переднем плане изображены Юпитер и превращающийся в волка Ликаон, любопытный юноша подает на стол еду, а на заднем плане гнев бога уже преследует домочадцев языками пламени. Б. Пикар обрезает композицию под вертикальный формат, так что один из подающих на стол юношей исчезает. Как и на изображении 1702 г. в композиции отсутствует атрибут Юпитера — орел — и Б. Пикар маркирует «инаковость» гостя по отношению к находящимся в доме людям, облачая его в восточный наряд. Внутренняя «мораль» визуального текста прочитывается не только с помощью орнаментальной рамки, но и через детали натюрморта. Посредине стоит блюдо с павлином, а рядом с ним - кубок-наутилус, значение которых было рассмотрено выше. В данном случае тема человеческого тщеславия и наказания за него, намеки на хрупкость благосостояния и человеческой жизни — целиком остаются в поле визуального текста, комментарий объясняет «басню» с помощью часто транслируемой эвгемерической трактовки: Ликаон, жестокий к иноземцам, приносит в жертву Юпитеру ребенка (так следует трактовать трапезу, приготовленную Ликаоном Юпитеру). Он «учредил Луперкалии, на которых приносили человеческие жертвы»³¹⁹. Поскольку в «Картинах храма муз» данный сюжет отсутствовал, здесь, как нигде больше, наиболее полно проявляется тяга визуального текста, выполненного под руководством Б. Пикара, восполнить тот семантический пробел, который образуется в результате замены моральной трактовки или целого спектра объяснений на однобокий эвгемерический комментарий. Во всех остальных случаях, которые будут рассмотрены ниже, в силу того что художник руководствуется образцами А. ван Дипенбека, эта функция целиком ложится на орнаментальную рамку.

Битва Геракла с Гидрой (ил.111), имеющая такое же орнаментальное обрамление, имеет несколько эвгемерических трактовок. По одной из версий Геракл поджог болотный камыш и погубил всех змей, живших в болоте и

³¹⁹ Le Temple des Muses. Amsterdam, 1733.P.40.

досаждавших округе. По другой версии, герой осушил болото, которое было причиной наводнения окрестных земель. Третья версия представляет Геракла победителем разбойников, а четвертая говорит об осаде укрепленного города, которым командовал некий Лернус. Крепость защищали с таким мужеством, что, в конце концов, осаждавшим ничего не оставалось, кроме, как сжечь ее. Связь с тем моральным значением, которое сюжет имел в издании 1655 г. обеспечивает орнаментальная рамка. Она прочитывается, в данном случае, целиком через те значения, которые даются в эмблематических сборниках: драконы, летучие мыши, змеи — все это является олицетворением зла и греха. Орнаментальная рамка, добавленная Б. Пикаром, не всегда однозначна. В данном случае, например, в сюжете об Иксионе (ил. 112), примыкающем к той же группе «басен», намечается двойственность прочтения орнаментальных мотивов. Рамка может рассматриваться и как непосредственная отсылка к месту мучений Иксиона — Преисподней, и как моральный комментарий, отсылающий к череде символов, связанных с человеческими пороками.

Орнаментальное обрамление, состоящее из символов любви и страсти «комментирует» иллюстрации к «басням» о Фаэтоне, Мелеагре и Аталанте, Протее, Кеике и Алкионе, Покрывале Пенелопы. Она состоит из цветов, пылающих светильников³²⁰, голубей, факела и колчана со стрелами.³²¹ Если сюжет, в котором присутствует пара влюбленных соотносится с рамкой очевидным образом, то в других случаях соотношение возможных трактовок сюжета с орнаментальным обрамлением требует пояснения. Близкой по значению к только что упомянутому случаю является «басня» о покрывале Пенелопы. В издании 1655 г. этот сюжет имел пространный моральный комментарий: Гименей, стоящий к зрителю спиной, разрезает сотканную Пенелопой за день ткань, окончание работы над которой означало бы новое замужество для правительницы Итаки. Но уснувшие позади нее Амуры намекают на то, что она не склонна поддаваться соблазну и намерена сохранить верность супругу. В поле

³²⁰ *Symbola et Emblemata*. Amstelaedami, apud Henricum Wetstenium, 1705. P. 11.

³²¹ Символы любви, как неоднократно было показано выше

визуального текста Б. Пикар добавляет несколько деталей (ил.113): он драпирует фигуру Гименя, за спиной бога появляются крылья, которые однозначно помогают зрителю идентифицировать его как вестника небес. Его венки из роз перекликается с букетом в рамке, которая начинает говорить таким образом о любви как искреннем и благородном чувстве. В тексте комментария на этот сюжет не дается никаких объяснений, поскольку само происходящее настолько приближено к реальности, что не требует никакого дополнительного анализа.

Полный контраст по отношению к такой трактовке представляет соотношение той же рамки с сюжетом о Фаэтоне (ил.114). Как уже было сказано при анализе иллюстраций к изданию 1655 г. и к изданиям «Метаморфоз», Фаэтон, с точки зрения морали, служил олицетворением человека, ослепленного желанием и не внимающего голосу разума, человека, взявшего в свои руки бразды правления и потерявшего их вследствие своей неопытности. Значение страсти как таковой, таким образом, начинает экстраполироваться и на всю орнаментальную рамку. Ключевым символом становится сосуд с огнем, который может быть трактован как губящее человека наслаждение.³²² В объяснении «басни» фигурируют уже знакомые эвгемерические трактовки: про страшную засуху, про Фаэтона, изучавшего астрономию и предсказавшего аномальную жару и т.д. Прибавляется еще один комментарий, согласно которому основанием этой «басни» послужила огненная колесница пророка Илии, что «основано только на сходстве имени Илии и имени Солнца, которого греки называли Гелиосом».³²³ Заканчивается объяснение небольшой ремаркой по поводу морального смысла «басни»: Фаэтон является живым образцом губительных последствий безрассудства и честолюбия (*l'ambition*).

Группа иллюстраций, к которой принадлежит сюжет об Актеоне (мифы об Актеоне, Алфее и Аретузе, Панае и Сиринге, Атласе) окружена символами, которые отсылают к водной стихии: наверху три дельфина поддерживают

³²² *Symbola et Emblemata*. Amstelaedami, apud Henricum Wetstenium, 1705. P. 17.; *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters*. — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 4.

³²³ *Le Temple des Muses*. Amsterdam, 1733.P.20.

корзину которая доверху наполнена раковинами и другими морскими и речными объектами, слева и справа изображены получеловеческие существа, держащие над головами кувшины с льющей водой — распространенный символ реки, внизу изображен маскарон, который может быть ассоциирован с речным богом Алфеем или остаться абстрактным намеком на водную стихию, а также драконы. Если в предыдущем случае, когда речь шла об инфернальной символике, дракон был связан с пороками, злом, то здесь он связан с водной стихией. Подобного рода переосмысление образа дракона во французском искусстве XVIII в., в особенности — в искусстве рококо, связан с модой на китайскую культуру, которая начиная с конца XVII в.³²⁴ играет важную роль в «словаре образов» того времени. Помимо трактовок образа дракона как эмблемы власти, умеренности, целомудрия, изобилия³²⁵, это мифологическое существо начинает рассматриваться в связи с различными стихиями. Образ дракона обретает самостоятельную жизнь вне христианской морали благодаря своей принадлежности не только к европейской, но и к китайской культуре, которая наполняет старый для европейской визуальной культуры образ новыми значениями. И хотя параллели между образом дракона и водным миром не очень частые, они все же присутствуют в декоративном искусстве того времени.³²⁶ Более близким для европейского сознания был мотив, связанный с огненной стихией.³²⁷ В таком случае, в орнаментальной рамке с инфернальной символикой, обрамлявшей сюжеты о Ликаоне и Геракле, дракон, изрыгающий огонь, может идентифицироваться с огненной стихией как таковой, что также не нарушает общего смыслового поля орнаментального обрамления. Если вернуться к Актеону (ил.115), то водная символика недвусмысленно соотносится с его проступком, за который он был наказан Дианой превращением в оленя и смертью от зубов собственных собак. Объяснение «басни» делается с эвгемерической позиции, смешанной с аллегорическим углом зрения на мифологический сюжет: Актеон —

³²⁴ Toutain-Quittelier V. Le dragon dans la culture visuelle rocaille // Nouvelles de l'estampe, № 262, 2019. URL: <https://journals.openedition.org/estampe/1363>. (дата обращения: 07.02.2023)

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid.

человек, которого страсть к охоте побуждает к чрезмерным расходам: «Вот аллегорический смысл басни, и, возможно, не нужно искать другого объяснения. Тем не менее, есть авторы, которые утверждают, что Актеон действительно был растерзан собаками, которые взбесились».³²⁸

В орнаментальной рамке, связывающей в одну группу сюжеты об Ио, Тантале, Телефе, Икаре, присутствует несколько ярких смыслообразующих мотивов: ветры, солнце и павлин. Ветры в контексте эмблемы чаще всего означают сильное внешнее воздействие, испытывающее чью-то прочность³²⁹, источник гибели³³⁰, либо, если следовать визуальному ряду издания 1655 г., например, снова обратиться к гравюре «Хаос», то они становятся воплощением одной из четырех стихий — воздуха, либо, как на иллюстрации к «Метаморфозам» 1702 г., являются частью демиургического акта, изначальной космической гармонии, четырьмя сторонами света. Солнце может рассматриваться в основном как что-то связанное с божественным миром³³¹, добродетелью, светом. Павлин является распространенной эмблемой гордости и неоправданных человеческих притязаний.³³² Общий посыл рамки, взятой вне связи с каким-либо изображением, говорит о добродетели, ее испытаниях и человеческой гордости как наиболее губительном пороке. В приложении к каждому отдельно взятому сюжету этот общий смысл преломляется по-своему. В случае, например, с сюжетом мифа об Ио (ил.116) павлин визуально отсылает к атрибуту Юноны, четыре ветра могут трактоваться не только как испытания, но и как четыре стороны света, отсылая к скитаниям нимфы, а солнце становится либо символом божественного как такового, либо символом добродетели, если вспомнить трактовку М. де Мароля или взять во внимание обожествление египтянами вновь обретшей человеческий облик нимфы. В случае с

³²⁸ Le Temple des Muses. Amsterdam, 1733.P.48.

³²⁹ Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters. — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 28; 34.

³³⁰ Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters. — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 39.

³³¹ Devises et Emblems Anciennes et Modernes. Tirées des plus celebres Auteurs. Avec Plusieurs autres Nouvellement inventées et mises en Latin, en Francois, en Espagnol, en Italien, en Anglois, en Flamand et Allemand. Par les soins de Daniel de la Feuille. — Amsterdam, 1693.P. 20.

³³² Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa, — London: Printed by Benj. Motte, 1709. P. 7.

иллюстрацией сюжета о падении Икара (ил.117) павлин однозначно становится символом гордости, четыре ветра сохраняют названное выше значение испытаний, а роль солнца, как некоего недостижимого божественного предела усиливается за счет того, что ему отведена существенная роль в самой мифе. Объяснение басни использует уже разобранный выше эвгемерическую трактовку о неудачном побеге Дедала и его сына Икара из тюрьмы на кораблях.

В мифах об Орфее, Прометее, Амфионе и апофеозе Геракла, объединенных одной орнаментальной рамкой, на первый план выходит функция культурного героя как борца с хаосом и пороками нецивилизованных народов. Отголоски такой трактовки можно увидеть и в составляющих орнаментальную рамку мотивах. Инфернальная символика внизу (голова Горгоны, Сфинкс, полуженщина-полузмея с птичьими лапами и крыльями) оказывается рядом, который прерывается слева и справа связками музыкальных инструментов и различных «технических» изобретений: якорь, рыболовная сеть и т.д., за которыми следуют слева — цветы и плоды, справа — связки ракушек различных форм. Венчают изображение четыре ветра, основные значения которых уже упоминались выше. Мотивы, связанные с пороками, хаосом, трудностями, перемежаются с творениями человеческих рук, которые позволяют подчинить себе недружелюбные стихии. Такой набор мотивов напрямую согласуется с данной в тексте эвгемерической трактовкой. Например, в случае с Орфеем (ил.118), важно не только то, что он был прекрасным поэтом и музыкантом, но и знал, как отвратить гнев богов, совершить очистительный обряд и т.д. — все это уже не раз упоминалось выше при разборе других изданий, здесь лишь стоит отметить, что объяснение «басни» в издании 1733 г. почти целиком состоит из цитаты, взятой из «Описания Эллады» Павсания.³³³ В поле основного изображения существенных изменений не происходит — Б. Пикар сохраняет все детали рисунка А. ван Дипенбека.

³³³ См.: Павсаний Описание Эллады. Кн. 9. Гл. 30. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1385000100> (дата обращения: 07.02.2023).

Таким образом, с переходом к эвгемерическому истолкованию сюжетов в тексте и добавлением орнаментальной рамки происходил процесс рафинирования смыслового поля тотальной значимости. Одни и те же элементы могли по-разному взаимодействовать с каждым конкретным изображением, то становясь ключом к образовавшимся в поле визуального текста смыслам, то, наоборот, практически снижаясь до уровня простого декоративного орнамента. Рамка вносила элемент игры со зрителем, поскольку ее потенциальная символическая поливалентность обеспечивала возможность «вычитывания» тех смыслов, о которых зритель мог быть осведомлен. В целом, текст придерживался «исторического» толкования сюжетов, в то время как орнаментальная рамка взяла на себя функцию морального «комментария», лишь иногда упоминавшегося или вовсе отсутствовавшего в тексте.

3.4. Издание «Метаморфоз» Овидия 1767-1771 гг.: новая визуальная трактовка античных сюжетов

Несмотря на то, что популярность комментариев А. Банье не угасала и во второй половине XVIII в., в это время произошел существенный сдвиг в понимании античной мифологии. Отказ от взгляда на нее с точки зрения христианского понимания истории, восприятие античности как Другого способствовали трансформации визуального ряда, которую можно проследить на основе четырехтомного издания «Метаморфоз» 1767-1771 гг.³³⁴ Хотя в нем сохранялись комментарии А. Банье, визуальная трактовка сюжетов была полностью трансформирована. Произошли изменения и в общей структуре издания: поэма предварялась не только жизнеописанием Овидия, но и публикацией Паросской хроники на латинском и французском языках с предисловием, в котором давалась краткая характеристика памятника. Поскольку эта хроника, соединявшая воедино легендарные и исторические события, часто служила опорой для доказательств онтологической укорененности в реальности

³³⁴ Les Métamorphoses d'Ovide, en Latin et en François, de la Traduction de M. l'Abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, avec des explications historiques. Vol. 1-4. – Paris: Chez Pissot, Libraire, Quai de Conty, 1767-1771.

античных «басен» А. Банье, в издании 1767-1771 гг. ее текст был целиком воспроизведен для наглядности рассуждений аббата.

Акт творения (ил.119) в визуальном тексте, как и в тексте комментария, остается в рамках христианской трактовки. Однако здесь уже не уделяется столько внимания пейзажу, небесным сферам в их космическом понимании. Все многообразие сотворенного, кроме светил, находится в отдалении и покрывает поверхность земного шара. Исчезают символические детали, такие как, например, сфера со знаками зодиака — символ совершенства, отсылка к годовому циклу, двенадцати месяцам. При сохранение общего смысла, в иконографии сюжета о сотворении человека (ил.120) также происходят небольшие изменения: первый человек не лежит, а стоит, что можно объяснить не столько каким-то изменением в значении, сколько сменой формата с горизонтального на вертикальный. В данном случае следует обратить внимание, что подпись под иллюстрацией, раскрывающая основной смысл «басни», акцентирует внимание на том, что человека творит Прометей, хотя на иллюстрации облик творящего скорее напоминает образ Бога-Творца. Это нисколько не противоречит ни комментарию А. Банье, ни более ранним объяснениям, связывающим «басню» с событиями, описанными в Писании, а Прометея — с Провидением.

Сюжет о Ликаоне (ил.121), хотя и решается композиционно более или менее традиционно, имеет меньше символических деталей, чем в предшествующих изданиях. Исчезает натюрморт, имеющий моральное значение, устраняются звериные лапы у стола, терраса становится скорее похожей на часть современного особняка, стилизованного под античность, чем на условное пространство, в котором происходит действие. Юпитер теряет свою «инаковость», он лишен даже своего атрибута — орла. Вся сцена пронизана «реальностью» происходящего. Несмотря на снижение уровня условности (в том числе и в одежде) и символизма, моральный комментарий к сцене все же имеется. Над входом на террасу изображен Амур, сидящий в некоем условном интерьере; он разглядывает какой-то предмет. Вероятно, это может читаться, как символика,

отсылающая к совершению ситуативно обусловленного преступления³³⁵, что полностью согласуется со смыслами, ассоциировавшимися с «басней».

В противовес «реалистичности» иллюстрации к «басне» о Ликаоне, гравюра, открывающая серию иллюстраций к сюжету об Ио (ил. 122), полна условностей. Условен пейзаж, драпировки, символы — орел и Амур — легко прочитываются, изображение не нагружается ни сложными моральными аллегориями, ни другими, намекающими на существование подтекста, деталями. То же происходит со следующей иллюстрацией (ил.123), на которой Юнона выпрашивает у мужа корову. Действие происходит в условном «мифологическом» времени и месте, хотя общее композиционное решение, в переработанном под формат виде, остается прежним. У каждого из богов за плечами изображены их атрибуты: павлины за Юноной, орел за Юпитером. Той же тенденции следует и третья гравюра (ил.124), связанная с этим сюжетом и иллюстрирующая сцену убийства Аргуса. Кроме свирели, кадуцея, крылатой шляпы, помогающих идентифицировать Меркурия, изображение не имеет никаких символов. Что касается четвертой гравюры (ил.125), то здесь виден серьезный тематический сдвиг. Внимание зрителя акцентируется на пребывании Ио в Египте. Графический лист композиционно делится на две части: сверху боги обсуждают возвращение нимфе человеческого облика, внизу изображен плач Ио. Богов, как и на предыдущих изображениях, окружают их любимые птицы. Справа на переднем плане находится аллегорическое изображение реки Нила. Условность божественного мира плавно перетекает в конкретную локацию земных событий, которая полностью согласуется с постулированием египетского происхождения «басни» в комментарии А. Банье.

Примерно на таком же контрасте строится композиция встречи Фаэтона со своим отцом (ил.126). Аполлон, в окружении времен года и различных других промежутков времени, изображенных не как статуи, а как персонажи божественного мира, восседает на троне, держа в руках лиру. Обращающийся к

³³⁵ Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters. — Augsbourg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 39.

нему Фазтон более реален, его одежда, как и одежда некоторых находящихся близ него персонажей, более детализирована. Падение непослушного сына (ил.127) показано вполне канонично: сидящий на орле Юпитер мечет перуны в несчастного юношу, не справившегося с управлением колесницы. На этот раз в изображении отсутствует Скорпион и другие детали, которые могли бы отсылать к моральному подтексту.

Иллюстрация к сюжету о Юпитере и Каллисто (ил.128), как и многие другие, композиционно напоминает иллюстрации предшествующего периода, отсылая, однако, зрителя к условности мифологического времени и места. Вокруг героев, помимо атрибутов охоты и собак, появляются Амуры, семантически заменяющие собой фонтан более раннего изображения. Двое из них подталкивают героев друг к другу, третий нацелил в сердце Каллисто стрелу. Трое Амуров поддерживают драпирующуюся ткань, за которой притаился орел — птица Юпитера. Один из них венчает влюбленных венком из цветов. Все сказанное выше справедливо и для иллюстрации к сюжету об Актеоне (ил.129), которая решена в духе вуайеристических композиций рококо. Сцена смерти Актеона-оленя (ил. 130) вполне реалистична и, как и в большинстве указанных выше примеров, не имеет символически нагруженных деталей.

Оригинальна с точки зрения композиции иллюстрация к сюжету о нимфе Эхо (ил. 131). На ней изображены не страдания девушки, не ее смерть, а ее проступок (как и в издании 1676 г.): долгий разговор нимфы с Юноной позволяет избежать гнева богини возлюбленной Юпитера, удаляющейся вглубь композиции. Юнона величественно восседает на облаке, позади нее сидят ее любимые птицы — павлины. На голове красуется привычная диадема. В композиции отсутствует конкретный пейзаж, все разворачивается в пространстве мифа.

Стремление к гармонизации композиции прослеживается в иллюстрации к мифу о Нарциссе (ил.132). Ее герой — юноша, расположившийся на лоне природы и замороженно вглядывающийся на свое отражение. В композиции уже нет Амура, пускающего стрелу, ни в виде отдельного персонажа, ни в виде скульптурки на фонтане, нет и охотничьей собаки, сопровождающей героя.

Иллюстрация к сюжету о падении Икара (ил. 133) композиционно перекликается с одной из картин П. П. Рубенса на эту же тему (ил.134), но с характерными изменениями. На падающего Икара льется из-за облаков поток солнечного света, растапливающего воск. Внизу, помимо суши, еле заметно просматривается силуэт башни, о многообразии значений которой было сказано выше.

В сцене гибели Эвридики (ил.135), как и на гравюре, иллюстрирующей попытку Орфея вывести свою жену из Аида (ил.136), «символический комментарий» со стороны второстепенных деталей отсутствует. Визуальный текст скорее концентрируется на передаче ощущений и эмоций, взаимодействуя с текстом комментария через попытку онтологически укоренить миф в реальности.

Полной противоположностью такому подходу становится иллюстрация к сюжету о Венере и Адонисе (ил.137), в которой отсутствует даже условный пейзаж: все окутано облаком. Цветочные гирлянды, Амуры с зажженными факелами, голуби — все это является легким символическим комментарием, который в контексте искусства рококо имеет недвусмысленный эротический подтекст.³³⁶

Таким образом, в данном издании изображения не просто «антикизировали» образы героев, их одежду и т.п., но и делали это двумя разными способами. Одни, в которых просматриваются явные тенденции набирающего обороты классицизма, полностью отказывались от вспомогательных символических «комментариев» сосредотачиваясь на эмоциональном компоненте сюжета и возвышении трагических событий, происходивших в поле визуального текста. Другие, выполненные в стилистике рококо, погружали персонажей в условное «мифологическое» время и пространство, полное легких галантных намеков. Несмотря на различие подходов, в обоих случаях ведущую роль занимала эстетическая составляющая, и это играло решающую роль в контексте взаимодействия визуального текста с текстом

³³⁶ Подробнее об этой символике в контексте искусства рококо см.: Борщ Е. В. Со-творение одного искусства: французская книжная гравюра XVIII века. Екатеринбург: Архитектон, 2013. С. 160-170.

комментария: их диалогические отношения практически сводились на нет, если не считать редких эпизодов диалога (Ио-корова в Египте). Иногда в пространство изображения могли вторгаться рудиментарные формы морального «визуального комментария» в виде башни на заднем плане (Дедал и Икар) или медальона на стене (Ликаон), но они также были довольно редки. В последнем случае использовалась стратегия, характерная для светского морального дискурса, о котором речь пойдет ниже. В целом, издание вобрало в себя и галантную линию в восприятии античности (иллюстрации в духе рококо), и характерные черты, присущие уровню рефлексии (комментарии А. Банье, классицистические тенденции, вызванные к жизни работами И. И. Винкельмана и т.п.), совмещая эти два уровня рецепции и подводя итоговую черту под восприятием античной мифологии в дореволюционной Франции.

3.5. Античные мотивы в иллюстрациях бытового жанра: «История нравов» в картинках

На пересечении секуляризационных процессов, воплощенных в развитии нового типа публичности и становлении светского морального дискурса, акцентуации проблемы нравов и изменения представлений об интимности в XVIII в. в графическом искусстве возникло такое явление, которое можно было бы назвать «историей нравов» в картинках.³³⁷ Рудименты морально-эмблематической системы античных образов проникали в светские гостиные в виде медальонов, статуэток и т.п., комментируя изображенный на гравюре сюжет. Такие «визуальные комментарии» были максимально унифицированными и упрощенными. Ю. Я. Герчук по этому поводу писал: «На смену принципу “остроумия” эмблемы, разгадывавшейся в эпоху барокко как ребус, выдвигается система общепонятных, закрепленных постоянным употреблением знаков».³³⁸ Жанровые сценки, содержавшие в себе моральное поучение, чаще всего

³³⁷ Подробнее об этом см.: Брук Е. Г. Античная мифология и светский моральный дискурс во Франции XVIII века (по материалам графического искусства)//Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т.8., № 4. С. 48-61.

³³⁸ Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. – М.: Аспект Пресс, 2000. С.201.

представляли собой серию гравюр, изображавших важные жизненные моменты или обычный распорядок дня молодого светского щеголя или дамы и их любовные похождения. Иллюстрации сопровождались комментарием, оценивавшим происходящее с нравственной точки зрения. Список возможных сюжетов достаточно точно был приведен в книге В. Гаузенштейна «Искусство рококо: Французские и немецкие иллюстраторы восемнадцатого столетия»: «Как определенная книга получала определенные иллюстрации, так и неписанная типика судеб влюбленных находила своих иллюстраторов: общая эротика 1750 г. была текстом к иллюстративному паспарту. Здесь всегда дело шло об одном и том же: *le lever, le midi, le coucher, le soir, le minuit, l'amant curieux, le carquois épuisé, les amusements dangereux, l'innocence en danger, le billet-doux* и т.п.: о всевозможных профилях феодального дендизма эпохи (текст приводится с учетом современной орфографии - Е. Б.)». ³³⁹ Важно отметить, что изображение, в данном случае, было первичным по отношению к тексту, который, зачастую, писался значительно позже.

Ведущую роль в становлении «истории нравов» в картинках сыграло наследие Ф. Буше. Его манера изображения галантных сцен была подхвачена и развита зятем художника П.-А. Бодуэном, ставшим одной из ключевых фигур в развитии жанра. ³⁴⁰ Распорядок дня некоей дамы был представлен в серии работ П.-А. Бодуэна, которые изначально были выполнены в гуаши, а затем некоторое время спустя, появились гравюры на меди: «Утро» (ил.138), «Полдень» (ил.139), «Вечер» (ил.140), «Ночь» (ил.141). Две из них («Утро» и «Вечер») являются классическими вуайеристическими композициями, где молодой щеголь подглядывает за дамой. В интерьере над дверьми в обоих случаях помещаются изображения Амуров, действия которых дублируют поступки главных персонажей. Амуры появляются и на скульптурном постаменте, находящемся в

³³⁹ Гаузенштейн В. Искусство рококо: Французские и немецкие иллюстраторы восемнадцатого столетия. – М.: Современные проблемы, 1914. С. 52-54.

³⁴⁰ Гаузенштейн В. Искусство рококо: Французские и немецкие иллюстраторы восемнадцатого столетия. – М.: Современные проблемы, 1914. С. 54.

середине гравюры «Полдень», намекая, вместе с откинутой книгой,³⁴¹ на любовные грезы героини. В качестве скульптуры грозящий Амур «комментирует» происходящее на гравюре «Ночь». В данной серии такие «комментарии», играя со зрителем, скорее выполняют роль вспомогательных деталей, визуальных реминисценций, чем отсылают к моральному подтексту.

Совершенно иную трактовку получают бытовые сценки, вошедшие в известное издание «Памятное свидетельство об укладе жизни, материальном и нравственном, в конце XVIII века, или Картины жизни, представленные в изображениях, нарисованных и награвированных М. Моро-Младшим, рисовальщиком Его христианнейшего Величества, и другими прославленными художниками» (далее - «Памятное свидетельство об укладе жизни, материальном и нравственном, в конце XVIII века») 1789 г.³⁴² Книга представляет собой собрание гравюр из трех серий эстампов, первая из которых была сделана по рисункам З. Фрейденбергера, а две другие — по Ж.-М. Моро-Младшему.³⁴³ В издание 1789 г. из названных сюит вошли двадцать четыре листа Ж.-М. Моро-Младшего и две гравюры З. Фрейденбергера.³⁴⁴ Автором идеи создания «эталонного портрета обычаев и нравов своего времени»³⁴⁵ был Ж.-А. Эбер, сначала заказавший З. Фрейденбергеру «Сюиту эстампов, служащую для [иллюстрации] истории нравов и уклада жизни» (*Suite d'estampes, pour servir à l'histoire des mœurs et du costume*)³⁴⁶, а затем расширивший серию до трех сюит и итогового издания «Памятное свидетельство об укладе жизни, материальном и нравственном, в конце XVIII века». В предисловии к «Первой сюите»³⁴⁷ были изложены те основные цели и принципы, которые затем распространяются на все

³⁴¹ Борщ Е. В. Со-творение одного искусства: французская книжная гравюра XVIII века. Екатеринбург: Архитектон, 2013. С. 168.

³⁴² Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou Tableaux de la Vie, Orné de figures dessinées et gravées par M. Moreau le jeune, dessinateur du Cabinet de S. M. T. C. et par d'autres célèbres Artistes – Paris: A Neuwied sur le Rhin, chez la société typographique, 1789. Vol. 1-2.

³⁴³ Colette B. “Le monument du costume” de Rétif de la Bretonne // Dix-huitième Siècle. 1983. № 15. P. 389.

³⁴⁴ Heller-Greenman B. Moreau le Jeune and the Monument du Costume // Athanor XX. Florida, 2002. P. 67.

³⁴⁵ Monument du costume. Картины из жизни конца XVIII столетия / Сост. В. Успенский. – М.: Арт Волхонка, 2020. С. 28.

³⁴⁶ Suite d'estampes, pour servir à l'histoire des mœurs et du costume. Paris. 1775. – 27p.

³⁴⁷ Именно так принято называть ее в исследовательской литературе, поскольку за ней последовали «Вторая» и «Третья» сюиты

предприятие в целом. Серии гравюр с написанными к ним рассказами были призваны увековечить моду того времени, как с точки зрения одежды, причесок, мебели и т.п., так и с точки зрения нравов определенной прослойки общества: светских модниц и щеголей. По этому поводу Ж.-А. Эбер отмечал, что «Франция, и сам Париж, полны людей добродетельных и семей честных»³⁴⁸, но изображение монотонной добропорядочной жизни ничему не научило бы читателя. Каждая из трех сюит имела общую тему. Первая рассказывала об образе жизни молодой дамы, вторая была посвящена теме материнства, третья знакомила читателя с жизнью петиметра.

Гравюры «Первой сюиты» были снабжены легким галантным стихотворением на изображенный сюжет и маленькой историей, содержащей нравственную оценку происходящего. В издании «Второй сюиты»³⁴⁹, иллюстрации которой были выгравированы по рисункам Ж.-М. Моро-Младшего, изначально предполагалась та же схема комментария на изображенный сюжет, но в окончательную «официальную» версию не вошли располагавшиеся под гравюрой стихотворения. Однако это не поменяло общего замысла серии, поскольку в качестве комментария-разъяснения оставались прозаические тексты.³⁵⁰ Гравюры «Третьей сюиты», также сделанные по рисунку Ж.-М. Моро-Младшего, предположительно, вовсе не имели комментариев вплоть до издания «Памятное свидетельство об укладе жизни, материальном и нравственном, в конце XVIII века» 1789 г. с рассказами Н. Ретифа де ла Бретонна.³⁵¹

На гравюрах указанных выше изданий часто появляются несложные с точки зрения интерпретации античные мотивы, которые становятся «визуальным комментарием» к событиям, запечатленным на изображении. Гравюра «Занятие» (ил. 142), изображающая галантную беседу между дамой по имени Фисба и молодым кавалером, сопровождается текстом, в котором изображенные события трактуются как предвестники долгой обременительной связи — результата скорее

³⁴⁸ Suite d'estampes, pour servir à l'histoire des mœurs et du costume. Paris. 1775. P. 2.

³⁴⁹ Seconde suite d'estampes, pour servir à l'histoire des modes et du costume. Paris, 1776. – 28 p.

³⁵⁰ Heller-Greenman B. Moreau le Jeune and the Monument du Costume // Athanor XX. Florida, 2002. P. 69.

³⁵¹ Colette B. «Le monument du costume» de Rétif de la Bretonne // Dix-huitième Siècle. 1983. № 15. P. 390.

зависти, ревности и светской учтивости, чем теплого взаимного чувства. «Визуальными комментариями» служат практически все предметы интерьера и детали его декора. Букет из роз, как не раз было показано выше, отсылает к любовной связи, попугай характеризует уровень материального достатка, миниатюрная модная статуэтка грозящего Амура в контексте взаимодействия с текстом рассказа из нейтрального символа превращается в морально окрашенное предостережение. Изображенный посредине гравюры портрет дамы, которой Амур что-то шепчет на ухо, обыгрывается в тексте рассказа: именно дама в данном случае является инициатором любовной связи.

Грозящий Амур в качестве «визуального комментария» появляется на гравюре «Да, или нет» (ил. 143), созданной по рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Изображение принадлежит к той группе гравюр, которые, скорее всего, не имели поясняющего текста до издания 1789 г., поэтому за основу может быть взят текст Н. Ретифа де ла Бретонна. Присутствие бога любви автор комментирует следующим образом: действие происходит «около статуи Амура, который своим жестом проповедовал молчание и скромность...».³⁵² Так нейтральный галантный «комментарий» в виде грозящего Амура снова приобретает моральный подтекст, становясь ключом к нравственному прочтению изображения.

Также в виде парковой скульптуры античный «комментарий» появляется и на гравюре «Радости материнства» (ил. 144). В представленном во «Второй сюите» тексте комментария речь идет о природной естественности материнских обязанностей, которые дарят женщине счастье. Эта «естественность» противопоставляется насквозь фальшивой светской моде, которая вмешивается и разрушает заложенное природой семейное счастье. Данный текст недвусмысленно отсылает к некоторым местам из романа Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или о воспитании»³⁵³, что является частым явлением для рассматриваемой серии изданий. Происходящее на гравюре обыгрывается в тексте следующим образом:

³⁵² Картинки из жизни XVIII века. Рассказы Ретиф де-ла Бретонна, гравюры Моро-младшего/Пер. с фр. К. Боссе. – М.: Издание Московского Товарищества, 1913. С. 65.

³⁵³ Например, Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1981. С. 35-37.

природа приветствует молодую Сефизу, которая не променяла свое природное счастье на блеск светских гостиных. На естественность и возвышенность материнских обязанностей под влиянием такого комментария начинает указывать и статуя наказывающей Амура Венеры. В тексте Р. де ла Бретонна такое значение скульптуры только усиливается, поскольку именно с ее упоминания начинается текст, представляющий собой диалог о супружестве и материнстве как естественном предназначении.

На гравюре «Изысканный ужин» (ил. 145) «визуальный комментарий» появляется не только в виде небольшой статуэтки трех Граций, но и в виде играющих с маской Амуров, декорирующих стену. «Комментариями» также можно также считать записки и лежащий на полу букет — распространенные отсылки к интимной любовной истории в контексте галантных сценок рококо. В. М. Успенский трактует стоящих на столе трех Граций следующим образом: «“Число гостей должно быть не меньше числа граций и не больше числа муз” (то есть девяти), — эти слова древнеримского писателя Марка Теренция Варрона были хорошо известны в XVIII веке и воплощались в жизнь. Во второй половине столетия вместо пышных пиров со множеством приглашенных вошли в моду интимные ужины для узкого круга избранных лиц».³⁵⁴ Однако, у этой статуэтки, поддерживающей ананас — символ изысканности и достатка — может быть более простое прочтение, связанное с отсылкой к любовной тематике, поскольку Грации — спутницы Венеры. Играющие с маской Амуры еще в эмблематических сборниках XVII в. представляли собой притворство.³⁵⁵ Все эти символы обыгрываются в рассказе Р. де ла Бретонна. Темой беседы четырех друзей становится любовь, персонажи то и дело прибегают к уловкам, чтобы намекнуть собеседнику на чувство. В тексте Р. де ла Бретонн противопоставляет мимолетность и притворство любви вечности и надежности дружбы.

³⁵⁴ Monument du costume. Картины из жизни конца XVIII столетия / Сост. В. Успенский. – М.: Арт Волхонка, 2020. С. 186.

³⁵⁵ Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters. — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. P. 5.

Таким образом, в контексте галантной культуры XVIII в. в жанре «истории нравов» в картинках легко понятные и сами по себе нейтральные символы через взаимодействие с комментирующим сюжет текстом получали моральную трактовку. Светский моральный дискурс, сосредоточенный на проблеме нравов, использовал в качестве «визуальных комментариев» чаще всего тех персонажей, которые на протяжении уже долгого времени несли вспомогательную функцию в визуальной культуре: не считая Граций и Венеры, функцию «комментариев» чаще всего брали на себя Амуры. Их появление не только зачастую обыгрывалось моральным подтекстом написанного к гравюре рассказа, но и могло визуально восходить к устоявшейся эмблематической традиции, и в контексте светского морального дискурса они превращались в рафинированный и адаптированный к галантной культуре рококо дериват морально-эмблематического взгляда на античную образность.

Заключение

В XVII-XVIII вв. в восприятии сюжетов и образов античной мифологии происходили значительные трансформации, которые имели сложную структуру. Общий вектор изменений, подчинявшийся тенденциям секуляризации, можно охарактеризовать как процесс деэмблематизации, «историзации» и эстетизации античной мифологии. Однако такое линейное объяснение происходивших изменений не раскрывает характерных черт указанных трансформаций. Применяемая в исследовании комплексная методология, напротив, обладает широким объяснительным потенциалом и способствует выявлению характерных особенностей изучаемых процессов.

В XVII-XVIII вв. происходили существенные трансформации во взглядах на религию и ее роль в обществе. Новоевропейская рациональность апеллировала к разуму как гаранту порядка и объективности, способствуя рационализации религии. В условиях религиозных конфликтов, раздиравших Европу, возникло недоверие к историческим формам религии, что способствовало поиску ее новых оснований. Гарантом истинности религии и человеческой нравственности стал разум. Представления о «естественной религии» способствовали постепенному изменению положения христианства по отношению к другим религиозным верованиям. Началось медленное разрушение «иерархии религий», христианство становилось такой же исторической формой религии, как и все остальные, и точно так же, как и последние, могло быть противопоставлено «естественной религии». Религия переставала быть гарантом нравственности. Последняя отождествлялась с «естественным состоянием», с внутренней природой человека. Сферы влияния религии и морали постепенно стали расходиться, светский моральный дискурс занимал позиции, которые ранее принадлежали религиозному.

Использование книжных изданий в качестве маркера устойчивости и изменчивости тенденций в восприятии античной мифологии позволило выявить, что на интертекстуальном уровне религиозно-этический символизм античных сюжетов медленнее адаптировался к процессам секуляризации, чем тексты,

комментируемые античные «басни». Комментарий к началу XVIII в. прошел путь от подчеркнутого главенства морального объяснения к преобладанию эвгемерического толкования. Эвгемеризм первой половины XVIII в. был своеобразным компромиссом между старыми схемами комментария и новыми требованиями «историзма». Эта методология, несмотря на свою древность, ассоциировалась с новой рациональностью, считаясь прогрессивной в сравнении с моральным взглядом на античные мифологические сюжеты. Эвгемеризм не только вытеснил с устоявшихся позиций моральные трактовки античных сюжетов, но и сам занял лидирующую роль, вобрав в себя в качестве вспомогательных остальные «рациональные» толкования античного мифа. А. Банье был главным идеологом конфессионального энциклопедически ориентированного эвгемеризма, вобравшего в себя все возможные «рациональные» теории происхождения мифов. Он пытался придать античным «басням» статус онтологической достоверности, прибегая к Паросской хронике как одному из главных исторических источников и используя персонажей Писания в качестве хронологических маркеров. Теория первоначального монотеизма, к которой прибегал аббат, с одной стороны, являлась проявлением глубокого конфессионализма, с другой — она в некоторой степени согласовывалась с идеей «естественной религии». Компилятивный характер воззрений А. Банье обеспечил его широкую популярность в XVIII в. Начиная с Н. Фрере во Франции и Д. Юма в Англии, конфессиональная точка зрения, где христианство являлось истиной и эталоном по отношению к политеистическим религиям (в частности, античной), потерпела окончательное поражение, поскольку теория первоначального монотеизма оказалась аргументированно опровергнутой. В статьях энциклопедистов предшествование политеизма монотеизму уже циркулировало как нечто, выведенное за рамки обсуждения в силу своей непререкаемости и незыблемости. Авторы энциклопедических статей вслед за Н. Фрере говорили об ограниченности эвгемерической трактовки, которая, хотя и обладала рациональным зерном, все же не являлась достаточной для объяснения конкретных мифологических сюжетов и их деталей. Кроме того,

здесь появилось осознание необходимости изучения мифов не просто интеллектуалами, а узким кругом квалифицированных специалистов.

Если комментарий был в чистом виде уровнем интеллектуальной рецепции античного мифа или уровнем рефлексии, поддававшимся непосредственному влиянию интеллектуального контекста, то при переходе к анализу прагматических аспектов визуального текста и формировавшегося с его участием интертекста необходимо учитывать, во-первых, что рецепция происходила на нескольких культурных уровнях, а во-вторых, что процессы секуляризации сталкивались с сопротивлением уже устоявшихся моделей восприятия. В XVII в. рационалистические тенденции сталкивались с таким явлением, как «барочное сознание», которое по общей направленности восприятия культуры было эмблематичным по своей сути. Это обеспечивало устойчивость морально-эмблематического взгляда на античный миф. Влиятельность ордена иезуитов и их близость с французской знатью играла немаловажную роль в обеспечении стабильности такого взгляда на античные «басни». Если комментарий достаточно быстро поддавался рационалистическим веяниям, то на интертекстуальном уровне и в поле визуального текста отголоски морально-эмблематической трактовки циркулировали вплоть до конца изучаемого периода. Чем больше текст комментария отходил от моральной трактовки сюжетов, тем большую дидактическую функцию пыталась взять на себя иллюстрация. Это могло происходить и с помощью появления под ней стиха, читавшего моральные нотации, и посредством включения в гравюру деталей, отсылавших к моральному подтексту. Указанная тенденция устойчиво сохранялась до начала XVIII в., когда существовавший уже около полувека паритет между различными трактовками в тексте комментария начал соседствовать с этически нейтральным (в целом) визуальным рядом («Метаморфозы» 1702 г.). Однако отдельные рудименты морально-эмблематической трактовки в виде ненавязчивых деталей присутствовали даже в издании «Метаморфоз» 1767-1771 гг. На фоне указанной тенденции резко выделялось издание «Храм муз» 1733 г., созданное на основании издания «Картины храма муз» 1655 г. Утрата морально-эмблематического

подтекста в издании 1733 г. восполнялась введением в структуру изобразительного ряда орнаментальной рамки, которая вносила элемент смысловой игры и была связующим звеном между иллюстрацией и текстом, заполняя образовавшуюся вследствие полного изменения комментариев смысловую лауну. Такой акцент на моральной трактовке, в то время как общая тенденция способствовала нейтрализации визуального текста, был связан с игрой нескольких уровней рецепции античного мифа.

Античная мифология на протяжении рассматриваемого периода существовала в контексте двух уровней рецепции: уровня интеллектуальной рецепции или рефлексии и уровня общекультурного восприятия, для которого античный миф являлся образным языком. Носителями религиозно-этического восприятия античных сюжетов на первом из указанных уровней долгое время были иезуиты, которые образовывали и воспитывали знать. В контексте второго существовала смешанная салонная публика, которая позволяла себе играть с античными образами довольно свободно. Уже в XVII в. существовали попытки соединения этих двух видов интерпретаций. Так были созданы «Картины храма муз» М. де Мароля и «Метаморфозы Овидия в рондо» И. де Бенсерада, в текстах которых привычная и легкая для понимания моральная трактовка была не только ведущей, но иногда и единственной. В указанных изданиях иллюстрация с помощью легко узнаваемых символически нагруженных деталей могла вести ненавязчивую игру со зрителем, в которой сюжетные линии, обычно явно раскрытые, превращались в намеки («Метаморфозы» 1676 г.), или даже вступали в полемику с текстом комментария («Картины храма муз»). Тот же элемент смысловой игры имел место и в издании «Храм муз», основанном на упомянутом выше увраже М. де Мароля. Издание продолжало начатую аббатом программу популяризации «ученого» комментария. Тексты при этом заменялись на модное в первой половине XVIII в. эвгемерическое истолкование античных сюжетов, в то время как орнаментальная рамка, введенная в иллюстративный ряд, отсылала к моральному подтексту. В каждом конкретном случае одни и те же ее элементы могли по-разному взаимодействовать с изображением и общим представлением о

сюжете. Потенциальная символическая поливалентность орнаментальной рамки обеспечивала возможность «вычитывания» тех смыслов, о которых зритель мог быть осведомлен.

В целом изменение визуального ряда, взятого вне его отношений к тексту, также было достаточно показательным. В изданиях XVII в. иллюстрации стремились к полноте освещения сюжетной линии и точности понимания зрителем происходящих на гравюре событий. Для этого в пространство одного изображения помещались различные по времени сюжетно значимые события и добавлялись «образные комментарии» в виде вспомогательных персонажей и других дополнительных деталей. Указанная тенденция, продолжив свое существование в изданиях первой половины XVIII в., к концу столетия утратила былые черты: совмещение различных по времени событий, как и тенденция к более полному раскрытию сюжета, уходила в небытие, оставляя в поле изображения лишь определенный набор легко понятных символов, комментирующих изображенный на гравюре момент.

Своеобразным компромиссом, которого достигли различные уровни интерпретации античной мифологии, служило издание «Метаморфоз» 1767-1771 г. Иллюстрации в духе рококо, эротоцентричные по своей сути, были квинтэссенцией галантной линии, в то время как гравюры, выполненные в русле классицистических тенденций, отсылали к другой линии восприятия, связанной с именем И. И. Винкельмана. Труды последнего реактуализировали в новом контексте позицию «Древних» из знаменитого спора конца XVII в. Античность стала средой обитания «естественного человека», чистого и неиспорченного, стала Другим по отношению к культуре XVIII в. Обретение концептом «естественного человека» конкретной временной и пространственной локализации в сочетании с «историческим» подходом к объяснению античных культурных реалий способствовало не только взлету классицизма в искусстве, но и дальнейшему процессу деэμβлематизации и «историзации» мифологических образов. Их единственной моралью были чистота и совершенство, подлинное величие чувств. Эстетический взгляд на античный миф стал ведущим. Третьей

составляющей указанного выше издания 1767-1771 гг. была еще популярная в то время трактовка античных сюжетов А. Банье, представлявшая собой продолжение линии «ученого» комментария, лежавшего в конфессиональных рамках. Полностью от религиозной трактовки в пространстве визуального текста не были свободны и те сюжеты, которые имели параллели в Писании (сотворение мира, сотворение человека и т.д.).

Формирование светского морального дискурса, опиравшегося на идею о естественности морали, представление о «цивилизованности» современного общества, основанное на идее прогресса, способствовали акцентуации проблемы нравов. На пересечении указанных тенденций и галантной культуры рококо возникло такое явление как «история нравов» в картинках. В рассмотренных в диссертации изданиях легко понятные и узнаваемые нейтральные символы и аллегории, появлявшиеся в качестве садовой скульптуры, элементов интерьерного декора, статуэток и т.п., получали моральную трактовку через взаимодействие с текстом, комментирующим изображенный на гравюре сюжет. Здесь следует подчеркнуть особо, что изображение было первичным по отношению к написанному к нему тексту, то есть последний сам становился интерпретацией, а, значит, служил выражением «взгляда эпохи» на изображение и входившие в него детали. Кроме того, легко узнаваемые и интерпретируемые античные «комментарии» могли визуально восходить к более ранней эмблематической традиции, оказываясь рафинированным и адаптированным образным дериватом морально-эмблематического взгляда на античную образность.

Дальнейшие перспективы в разработке темы исследования связаны, во-первых, с последовательным заполнением предметной лакуны, которая не может быть устранена целиком в рамках одного исследования. Для этого необходимо привлечение и исследование большого количества неизученного в отечественной литературе материала. Во-вторых, дальнейшие методологические расширения и уточнения могут способствовать выявлению характерных черт интеллектуальных процессов XVII-XVIII вв. и указать на значимые детали, существенно меняющие

представление об интеллектуальной истории изучаемого периода. В-третьих, проведение подобных исследований в рамках науки о религии может способствовать расширению исследовательских рамок последней за счет принципиальной междисциплинарности подхода к изучаемому материалу.

Список использованной литературы

1. Аверинцев С. С. Два рождения европейского рационализма // Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 229-346.
2. Автономова Н. С. Рассудок. Разум. Рациональность. — М.: Наука, 1988. — 287 с.
3. Алексеева В. А. Французская гравюра XV - XVII века // Очерки по истории и технике гравюры. - М.: Изобразительное искусство, 1987. Тетрадь 5. С. 185-212.
4. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. В 3 т. Т.2. — М.: Искусство, 1949. — 634 с.
5. Аполлодор Мифологическая библиотека. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1358680001> (дата обращения: 07.02.2023).
6. Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. — М.: V — A — C Press, 2019 — 264 с.
7. Бахмутский В. Я. На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. — М.: Искусство, 1985. С. 7-40.
8. Бейль П. Исторический и критический словарь //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах / пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. — М.: Мысль, 1968. С. 5-193.
9. Бейль П. Разные мысли, изложенные в письме к доктору Сорбонны, по случаю появления кометы в декабре 1680 г. //Бейль П. Исторический и критический словарь в двух томах / пер. В. М. Богуславского, И. С. Шерн-Борисовой. Т. 2. — М.: Мысль, 1968. С. 195-264.
10. Белявская В. А., Нессельштраус Ц. Г., Раздольская В. И., Гривина А. С., Бартенев И. А., Гримм Г. Г. Искусство Франции 18 века // История искусства зарубежных стран XVII- XVIII веков. — М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 113-136.

11. Бенуа А. История живописи. В 4-х т. Т. IV. – Санкт-Петербург, 1912. — 414 с.
12. Благовещенский Н. М. Винкельман и поздние эпохи греческой скульптуры. — СПб.: Тип. и фототип. В.И. Штейна, 1891. — 149 с.
13. Бодо Н. Н. Французская гравюра XVIII века // Очерки по истории и технике гравюры. — М.: Изобразительное искусство, 1987. Тетрадь 6. С.213-244.
14. Борщ Е. В. Со-творение одного искусства: французская книжная гравюра XVIII века. — Екатеринбург: Архитектон, 2013. — 250 с.
15. Брук Е. Г. Античная мифология и светский моральный дискурс во Франции XVIII века (по материалам графического искусства)//Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т.8., № 4. С. 48-61.
16. Брук Е. Г. Античный миф в контексте европейского дискурса XVIII—XIX вв.: от нравственной аллегории к исторической трактовке// Религиоведение. Т. 3., 2022. С. 111-119.
17. Брук Е. Г. Этицированная чувственность и новоевропейский рационализм: античная мифология в европейской графике XVII—XVIII веков // Человек. 2021. Т. 32. № 1. С. 148-173.
18. Вергилий Георгики URL:
<http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1375200004#450>. (дата обращения: 07.02.2023).
19. Винкельман И. И. История искусства древности // Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения / Изд. подготовил И. Е. Бабанов. — СПб.: Алетейя, 2000. С. 7-302.
20. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — 4-е изд., испр. — М.: Издательство В. Шевчук, 2015. — 368 с.
21. Виппер Ю. Б. Французская литература 30-х и первой половины 40-х годов XVII в. // История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. — М.: Наука, 1987. С. 112-120.
22. Виппер. Ю. Б. Французская литература между 1645-1660 гг. // История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. — М.: Наука, 1987. С.127-135.

23. Вольтер Ф.М. Диалоги Эвгемера // Вольтер. Философские сочинения. — М.: Наука, 1988. С. 554-619.
24. Вольтер Ф.М. Философский словарь // Вольтер. Философские сочинения. — М.: Наука, 1988. С. 620-716.
25. Вороницын И. П. История атеизма. — 3-е изд. — М.: Атеист, 1930. — 908 с.
26. Гаузенштейн В. Искусство рококо: Французские и немецкие иллюстраторы восемнадцатого столетия. — М.: Современные проблемы, 1914. — 128 с.
27. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 320 с.
28. Гаспаров М. Л. Три подступа к поэзии Овидия. URL: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1284953064>. (дата обращения: 15.04.2020).
29. Гинзбург К. Ножницы Варбурга // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Под ред. Н. Мазур. — М., СПб.: «Новое издательство», 2018. С. 68-77.
30. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме// Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история/ пер. с. ит. и послесл. С. Л. Козлова. — М.: Новое издательство, 2004. С. 51-132.
31. Гольбах П.А. Система природы, или О законах мира физического и мира духовного // Гольбах П.А. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. / Пер. с фр. П. С. Юшкевича. — М.: Соцэкгиз, 1963. С. 53-686.
32. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. — М.: Наука, 1966. — 319 с.
33. Гусейнов А. А., Иррлитц Т. Краткая история этики. — М.: Мысль, 1987. — 589 с.
34. Даниэль С. М. Европейский классицизм. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 301 с.
35. Даниэль С. М. Картина классической эпохи: Проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII века. — М., Л.: Искусство, 1986. — 220 с.

36. Даниэль С. М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. — СПб.: Азбука, 2007. — 236 с.
37. Декарт Р. Метафизические размышления // Декарт Р. Избранные произведения. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1950. С. 319-407.
38. Егорова К. С. Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия // Античность в европейской живописи XV-XX вв. — М.: Советский художник, 1984. С. 12-17.
39. Журбина А. В. Судьба Метаморфоз Овидия во Франции на пороге Нового времени (нач. XIV — сер. XVI в.): от аллегории к литературному переводу: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.03: защищена 09.02.2010. — М., 2010. — 195 с.
40. Зеленин Д. А. Поэтика книжной эмблемы: дис. ... канд. филологич. наук: 10.01.08.: защищена 26. 04. 2018. — М., 2017. — 361 с.
41. Зелинский Ф. Ф. Гомер-Вергилий-Данте //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 3,4. — М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 58-79.
42. Зелинский Ф. Ф. Древний мир и мы //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 1,2. — М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 1-150.
43. Зелинский Ф. Ф. Трагедия веры //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 3,4. — М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 341-406.
44. Зелинский Ф. Ф. Цицерон в истории европейской культуры //Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. В 4т. Т. 3,4. — М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1995. С. 20-57.
45. История свободомыслия и атеизма в Европе / Под. ред. Н. П. Соколова. — М.: Мысль. 1966. - 412 с.
46. История этических учений: Учебник для вузов / Под ред. А.А. Гусейнова. — М.: Академический проект. 2015. —879 с.
47. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция/Пер. с англ. Г. Дашевского. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. // URL: <http://psylib.org.ua/books/yates03/txt22.htm>. (дата обращения: 06.11.2020).

48. Картинки из жизни XVIII века. Рассказы Ретиф де-ла Бретонна, гравюры Моро-младшего/Пер. с фр. К. Боссе. — М.: Издание Московского Товарищества, 1913. — 78 с.
49. Кассирер Э. Философия Просвещения. - М.: РОССПЭН, 2004.- 400 с.
50. Кислин К. Б. Интерпретация мифа о Нарциссе и Эхо в трактате Петра Берхория «Морализованный Овидий» в контексте рецепции античной мифологии во Франции XII—XIV вв. // Религиоведение, 2020. № 2. С. 91-98.
51. Косарева Л. М. Социокультурный генезис науки Нового времени. Философский аспект проблемы. — М.: Наука, 1989. — 160 с.
52. Косоурова Т. Орнаментальная графика Жана Берена и ее влияние на французское прикладное искусство XVII- начала XVIII века//Западно-европейская графика XV-XX веков. — Л.: Искусство, 1985. С. 57-71.
53. Кристеллер П. История европейской гравюры XV-XVIII века / Пер. А. С. Петровского. — М.: Искусство, 1939. — 519 с.
54. Кузнецова И. А. Обращение к античности во второй половине XVIII века// Античность в европейской живописи XV-XX вв. — М.: Советский художник, 1984. С. 18-23.
55. Леман И. И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. — М.: Центрполиграф, 2004. — 431 с.
56. Лившиц М. Иоганн Иоахим Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения. URL: <https://web.archive.org/web/20071112171252/http://mesotes.narod.ru/lifshiz/vinkelman.htm>. (дата обращения: 15.04.2020).
57. Ловернья-Ганьер К. История французской литературы: Краткий курс / К. Ловернья-Ганьер, А. Попер, И. Сталлони и др./ Пер. с фр. Т. А. Левиной - М.: Академия, 2007. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/istoriya-francuzskoj-literatury-igpsv/ii-evolyuciya-idej.htm>. (дата обращения: 21.12. 2022).
58. Локк Дж. Опыт о человеческом разумении // Локк Дж. Сочинения в трех томах. Т. 1. / Пер. с англ. А. Н. Савина. — М.: Мысль, 1985. С. 77-582.

59. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. — М.: Учпедгиз, 1957. — 620 с.
60. Марешаль С. Словарь древних и новых атеистов // Марешаль С. Избранные атеистические произведения / Пер. С. Я. Шейнман. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. С. 193-261.
61. Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. — М.: Intrada, 2014. — 600 с.
62. Мейнеке Ф. Возникновение историзма. / Пер. с нем. В. А. Брун-Цеховой. — М.: РОССПЭН, 2004. — 480 с.
63. Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Под ред. Н. Мазур. — М., СПб.: «Новое издательство», 2018. — 544 с.
64. Мир Просвещения. Исторический словарь/Под ред. Феррони В., Роша Д. — М.: Памятники исторической мысли, 2003. — 668 с.
65. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. С. 509-521.
66. Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ// Теория литературы в 4 т. Т. 3. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 250-279.
67. Михайлов А. В. Поэтика барокко // Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. — СПб.: Издательство СПбГУ, 2007. С. 7-190.
68. Михайлов А. Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени. Т. 1. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 472 с.
69. Момджян Х. Н. Французское просвещение XVIII века. — М.: Мысль, 1983. — 447 с.
70. Монтескье Ш. Л. О духе законов. М.: Мысль. — 1999. — 672 с.
71. Монтескье Ш.Л. Храм Венеры на острове Книде: Поэма в семи песнях / Пер. с фр. — М.: В вольной типографии Гария и компании, 1804. — 96 с.
72. Monument du costume. Картины из жизни конца XVIII столетия / Сост. В. Успенский. — М.: Арт Волхонка, 2020. — 304 с.

73. Моррис Ч. У. Основания теории знаков//Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Академический Проект, Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 45-97.
74. Моруа А. История Франции / пер. с фр. А. Серебрянниковой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. — 896 с.
75. Нарский И. С. Западноевропейская философия XVIII века. Учебное пособие. — М.: Высшая школа, 1973. - 302 с.
76. Никулина И. Н. Два прочтения одного сюжета: Овидий и Пуссен // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность — современность: коллективная монография. — Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2018. С. 182-187.
77. Овидий Метаморфозы // Метаморфозы / Овидий; пер. с лат. С. Шервинского. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 400 с.
78. Озерков Д. Ю. «Илиада» в истории европейской культуры. Значение гомеровских поэм. URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/articles/ozerkov-iliada.htm>. (дата обращения: 27.02.2020).
79. Очерки истории этики. /Под ред. М. И. Шахновича, Б. А. Чагина, З. Н. Мелещенко. — М.: «Мысль», 1969. – 430 с.
80. Павсаний Описание Эллады. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1385000100>. (дата обращения: 07.02.2023).
81. Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М.: Intrada, 2010. С. 178-192.
82. Приказчикова Е. Е. Античность в литературном и бытовом сознании XVIII — 1-й трети XIX в. через призму мифориторической культуры // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. — 2009. — N 1/2 (63). — С. 102-113.
83. Ракова А. Л. Жан Берен и судьбы гротеска // Западно-европейское искусство XVIII века. - Л.: Искусство, 1987. С. 85-94.

84. Реизов Б.Г. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм // Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1970. С. 3-22.
85. Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре, или Принципы политического права // Руссо Ж. Ж. Об общественном договоре. Трактаты / Пер. с фр. А. Д. Хаютина, В. С. Алексеева-Попова— М.: «КАНОН-пресс», «Кучково поле», 1998. — С. 195-322.
86. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения. В 2-х т. Т. 1. — М.: Педагогика, 1981. С. 19-592.
87. Сахно И. М. Нарративная метафора в иконографии французской книжной гравюры рококо// Искусствознание. № 1-2, 2015. С.438-450.
88. Соколов В. В. Деизм// Новая философская энциклопедия. Т. 1. — М.: Мысль, 2000. С. 605-607.
89. Соколов В.В. Европейская философия XV-XVII веков. — М.: Высшая школа, 1984. — 448 с.
90. Старобинский Ж. 1789 год: эмблематика разума / Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. / Пер. с фр. М. С. Гринберга, И. К. Стаф, Г. Е. Шумиловой. — М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 357-500.
91. Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII — XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. / Пер. с фр. Е. П. Васильевой, Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, В. А. Мильчиной, М. С. Неклюдовой, Т. И. Смоляровой, П. П. Шкаренкова. — М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 85-109.
92. Стецкевич М. С. Религиозная толерантность и нетерпимость в истории европейской культуры. — СПб.: СПбГУ, 2013. — 430 с.
93. Тейлор Ч. Секулярный век / Пер. с англ. А. Васильева; Л. Колкера; А. Лукьянова, под ред. А. Бодрова. — М.: ББИ, 2017. — 967 с.
94. Торопыгина М. Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. — М.: Прогресс-Традиция, 2015. — 368 с.

95. Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора. Лекции. // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М.: «Восточная литература» РАН, 1998. С. 7-222.
96. Фрейденберг О. М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М.: «Восточная литература» РАН, 1998. С. 223-622
97. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
98. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук/ Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. — СПб.: А-сад, 1994. — 407 с.
99. Хабермас Ю. Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества. — М.: Издательство «Весь мир», 2017. — 344 с.
100. Шахнович М. М. Очерки по истории религиоведения. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. — 290 с.
101. Шахнович М. М. Сад Эпикура: Философия религии Эпикура и эпикурейская традиция в истории европейской культуры. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2002. — 284 с.
102. Шоню П. Цивилизация Просвещения/ Пер с фр. И. Иткина, М. Гистер. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2008. — 604 с.
103. Юм Д. Естественная история религии. URL: http://samlib.ru/e/epshtejn_s_d/yumestestist.shtml. (дата обращения: 07.02.2023).
104. Agri D. Euhemerism in Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses* // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 54-77.
105. Alain B. État moderne et attribution symbolique: emblèmes et devises dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles. // Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984). — Rome: École Française de Rome, 1985. P. 155-178.
106. Banier A. La mythologie et les fables, expliquées par l'histoire. In 8 vol. Paris, 1738-1740.

107. Barboza A., DePalma Digeser E. Lactantius' Euhemerism and its reception // *Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods*. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P. 78-103.
108. Bardon H. Sur les « Images ou tableaux de platte peinture » de Blaise de Vigenère // *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 55(1), 1977. P. 106-121.
109. Becker C. L. *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*. — Yale: Yale University Press; Second edition, 1932. — 208 p.
110. Busca M. La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI-e et XVII-e siècles en France URL: <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199>. (дата обращения: 16.12.2021).
111. Caigny F. Les Remarques de Marolles dans ses traductions en prose de l'Énéide: un regard de Moderne sur une œuvre antique? // *Exercices de rhétorique*, 2019. № 13. URL: <http://journals.openedition.org/rhetorique/884>. (дата обращения: 03.08.2022).
112. Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentés par des figures dessinées de la main de Bernard Picard, avec une explication historique et quelques dissertations curieuses. Amsterdam: Chez Jean Frederic Bernard, 1723-1743. En 9 +2 vol.
113. Châtelain J.-M. Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVIIe siècle // *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 2005. № 57. P. 75-98.
114. Colette B. «Le monument du costume» de Rétif de la Bretonne // *Dix-huitième Siècle*. 1983. № 15. P. 389-306.
115. Cooke J. D. *Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism*// *Speculum*. — Chicago: The University of Chicago Press. Vol.2, Issue 4, 1927. P.396-410.
116. Crescenzo R. *Peintures d'instruction: la postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque Classique*. — Genève: Droz, 1999. — 360 p.

117. Delon M. Dictionnaire européen des Lumières. — Paris: Presses universitaires de France, 1997. - 1128 p.

118. Devises et Emblemes Anciennes & Modernes, tirées de plus celebres Auters. — Augsburg: Verlegts Lorentz Kroniger und Gottlieb Göbels Seel. Erben, 1699. – 51 p.

119. Devises et Emblems Anciennes et Modernes. Tirées des plus celebres Auteurs. Avec Plusieurs autres Nouvellement inventées et mises en Latin, en Francois, en Espagnol, en Italien, en Anglois, en Flamand et Allemand. Par les soins de Daniel de la Feuille. — Amsterdam, 1693. – 51 p.

120. Facchini C. Le Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde di Picart e Bernard (1723-1743) // La Storia delle religione e la sfida dei pluralismi. — Roma, 2017. P. 428-439.

121. Faria P. David Hume, the Académie des inscriptions and the Nature of Historical Evidence in the Early Eighteenth Century // Modern Intellectual History, 2018. № 18. P. 299-322.

122. Ferrone V. The Enlightenment: History of an Idea. — Princeton: Princeton University Press, 2017 – 232 p.

123. Gerber A. Grounding the gods: spreading geographical euhemerism from Servius to Boccaccio // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. —London; New York: Routledge, 2021. P. 104-126.

124. Heller-Greenman B. Moreau le Jeune and the Monument du Costume // Athanor XX. — Florida, 2002. P. 67-75.

125. Hryszko B. Isaac De Benserade's Inventiveness in *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne// Re-inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400—1800. Series: Intersections, Vol. 70. — Leiden; Boston: Brill, p.77-110.

126. Hunt L., Jacob M. C., Mijnhardt W. The Book That Changed Europe: Picart and Bernard's "Religious Ceremonies of the World". — Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, Belknap Press, 2010. — 400 p.

127. *Iconologia or, Moral Emblems, by Caesar Ripa, Wherein are Express'd, Various Images of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humours, Elements and Celestial Bodies; As designed by The Ancient Egyptians, Greeks, Romans, and Modern Italians, Useful For Orators, Poets, Painters, Sculptors, and all Lovers of Ingenuity: Illustrated with Three Hundred Twenty-six humane figures, With their Explanations; Newly design'd, and engraven on Copper, by I. Fuller, Painter, And other Masters. — London: Printed by Benj. Motte, 1709. — 81 p.*

128. Jacob M. C., ed. *The Enlightenment: Brief History with Documents. — Boston: Bedford/St. Martin's, 2001- 253 p.*

129. Jaucour L., Marmontel J. *Fable // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 6. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/FABLE . (дата обращения: 07.02.2023.).*

130. Jaucour L. *Mythologie // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 10. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/MYTHOLOGIE . (дата обращения: 06.11.2020).*

131. *Jeu des Fables. — Paris: Ches F. Le Conte, rue St. Jacques au Chifre Royale, 1698. — 52 p.*

132. *Les Métamorphoses D'Ovide, De nouveau traduites en françois, Et enrichies de figures chacune selon son subiect. Avec XV discours Contenans l'Explication morale des fables. — Paris.: Chez la veufue M. Guillemot, S. Thiboust, Et Mathieu Guillemot, 1621. — 646 p.*

133. *Les Metamorphoses d'Ovid, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet. Enrichies de figures. Et nouvellement traduites par Pierre Du-Ryer, de l'Academie Française. — Paris: Chez Antoine de Sommauille, 1660. — 730 p.*

134. *Les Métamorphoses d'Ovide, en Latin et en François, de la Traduction de M. l'Abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, avec des*

explications historiques. Vol. 1—4. — Paris: Chez Pissot, Libraire, Quai de Conty, 1767—1771.

135. Les Metamorphoses d'Ovide, en latin et François, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet; de la traduction de Mr. Pierre Du-Ryer Parisien, de l'Academie Française. — Edition nouvelle, enrichie de tres-belles Figures. — Amsterdam: Chez P. et J. Blaev, Jassons à Waesberge, Boom, et Goethals, 1702. — 574 p.

136. Les Metamorphoses d'Ovide, en latin et François, divisées en XV. livres. Avec de Nouvelles Explications Historiques, Morales et Politiques sur toutes les Fables, chacune selon son sujet; de la traduction de Mr. Pierre Du-Ryer Parisien, de l'Academie Française. — Edition nouvelle, enrichie de tres-belles Figures. — Bruxelles: Chez François Foppens, Marchand Libraire et Imprimeur au S. Esprit., 1677. — 574 p.

137. Les Métamorphoses d'Ovide, en latin, traduites en François, avec des remarques et des explications historiques Par Mr. l'abbé Banier, de l'Academie Royale des Inscriptions et Belles Lettres. Ouvrage enrichi de Figures en taille douce, Gravées par B. Picart & autres habiles maîtres. Vol. 1—2. Amsterdam: Wetstein & Smith, 1732.

138. Les Métamorphoses d'Ovide, Traduites en Prose Française et de nouveau soigneusement reveües, corrigees en infines endroits, et enrichies de figures à chacune Fable, avec XV discours Contenans l'explication Morale et Historique, de plus, Outre le Jugement de Paris, augmentees de la Metamorphose des abeilles, traduite de Virgile, de quelques épistres d'Ovide et autres divers traités. — Paris: Chez la veufue Langelier, 1619. — 466 p.

139. Le Temple des Muses, orné de LX, où sont représentés les événemens les plus remarquables de l'antiquité fabuleuse; Dessinés & gravés par B. Picart le Romain, & autres habiles Maitres; et accompagnés d'explications et de remarques, Qui découvrent le vrai sens des Fables, & le fondement qu'elles ont dans l'Histoire. Amsterdam: Chez Z. Chatelain, 1733. — 152 p.

140. Lettres à Emilie sur la mythologie. Par M. de Moustier. — Troisième edition. — Paris: Chez Desenne, 1792 -1796. En 6 vol.

141. L'Ovide en belle humeur de Mr. D'Assoucy, enrichy de toutes ses figures burlesques — Seconde edition. — Paris: Chez A. de Sommaville, 1653. — 142 p.

142. Madeleine-V. D. Nicolas Frèret (1688-1749) et le cadre de l'histoire ancienne // *Journal des savants*, 1978. P. 241-256.

143. Melton J. Van H. *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2001. — 300 p.

144. *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux, imprimez et enrichis de figures par ordre de Sa Majesté, Et dediez à Monseigneur le Dauphin*. — Paris: De l'imprimerie royale, 1676. — 463 p.

145. Meyer V. Les Illustrations de Chauveau, Lepautre et Leclerc pour *Les Métamorphoses d'Ovide* (1676) de Benserade // *Irish Journal of French Studies*. Vol. 16, 2016. P. 133-164.

146. *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou Tableaux de la Vie, Orné de figures dessinées et gravées par M. Moreau le jeune, dessinateur du Cabinet de S. M. T. C. et par d'autres célèbres Artistes*. — Paris: A Neuwied sur le Rhin, chez la société typographique, 1789. Vol. 1-2.

147. Nelis B. D'un Ovide chrétien à un Ovide burlesque, du Moyen Âge au Grand Siècle: continuités et changements dans la traduction et dans l'illustration des *Métamorphoses* perçus à travers deux éditions du XVII-e siècle // *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, 2019. URL: <https://journals.openedition.org/anabases/10008#quotation>. (дата обращения: 08.02.2023).

148. Nelson E. W. *The King, the Jesuits and the French Church, 1594-1615: thesis...for PhD. Faculty of Modern History, University of Oxford*. — 311 p.

149. Nongbri B. *Before religion: a history of a modern concept*. — New Haven and London: Yale university press, 2013. — 275 p.

150. Posner D. Mme. de Pompadour as a Patron of the Visual Arts // *The Art Bulletin.*, Vol. 72., N 1. 1990. P. 74-105.

151. Piqué N. L'Histoire, la Fable et le Fabuleux Analyse de la notion de fabuleux // *Revue de Synthèse*. No. 118 (1), 1997. P. 65-81.

152. Recueil d'emblems divers, avec des discours moraux, philosophiques, et politiques, Tirez de divers Auteurs, Anciens et Modernes. Par I. Baudoin. — Paris: Chez Jacques Villery, ruë clopin, à l'escu de France; Et sa boutique pres des Augustins, 1638. — 679 p.

153. Roubekas N. P. An Ancient Theory of Religion: Euhemerism from Antiquity to the Present. — London; New York: Routledge, 2017. — 190 p.

154. Roubekas N. P. Between reception and deception: the perennial problem with euhemerism // Euhemerism and Its Uses: The Mortal Gods. Edited By Syrithe Pugh. — London; New York: Routledge, 2021. P.249-262.

155. Seconde suite d'estampes, pour servir à l'histoire des modes et du costume. Paris, 1776. — 28 p.

156. Stewart Ph. Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth century. — Durham and London: Duke University Press, 1992. — 380 p.

157. Suite d'estampes, pour servir à l'histoire des mœurs et du costume. Paris. 1775. — 27 p.

158. Symbola et Emblemata Jussu atque ausspiciis sacerrimae suae majestatis Augustissimi ac Serenissimi imperatoris Moschoviae Magni Domini Czaris et Magni Ducis Petri Alexeidis totius Magnae, Parvae et Albae Rossiae, nec non aliarum multarum Potestatum atque Dominiorum Orientalium, Occidentalium Aquilonariumque supremi monarchae excusa. — Amstelaedami: apud Henricum Wetstenium, 1705. — 291 p.

159. Tableaux du Temple des Muses: Tirez du Cabinet de Feu Mr. Favereau, Conseiller du Roy en Sa Cour de Aydes, Et Gravez en Tailles-Douces par les Meilleurs Maistres de Son Temps, pour Représenter les Vertus Et les Vices, sur les Plus Illustres Fables de l'Antiquité. — Paris: Antoine de Sommaville, 1655. — 477 p.

160. Taylor H. The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture. — Oxford: Oxford University Press, 2017. — 208 p.

161. Toutain-Quittelier V. Le dragon dans la culture visuelle rocaille // Nouvelles de l'estampe, № 262, 2019. URL: <https://journals.openedition.org/estampe/1363>. (дата обращения: 07.02.2023)

162. Vanuxem J. La mythologie dans "Le Temple des muses" de l'abbé de Marolles // Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1973. № 25. P. 295-310.

163. Veldman I. M., Richards L. Familiar Customs and Exotic Rituals: Picart's Illustrations for Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 33, No. 1/2, 2007/2008, pp. 94-111.

164. Worley M. P. The Image of Ganymede in France, 1730-1820: The Survival of a Homoerotic Myth//The Art Bulletin. Vol.76, No.4, 1994. P. 630-643.

Приложение 1. Список иллюстраций

1. Ж. Матье (?). Титульная страница к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
2. Ж. Матье. Мир выходит из Хаоса. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
3. Ж. Матье Сотворение человека. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
4. Ж. Матье (?). Ликаон, превращающийся в волка. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
5. В. Солис. Ликаон, превращающийся в волка. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Франкфурт, 1581 г. Электронный ресурс: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch1/inhalt_buch1.htm. (дата обращения: 13.05.2023 г.).
6. Ж. Матье. Каллисто, превращающаяся в медведя. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
7. А. Темпеста. Каллисто в объятьях Юпитера. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: [Antonio Tempesta | Plate 13: Jupiter and Callisto \(Calisto a Iove comprimitur\), from Ovid's 'Metamorphoses' | The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400896). (дата обращения: 03.05.2023 г.).
8. Ж. Матье (?) Аргус, Меркурий, Ио, Юпитер. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
9. А. Темпеста. Аргус, убиваемый Меркурием. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400896>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).
10. И. Брио. Актеон и Диана. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
11. А. Темпеста. Диана превращает Актеона в оленя. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401143?ao=on&ft=actaeon∓offset=0&rpp=40&pos=18>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).

12. Ж. Матье (?). Падение Фаэтона. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.

13. А. Темпеста. Падение Фаэтона. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400898>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).

14. Ж. Матье. Икар и Дедал. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.

15. И. Брио. Нарцисс, превращающийся в цветок. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.

16. А. Темпеста. Влюбленный в себя Нарцисс превращается в цветок. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401131>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).

17. М. Брио. Нарцисс. Из издания «Собрание различных эмблем с моральными, философскими и политическими объяснениями», Париж, 1638 г.

18. М. Фольт. Адонис, возлюбленный Венеры. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.

19. М. Фольт. Адонис, превращающийся в цветок. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.

20. А. Темпеста. Адонис, безмерно любимый Венерой. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401008>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).

21. А. Темпеста. Адонис, убитый клыком кабана. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/401010>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).

22. Ж. Матье (?). Эвридика, выводимая из Преисподней. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.
23. А. Темпеста. Эвридика отправляется назад в Преисподнюю. 1606 г. Место хранения: Рейксмузеум, Амстердам. Электронный ресурс: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-H-G-146-2>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).
24. Неизвестный мастер. Сотворение мира. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660.
25. А. Темпеста. Создание мира. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400952>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).
26. Неизвестный мастер. Сотворение человека. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660.
27. А. Темпеста. Сотворение человека. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400953>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).
28. Неизвестный мастер. Ликаон, превращенный в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
29. Х. Гольциус. Ликаон, превращенный в волка. 1589 г. Место хранения: Национальная галерея искусств, Вашингтон. Электронный ресурс: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.156172.html>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).
30. Неизвестный мастер. Аргус, убитый Меркурием. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
31. Неизвестный мастер. Юпитер и Каллисто. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
32. Неизвестный мастер. Актеон, превращенный в оленя. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.

33. Неизвестный мастер. Нарцисс, превращающийся в цветок. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
34. Неизвестный мастер. Венера, безумно влюбленная в Адониса. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
35. Неизвестный мастер. Адонис, убитый ведром. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
36. Неизвестный мастер. Змей, превращенный в камень. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
37. Неизвестный мастер. Дедал теряет своего сына Икара. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
38. А. Темпеста. Падение Икара. 1606 г. Место хранения: Рейксмузеум, Амстердам. Электронный ресурс: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-H-G-143-4>. (дата обращения: 03.05.2023 г.).
39. А. Темпеста. Фаэтон обращает к Фебу пагубные просьбы. 1606 г. Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/400897>. (дата обращения: 04.05.2023 г.).
40. Неизвестный мастер. Просьба Фаэтона. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
41. Неизвестный мастер. Падение Фаэтона. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.
42. С. Леклерк. По рисунку Ш. Лебрена. Фронтиспис к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
43. Ф. Шовё. Сотворение мира. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
44. Ф. Шовё. Сотворение человека. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
45. Ж. Лепотр (?) Юпитер превращает Ликаона в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.

46. Ф. Шовё. Тиресий. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
47. Ж. Лепотр (?). Меркурий и Аргус. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
48. Ж. Лепотр (?). Ио, ставшая богиней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
49. Ж. Лепотр (?). Юпитер и Каллисто. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
50. Ж. Лепотр (?). Актеон превращается в оленя. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
51. Ж. Лепотр (?). Нарцисс превращается в цветок. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
52. Ф. Шовё. Эхо занимает разговорами Юнону. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
53. Ж. Лепотр (?). Смерть Адониса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
54. Ж. Лепотр (?). Орфей в Преисподней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
55. В. Солис. Орфей перед Плутоном и Прозерпиной. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Франкфурт, 1581 г. Электронный ресурс: http://www.latein-pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch10/inhalt_buch10.htm. (дата обращения: 13.05.2023 г.).
56. Ф. Шовё. Дедал и Икар. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
57. С. Леклерк. Падение Фаэтона. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.
58. А. ван Дипенбек (?). Фронтиспис к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
59. А. ван Дипенбек. Хаос. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.

60. А. ван Дипенбек. Фаэтон. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
61. А. ван Дипенбек. Ио, или Исида, и Аргус. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
62. А. ван Дипенбек. Гидра. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
63. А. ван Дипенбек. Актеон. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
64. А. ван Дипенбек. Икар. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
65. А. ван Дипенбек. Нарцисс. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
66. А. ван Дипенбек. Эхо. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
67. А. ван Дипенбек. Пенелопа. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
68. А. ван Дипенбек. Орфей. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
69. А. ван Дипенбек. Дворец Сна. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.
70. М. Буше. Гравюра на титульной странице издания «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
71. П. Буше. По рисунку неизвестного монограммиста. Сотворение мира. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
72. Неизвестный мастер. Сотворение человека. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
73. Неизвестный мастер. Ликаон превращается в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
74. Неизвестный мастер. Ио. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.

75. Неизвестный мастер. Ио, превращенная в корову. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
76. Неизвестный мастер. Меркурий и Аргус. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
77. Неизвестный мастер. Юнона украшает хвост павлина глазами Аргуса. По мотивам П. П. Рубенса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
78. П. П. Рубенс. Юнона помещает глаза Аргуса на хвост павлина. Ок. 1610 г. Место хранения: Музей Вальрафа-Рихардса, Кёльн. Электронный ресурс: <https://www.wallraf.museum/en/collections/baroque/masterpieces/peter-paul-rubens-juno-and-argus-c-1610/the-highlight/>. (дата обращения: 04.05.2023 г.).
79. Неизвестный мастер. Фаэтон и Феб. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
80. Неизвестный мастер. Падение Фаэтона. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
81. Неизвестный мастер. Актеон превращается в оленя. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
82. Неизвестный мастер. Актеон и его собаки. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
83. П. Буше. Эхо. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
84. Неизвестный мастер. Нарцисс. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
85. П. Буше. По рисунку неизвестного монограммиста. Дедал и Икар. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
86. Неизвестный мастер. Смерть Эвридики. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
87. Неизвестный мастер. Орфей в Преисподней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.

88. Неизвестный мастер. Венера и Адонис. По мотивам К. ван де Пасса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
89. К. ван де Пасс. Венера и Адонис. Ок. 1652-1653 гг. Место хранения: Рейксмузеум, Амстердам. Электронный ресурс: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2013-10-17>. (дата обращения: 04.05.2023 г.).
90. Неизвестный мастер. Венера и Адонис. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.
91. Б. Пикар (наметил), Ф. ван Гунст (вырезал). Хаос. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
92. Г. Маас (инвентор), Ж. де Вит (наметил), Ж. Ванделаар (выгравировал). Сотворение человека. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
93. Ф. ван Гунст. Ликаон превращается в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
94. Ф. ван Гунст. Ио. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
95. Ф. ван Гунст. Ио, превращенная в корову. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
96. Ф. ван Гунст. Меркурий и Аргус. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
97. Неизвестный мастер. Юнона украшает хвост павлина глазами Аргуса. По мотивам П. П. Рубенса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
98. Ф. ван Гунст. Фаэтон и Феб. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
99. Ф. ван Гунст. Падение Фаэтона. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.

100. Г. Маас (инвентор), Ж. де Вит (наметил), Ж. Ванделаар (выгравировал). Юпитер, влюбленный в Каллисто. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
101. Неизвестный мастер. Диана и Актеон. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
102. Ф. ван Гунст. Актеон, превращенный в оленя. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
103. Ф. ван Гунст. Эхо. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
104. Неизвестный мастер. Нарцисс. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
105. П. Буше. Дедал и Икар. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
106. Неизвестный мастер. Смерть Эвридики. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
107. Неизвестный мастер. Орфей в преисподней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
108. Неизвестный мастер. Венера, влюбленная в Адониса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
109. Неизвестный мастер. Венера и Адонис. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.
110. Б. Пикар. Ликаон, превращенный в волка. По мотивам иллюстрации из издания «Метаморфозы Овидия» 1702 г. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
111. Б. Пикар. Сражение Геракла с Лернейской гидрой. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
112. Б. Пикар. Иксион, привязанный в Преисподней к колесу, которое вращается без остановки. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.

113. Б. Пикар. Покрывало Пенелопы. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
114. Б. Пикар. Фаэтон, пораженный молнией Юпитера. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
115. Б. Пикар. Актеон, превратившийся в оленя и съеденный собственными собаками. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
116. Б. Пикар. Ио, превращенная в корову. Аргус, убитый Меркурием. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
117. Б. Пикар. Падение Икара. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
118. Б. Пикар. Орфей, выводя Эвридику из Преисподней, оборачивается, чтобы посмотреть на нее, и теряет ее навсегда. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.
119. Н. ле Мир. По рисунку Ш. Эйзена. Хаос и сотворение мира. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
120. Ж. Де Лонгейль. По рисунку Ш. Эйзена. Сотворение человека. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
121. Н. ле Мир. По рисунку Ю.-Ф. Гравело. Юпитер, чтобы наказать Ликаона, царя Аркадии, превращает его в волка. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
122. Н. ле Мир. По рисунку Ш. Монне. Юпитер, влюбленный в Ио. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
123. Н. ле Мир. По рисунку Ж.-М. Моро. Ио, превращенная в корову. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
124. Ж. де Лонгейль. По рисунку Ш. Эйзена. Меркурий убивает Аргуса. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
125. Л. Бине. По рисунку Ю.-Ф. Гравело. Юпитер успокаивает Юнону. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.

126. Ж.-Ш. Бакуа. По рисунку Ж.-М. Моро. Фаэтон поднимается во дворец Солнца. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
127. Ф.-Д. Не. По рисунку Ш. Эйзена. Падение Фаэтона. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
128. Ж.-Б. Симоне. По рисунку Ш. Эйзена. Каллисто, обманутая Юпитером. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
129. О. де Сент-Обен. По рисунку Ф. Буше. Диана и Актеон. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
130. Иллюстрация по рисунку Ш. Эйзена. Актеон, превращенный в оленя, растерзан собственными собаками. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
131. Ж. Ф. Руссо. По рисунку Ш. Монне. Нимфа Эхо пытается задержать Юнону, чтобы ее обмануть. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
132. П.-Ф. Базан. По рисунку Ш. Монне. Нарцисс, превращающийся в цветок. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
133. Ф.-Д. Не. По рисунку Ш. Эйзена. Дедал и Икар. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
134. П. П. Рубенс. Дедал и Икар. 1636-1637 гг. Электронный ресурс: <https://rkd.nl/nl/explore/images/12527>. (дата обращения: 05.05.2023 г.).
135. Ж.-Б. Симоне. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Смерть Эвридики от укуса змеи. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
136. Ф.-Д. Не. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Орфей, пытающийся воскресить Эвридику. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
137. Ж. Массар. По рисунку Ф. Буше. Венера, влюбленная в Адониса. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.
138. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Утро. 1765 г. Из серии «Четыре времени суток». Место хранения: Национальная галерея искусств, Вашингтон.

Электронный ресурс: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.2843.html>. (дата обращения: 05.05.2023 г.).

139. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Полдень. 1765 г. Из серии «Четыре времени суток». Место хранения: Национальная галерея искусств, Вашингтон. Электронный ресурс: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.2844.html>. (дата обращения: 05.05.2023 г.).

140. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Вечер. 1765 г. Из серии «Четыре времени суток». Место хранения: Национальная галерея искусств, Вашингтон. Электронный ресурс: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.2845.html>. (дата обращения: 05.05.2023 г.).

141. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Ночь. Около 1778 г. Из серии «Четыре времени суток». Место хранения: Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Электронный ресурс: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/835376>. (дата обращения: 05.05.2023 г.).

142. Ш.-Л. Линжи. По рисунку З. Фрейденбергера. Занятие. 1775 г. Место хранения: Национальная галерея искусств, Вашингтон. Электронный ресурс: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.7291.html>. (дата обращения: 05.05.2023 г.).

143. Н. Тома. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Да или нет. 1781 г. Электронный ресурс: <https://artsandculture.google.com/asset/yes-or-no-oui-ou-non-n-thomas-after-jean-michel-moreau/rQFErsFO75g1gg>. (дата обращения: 05.05.2023 г.).

144. И. С. Эльман. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Радости материнства. 1776 г. Электронный ресурс: [https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jean-Michel-the-Younger-Moreau/42865/The-delights-of-motherhood,-engraved-by-Isidore-Stanislas-Helman-\(1749-1809\)-1776--.html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jean-Michel-the-Younger-Moreau/42865/The-delights-of-motherhood,-engraved-by-Isidore-Stanislas-Helman-(1749-1809)-1776--.html). (дата обращения: 05.05.2023 г.).

145. И. С. Эльман. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Изысканный ужин. 1781 г. Электронный ресурс: [https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Jean-Michel-the-Younger-Moreau/58325/The-Gourmet-Supper,-engraved-by-Isidore-Stanislas-Helman-\(1743-1809\)-1781--.html](https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Jean-Michel-the-Younger-Moreau/58325/The-Gourmet-Supper,-engraved-by-Isidore-Stanislas-Helman-(1743-1809)-1781--.html). (дата обращения: 05.05.2023 г.).

Приложение 2. Иллюстрации



1. Ж. Матье (?). Титульная страница к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



2. Ж. Матье. Мир выходит из Хаоса. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



3. Ж. Матье Сотворение человека. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



4. Ж. Матье (?). Ликаон, превращающийся в волка. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



5. В. Солис. Ликаон, превращающийся в волка. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Франкфурт, 1581 г.



6. Ж. Матье. Каллисто, превращающаяся в медведя. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



7. А. Темпеста. Каллисто в объятиях Юпитера. 1606 г.



8. Ж. Матье (?) Аргус, Меркурий, Ио, Юпитер. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



9. А. Темпеста. Аргус, убиваемый Меркурием. 1606 г.



10.И. Брио. Актеон и Диана. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



11.А. Темпеста. Диана превращает Актеона в оленя. 1606 г.



12.Ж. Матье (?). Падение Фаэтона. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



13.А. Темпеста. Падение Фаэтона. 1606 г.



14. Ж. Матье. Икар и Дедал. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



15. И. Брио. Нарцисс, превращающийся в цветок. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



16.А. Темпеста. Влюбленный в себя Нарцисс превращается в цветок. 1606 г.



17.М. Брио. Нарцисс. Из издания «Собрание различных эмблем с моральными, философскими и политическими объяснениями», Париж, 1638 г.



18. М. Фольт. Адонис, возлюбленный Венеры. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



19. М. Фольт. Адонис, превращающийся в цветок. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



20.А. Темпеста. Адонис, безмерно любимый Венерой. 1606 г.



21.А. Темпеста. Адонис, убитый клыком кабана. 1606 г.



22.Ж. Матье (?) Эвридика, выводимая из Преисподней. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1619 г.



23.А. Темпеста. Эвридика отправляется назад в Преисподнюю. 1606 г.



24. Неизвестный мастер. Сотворение мира. По мотивам А. Темпесты.
 Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



25. А. Темпеста. Создание мира. 1606 г.



26. Неизвестный мастер. Сотворение человека. По мотивам А. Темпесты.
Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



27. А. Темпеста. Сотворение человека. 1606 г.



28. Неизвестный мастер. Ликаон, превращенный в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



29. X. Гольциус. Ликаон, превращенный в волка. 1589 г.



30. Неизвестный мастер. Аргус, убитый Меркурием. По мотивам А. Темпесты.
 Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



31. Неизвестный мастер. Юпитер и Каллисто. По мотивам А. Темпесты.
 Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



32. Неизвестный мастер. Актеон, превращенный в оленя. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



33. Неизвестный мастер. Нарцисс, превращающийся в цветок. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



34. Неизвестный мастер. Венера, безумно влюбленная в Адониса. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



35. Неизвестный мастер. Адонис, убитый вепрем. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



36. Неизвестный мастер. Змей, превращенный в камень. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



37. Неизвестный мастер. Дедал теряет своего сына Икара. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



38. А. Темпеста. Падение Икара. 1606 г.



39. А. Темпеста. Фэтон обращает к Фебу пагубные просьбы. 1606 г.



40. Неизвестный мастер. Просьба Фэтона. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



41. Неизвестный мастер. Падение Фэтона. По мотивам А. Темпесты. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Париж, 1660 г.



42. С. Леклерк. По рисунку Ш. Лебрена. Фронтиспис к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



43.Ф. Шовё. Сотворение мира. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



44.Ф. Шовё. Сотворение человека. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



45. Ж. Лепотр (?) Юпитер превращает Ликаона в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



46. Ф. Шовё. Тиресий. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



47. Ж. Лепотр (?). Меркурий и Аргус. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



48. Ж. Лепотр (?). Ио, ставшая богиней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



49. Ж. Лепотр (?). Юпитер и Каллисто. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



50. Ж. Лепотр (?). Актеон превращается в оленя. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



51.Ж. Лепотр (?). Нарцисс превращается в цветок. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



52.Ф. Шовё. Эхо занимает разговорами Юнону. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



53.Ж. Лепотр (?). Смерть Адониса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



54.Ж. Лепотр (?). Орфей в Преисподней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



55. В. Солис. Орфей перед Плутоном и Прозерпиной. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Франкфурт, 1581 г.



56. Ф. Шовё. Дедал и Икар. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



57. С. Леклерк. Падение Фаэтона. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия в рондо», Париж, 1676 г.



58. А. ван Дипенбек (?). Фронтиспис к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.



59. А. ван Дипенбек. Хаос. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз»,
Париж, 1655 г.



60. А. ван Дипенбек. Фаэтон. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз»,
Париж, 1655 г.



61. А. ван Дипенбек. Ио, или Исида, и Аргус. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.



62. А. ван Дипенбек. Гидра. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.



63. А. ван Дипенбек. Актеон. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.



64. А. ван Дипенбек. Икар. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.



65. А. ван Дипенбек. Нарцисс. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз»,
Париж, 1655 г.



66. А. ван Дипенбек. Эхо. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз»,
Париж, 1655 г.



67. А. ван Дипенбек. Пенелопа. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз»,
Париж, 1655 г.



68. А. ван Дипенбек. Орфей. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.



69. А. ван Дипенбек. Дворец Сна. Иллюстрация к изданию «Картины храма муз», Париж, 1655 г.



70. М. Буше. Гравюра на титульной странице издания «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



71. П. Буше. По рисунку неизвестного монограммиста. Сотворение мира. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



72. Неизвестный мастер. Сотворение человека. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



73. Неизвестный мастер. Ликаон превращается в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



74. Неизвестный мастер. Ио. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



75. Неизвестный мастер. Ио, превращенная в корову. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



76. Неизвестный мастер. Меркурий и Аргус. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



77. Неизвестный мастер. Юнона украшает хвост павлина глазами Аргуса. По мотивам П. П. Рубенса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



78. П. П. Рубенс. Юнона помещает глаза Аргуса на хвост павлина. Ок. 1610 г.



79. Неизвестный мастер. Фэтон и Феб. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



80. Неизвестный мастер. Падение Фэтона. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



81. Неизвестный мастер. Актеон превращается в оленя. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



82. Неизвестный мастер. Актеон и его собаки. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



83. П. Буше. Эхо. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



84. Неизвестный мастер. Нарцисс. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



85. П. Буше. По рисунку неизвестного монограммиста. Дедал и Икар. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



86. Неизвестный мастер. Смерть Эвридики. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



87. Неизвестный мастер. Орфей в Преисподней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



88. Неизвестный мастер. Венера и Адонис. По мотивам К. ван де Пасса.
Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



89. К. ван де Пасс. Венера и Адонис. Ок. 1652-1653 гг.



90. Неизвестный мастер. Венера и Адонис. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1702 г.



91. Б. Пикар (наметил), Ф. ван Гунст (вырезал). Хаос. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



92. Г. Маас (инвентор), Ж. де Вит (наметил), Ж. Ванделаар (выгравировал). Сотворение человека. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



93. Ф. ван Гунст. Ликаон превращается в волка. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



94. Ф. ван Гунст. Ио. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



95. Ф. ван Гунст. Ио, превращенная в корову. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



96. Ф. ван Гунст. Меркурий и Аргус. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



97. Неизвестный мастер. Юнона украшает хвост павлина глазами Аргуса. По мотивам П. П. Рубенса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



98. Ф. ван Гунст. Фаэтон и Феб. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



99. Ф. ван Гунст. Падение Фаэтона. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



100. Г. Маас (инвентор), Ж. де Вит (наметил), Ж. Ванделаар (выгравировал). Юпитер, влюбленный в Каллисто. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



101. Неизвестный мастер. Диана и Актеон. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



102. Ф. ван Гунст. Актеон, превращенный в оленя. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



103. Ф. ван Гунст. Эхо. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



104. Неизвестный мастер. Нарцисс. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



105. П. Буше. Дедал и Икар. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



106. Неизвестный мастер. Смерть Эвридики. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



107. Неизвестный мастер. Орфей в преисподней. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



108. Неизвестный автор. Венера, влюбленная в Адониса. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



109. Неизвестный мастер. Венера и Адонис. Иллюстрация к изданию «Метаморфозы Овидия», Амстердам, 1732 г.



110. Б. Пикар. Ликаон, превращенный в волка. По мотивам иллюстрации из издания «Метаморфозы Овидия» 1702 г. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



111. Б. Пикар Сражение Геракла с Лернейской гидрой. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



112. Б. Пикар. Иксион, привязанный в Преисподней к колесу, которое вращается без остановки. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



113. Б. Пикар. Покрывало Пенелопы. По мотивам А. ван Дипенбека.
Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



114. Б. Пикар. Фаэтон, пораженный молнией Юпитера. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



115. Б. Пикар. Актеон, превратившийся в оленя и съеденный собственными собаками. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



116. Б. Пикар. Ио, превращенная в корову. Аргус, убитый Меркурием. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



117. Б. Пикар. Падение Икара. По мотивам А. ван Дипенбека.
Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



118. Б. Пикар. Орфей, выводя Эвридику из Преисподней, оборачивается, чтобы посмотреть на нее, и теряет ее навсегда. По мотивам А. ван Дипенбека. Иллюстрация из издания «Храм муз», Амстердам, 1733 г.



119. Н. ле Мир. По рисунку Ш. Эйзена. Хаос и сотворение мира.
Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



120. Ж. Де Лонгейль. По рисунку Ш. Эйзена. Сотворение человека.
Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



121. Н. ле Мир. По рисунку Ю.-Ф. Гравело. Юпитер, чтобы наказать Ликаона, царя Аркадии, превращает его в волка. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



122. Н. ле Мир. По рисунку Ш. Монне. Юпитер, влюбленный в Ио. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



123. Н. ле Мир. По рисунку Ж.-М. Моро. Ио, превращенная в корову.
Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



124. Ж. де Лонгейль. По рисунку Ш. Эйзена. Меркурий убивает Аргуса.
Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



125. Л. Бине. По рисунку Ю.-Ф. Гравело. Юпитер успокаивает Юнону. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



126. Ж.-Ш. Бакуа. По рисунку Ж.-М. Моро. Фэтон поднимается во дворец Солнца. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



127. Ф.-Д. Не. По рисунку Ш. Эйзена. Падение Фэтона. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



128. Ж.-Б. Симоне. По рисунку Ш. Эйзена. Каллисто, обманутая Юпитером. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



129. О. де Сент-Обен. По рисунку Ф. Буше. Диана и Актеон. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



130. Иллюстрация по рисунку Ш. Эйзена. Актеон, превращенный в оленя, растерзан собственными собаками Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



131. Ж. Ф. Руссо. По рисунку Ш. Монне. Нимфа Эхо пытается задержать Юнону, чтобы ее обмануть. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



132. П.-Ф. Базан. По рисунку Ш. Монне. Нарцисс, превращающийся в цветок. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



133. Ф.-Д. Не. По рисунку Ш. Эйзена. Дедал и Икар. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



134. П. П. Рубенс. Дедал и Икар. 1636-1637 гг.



135. Ж.-Б. Симоне. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Смерть Эвридики от укуса змеи. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



136. Ф.-Д. Не. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Орфей, пытающийся воскресить Эвридику. Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



137. Ж. Массар. По рисунку Ф. Буше. Венера, влюбленная в Адониса.
Иллюстрация из издания «Метаморфозы Овидия», Париж, 1767-1771 гг.



138. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Утро. 1765 г. Из серии «Четыре времени суток».



139. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Полдень. 1765 г. Из серии «Четыре времени суток».



140. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Вечер. 1765 г. Из серии «Четыре времени суток».



141. Э. де Гендт. По рисунку П.-А. Бодуэна. Ночь. Около 1778 г. Из серии «Четыре времени суток».



142. Ш.-Л. Линжи. По рисунку З. Фрейденбергера. Занятие. 1775 г.



143. Н. Тома. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Да или нет. 1781 г.



144. И. С. Эльман. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Радости материнства. 1776
г.



145. И. С. Эльман. По рисунку Ж.-М. Моро-Младшего. Изысканный ужин. 1781 г.