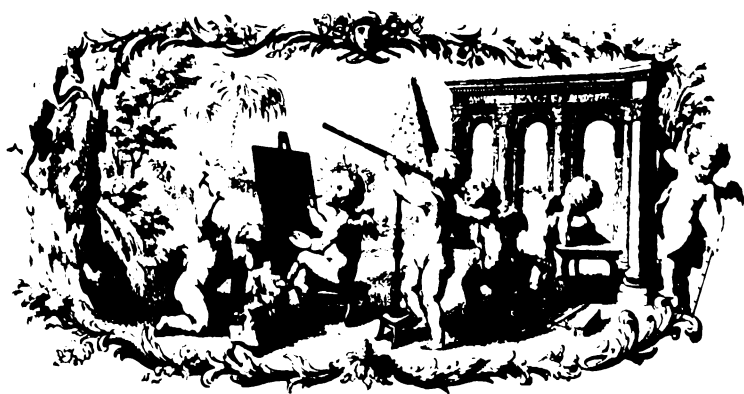


Е. В. Борщ

СО-ТВОРЕНИЕ ОДНОГО ИСКУССТВА



*Французская
книжная гравюра
XVIII века*

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральская государственная архитектурно-художественная академия»
(ФГБОУ ВПО «УралГАХА»)

Е. В. Борщ

**СО-ТВОРЕНИЕ
ОДНОГО ИСКУССТВА:
французская книжная гравюра
XVIII века**

Монография

ББК 85.157
УДК 769.2
Б 839

Борщ Е.В.

Со-творение одного искусства: французская книжная гравюра XVIII века : монография / Е. В. Борщ. – Екатеринбург : Архитектон, 2013. – 250 с. : ил.

В монографии представлены некоторые аспекты генезиса и функционирования искусства французской книги XVIII в. Феномен гравюры рассмотрен в ракурсе сотрудничества профессионалов и дилетантов, коммерсантов и меценатов – издателей, типографов, книгопродавцев, литераторов, рисовальщиков и гравёров. Книжная гравюра трактована как произведение сложного оркестра искусств – графики, живописи, литературы, интерьера и театра.

Монография адресуется специалистам в области искусства книги и графики, истории искусства и литературы, хранителям гравюры и книги в музеях и библиотеках; а также может быть полезна студентам гуманитарных и творческих специальностей.

Рассмотрено и рекомендовано к изданию на заседании кафедры музееведения и прикладной культурологии Института гуманитарных наук и искусств УрФУ им. первого Президента России Б.Н. Ельцина 26.12.2012. Протокол N 14.

Рецензенты:

доктор исторических наук **А.С. Черкасова,**

директор Демидовского института

кафедра музееведения и прикладной культурологии Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (зав. кафедрой кандидат искусствоведения, доцент Т.М. Трошина)

Консультант по иллюстрациям:

генеральный директор Ирбитского ГМИИ,

заслуженный работник культуры Российской Федерации

В.А. Карпов

ISBN 978-5-74-08-0175-9



* U 1 0 0 3 4 1 5 6 4 *

© Борщ Е. В., 2013

© Уральская архитектурно-художественная академия, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. Альянс гравюры и книги	
Книжная гравюра: эволюция техники и технологии.....	13
Гравюра в пространстве книги: типология и функции.....	17
Книжная гравюра как иллюстрация.....	26
Глава 2. Создатели книги с гравюрами: распределение ролей	
«Крестные отцы» книги с гравюрами.....	37
Соавторы книжной гравюры.....	51
Глава 3. Книжная гравюра и живопись: циркуляция образов	
Восприятие книжной гравюрой иконографии живописи рококо в первой половине – середине XVIII века.....	65
Влияние книжной гравюры на иконографию живописи неоклассицизма в середине – второй половине XVIII века....	77
Роль книжной гравюры в формировании иконографии живописи стиля «трубадур» в последней четверти XVIII века..	89
Глава 4. Искусство интерьера и книжная гравюра	
Интерьеры XVII–XVIII веков в композиции сюжетной иллюстрации.....	101
Интерьеры XVIII века в интерпретации иллюстраторов.....	115
Гравированные проекты интерьеров XVII–XVIII веков в арсенале иллюстраторов.....	133
Глава 5. «Интервизуальные парадигмы» книжной гравюры и их истоки	
Эмоции.....	143
Сюжетные ситуации.....	153
Аллегии и символы.....	160
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	171
Литература и источники.....	175
Список художников с указанием отдельных работ.....	188
Список сокращений.....	203
Список иллюстраций.....	204
Иллюстрации.....	210

ВВЕДЕНИЕ

Французская книжная гравюра XVIII века — примечательное явление в истории искусства графики, искусства книги и изобразительного искусства XVIII века в целом. Расцвет искусства книги во Франции XVIII века, связанный в первую очередь с гравюрой, зафиксирован в огромном массиве книг, увражей и сюит. «Золотой век» французской книги уже давно превознесен любителями книги и ее исследователями. Искусство книжной гравюры оценили по заслугам еще в XVIII века. Гравюрой и книгой увлекались тогда практически все, а не только библиофилы. Французская книга с гравюрами пользовалась успехом по всей Европе. Важнейшее ее достоинство состояло в том, что она была дополнена орнаментальными и фигуративными гравюрами, которые варьировались по величине, местоположению, технике исполнения и функции. Значительную часть гравюр составляли иллюстрации, так как наглядность была не средством популяризации знания, а формой его существования [Герчук, с. 178]. Насыщенность французской книги гравированным декором и иллюстрациями подкреплялась ее особым чувством стиля и высоким художественным уровнем исполнения гравюр — оригинальных авторских композиций. Французская книжная гравюра XVIII в. состоялась как динамичное, общественно значимое и уникальное художественное явление, «живое» искусство, которое еще предстоит осмыслить и, возможно, открыть заново.

Искусство французской книги, безусловно, переживало периоды расцвета и ранее XVIII в., и позднее. Зародившись в меровингскую эпоху (V—VIII вв.), искусство манускрипта достигает расцвета в XIV—XV вв., опередив станковую живопись. Утвердившись в печатной книге под влиянием немецкой и нидерландской графики во второй половине XV в., гравюра на дереве подготовила расцвет искусства французской книги в XVI в. Очередной подъем книжного искусства во Франции был связан с более совершенной техникой гравирования — гравюрой на меди, которая появилась во Франции в XVII в. благодаря итальянскому влиянию [Книговедение, с. 572]. Несмотря на то, что «золотым веком» гравюры на металле был именно XVII в. [Герчук, с. 178], новый расцвет книжного искусства состоялся в XVIII в. «Золотым веком» книги, французские специалисты называют также XIX в., точнее — «веком иллюстрации» [Le Men, 1990, p. 1038]. Вновь подъем книжного искусства во Франции произошел на рубеже XIX—XX вв. вследствие возникновения «книги живописца», всецело подчинившейся графике и индивидуальности художника [Герчук, с. 268].

Неоднократно повторенный тезис о расцвете искусства книги может показаться спорным на фоне блестящей ретроспективы французской книги — рукописной и печатной, уникальной и тиражной, библиофильской и массовой. Каждый исследователь, говоря о «золотом веке» книжного искусства, по-своему прав, имея в виду конкретный кульминационный момент развития книжного искусства или одного его аспекта в конкретный отрезок времени. Тем не менее, будем настаивать на тезисе расцвета, золотого века по отношению к XVIII в., имея в виду малотиражную печатную книгу с разнообразным гравированным декором и многочисленными гравированными иллюстрациями. Более того, определяя сущность данного периода, используем понятие «со-творение искусства», подразумевая коллективное творчество, множественные усилия, однонаправленные тенденции создания такого явления, как книжная гравюра.

Французская книжная гравюра XVIII столетия интересна, по большому счету, с точки зрения изучения закономерностей развития французского искусства XVIII — начала XIX веков в целом. Речь идет, прежде всего, об изобразительном искусстве. Гравированная книжная иллюстрация близка, с одной стороны, к гравюре, эстампу в силу своего независимого от книги производства и, в некоторой степени, бытования. С другой стороны, книжная иллюстрация близка к живописи, причем настолько, что порой является не более чем репродукцией, т.е. гравированным вариантом живописной композиции. Включенную в книгу гравированную иллюстрацию, эстамп и картину объединяет иногда общее авторство. Объединяет их и манера исполнения, стилистика, особый язык аллегорий и символов, т.е. общая художественная традиция. Вследствие этого книжную гравюру можно рассматривать как массовый источник по истории французского искусства XVIII века. Кроме того, это источник, доступный для отечественного исследователя в целом и для провинциального, в частности.

Изучение французской книжной гравюры XVIII в. имеет давнюю традицию. Еще современники-иностранцы рассуждали о масштабах этого явления, восхищаясь им [Бертух, 1987]. Эскизы иллюстраций, выставлявшиеся в Салонах, были предметом критических замечаний Д. Дидро [Дидро, 1989]. В век энциклопедистов и энциклопедий появились первые словари граверов, сочетающие биографические сведения о мастерах с перечнем их работ. Это, прежде всего, «Словарь художников» К. Хайнекена [Heineken, 1778–1790] и «Биографический словарь граверов» Дж. Стратта [Stratt, 1785–

1786]. Наряду со справочными изданиями, в XVIII в. появились и первые каталоги книжной гравюры: в частности, каталоги произведений Ш.-Н. Кошена-мл. и С. Леклерка, составленные Ш.-А. Жонбером [*Jombert*, 1770; *Jombert*, 1774]. В XVIII в. были написаны трактаты о гравюре, авторами которых выступили известные мастера Ш.-Н. Кошен-мл. в «Трактате о гравюре» (1758) и П.-Ф. Шоффар в «Записках об искусстве гравирования» (1804).

В XIX в. интерес к книжной гравюре стимулировали публикации братьев Эдмона и Жюля Гонкуров «Искусство XVIII века» [*Goncourt*, 1880–1882]. Целый ряд сюжетов они посвятили иллюстраторам, а именно: Ю. Гравело, Ш.-Н. Кошену-мл., Ш. Эйзену, Ж.-М. Моро-мл., Ж.-О. Фрагонару и П.-П.-Ж. Прюдону. Книжная гравюра была предметом описания и изучения еще до Гонкуров. Был выпущен каталог гравюр французских художников, составленный Робером и Дюмезнилем [*Robert, Dumesnil*, 1835–1890] и «Руководство любителей эстампов» Ш. Леблана [*Le Blanc*, 1854–1890]. Вслед за появлением публикаций Гонкуров наступил период интенсивного коллекционирования книг с гравюрами XVIII в. и вместе с тем период описания и систематического изучения книжной иллюстрации в масштабах, невиданных ранее.

Именно в последней трети XIX — начале XX в. были составлены каталоги, написаны труды по истории гравюры и биографии художников. Составителями подобных изданий обычно являлись библиофилы: Кроте [*Crottet*, 1890], Левайн [*Lewine*, 1898], Сьерен [*Sieurin*, 1875]. Среди изданных в тот период каталогов гравюры выделяются «Французские гравюры XVIII в.» Боше [*Bocher*, 1875–1882], каталоги произведений Ж.-М. Моро-мл., составленные А. Бералди [*Beraldi*, 1874] и М. Маэро [*Maherault*, 1880], «Руководство любителя эстампов XVIII в.» Делтея [*Delteil*, 1910]. Одновременно появились справочники коллекций гравюры, например, Кабинета эстампов Национальной библиотеки [*Bouchot*, 1896]. Фундаментальным каталогом книг с гравюрами было «Руководство любителя книг с гравюрами XVIII в.» А. Коэна, которое неоднократно повторялось [*Cohen*, 1912]. Авторами биографических трудов, включающих справочные сведения, стали коллекционеры Р. Порталис и А. Бералди, составители книг «Рисовальщики иллюстраций XVIII в.» [*Portalis*, 1877] и «Граверы XVIII в.» [*Portalis, Beraldi*, 1880–1882]. Аналогичные издания выходили в Англии: например, биографические работы Э. Дайлк [*Dilke*, 1902] и В. Сэломонс [*Salomons*, 1914]. Появились первые труды по иконографии литературных иллюстраций к произведениям таких авторов, как Ретиф де ла Бретон [*Lacroix*, 1875], Ж.-Ж. Руссо [*Girardin*, 1971] и Ж. Лафонтен [*Hede-Hauly*, 1893].

Историей гравюры занимался Ф. Курбуэн, хранитель кабинета эстампов Национальной библиотеки Франции, автор книги «Французский эстамп: граверы и торговцы» [Courboin, 1914]. Получила известность работа П. Кристеллера «История европейской гравюры XV–XVIII вв.», написанная на основе изучения кабинета гравюры Берлинского музея [Кристеллер, 1939]. Книга В. Гаузенштейна «Искусство рококо: французские и немецкие иллюстраторы XVIII столетия» была создана благодаря изучению Мюнхенской коллекции графики [Гаузенштейн, 1914]. Итоги описания французской книжной гравюры в начале XX в. подвела библиографическая студия Г. Буркара [Bourcard, 1910].

Российская традиция изучения французской книжной гравюры XVIII в. зародилась на рубеже XIX–XX вв. и была вторична по отношению к европейской. Одним из первых пересказал биографии французских иллюстраторов А.Н. Бенуа, воспользовавшись текстом Р. Порталиса «Рисовальщики иллюстраций XVIII века» [Бенуа, 1912]. Выходили краткие журнальные публикации [Весель, 1883; Соловьев, 1911], выпускались каталоги выставок [Лисенков, 1916]. Исследователей интересовали проблемы технологии книги и книжной гравюры [Добров, 1924]. Французской книжной гравюре скорее подражали, чем изучали ее: в журналах и книгах копировались орнаментальные заставки и концовки из французских книг XVIII в.

В XX в. продолжали выходить каталоги коллекций иллюстрированной книги XVIII в., составленные владельцами или хранителями, среди которых выделяются Сандер [Sander, 1926] и Блюменталь [Blumenthal, 1932]. Появились новые справочные издания, например, Буассе и Делепланка [Boissais, Deleplanque, 1948], многотомная «Библиография оригинальных и редких изданий французских авторов XV–XVIII вв.» Чемерзена [Tchemerzine, 1927–1933]. Одним из фундаментальных справочных изданий оказался «Инвентарь французских фондов. Граверы XVIII в.», который начали выпускать по инициативе Департамента эстампов Национальной библиотеки Франции [BnF, 1930–1977; Roux, 1931]. Публикации каталогов обычно готовили к выставкам [Louis XV, 1974; Prud'hon, 1997]. Публиковались рисунки и гравюры из отдельных собраний, в том числе, немецких [Bilderwelten, 1985; Deusch, 1965; Weinreich, 1978] и американских [Rorschach, 1985, 1986].

Книжная графика рассматривалась в XX в. в рамках основательных исследований по истории рисунка и гравюры – в работах Э. Дазье [Dacier, 1922–1929, 1944], Ж. Адемара [Adhemar, 1963] и М. Ролан-

Мишель [Roland-Michel, 1987]. Среди немногих исследований по творчеству французских иллюстраторов XVIII в. выделялись обзорная работа О. Холлоуея [Holloway, 1969] и биографическая книга о Ш. Эйзене [Carlier, 1966]. Две академические работы были посвящены творчеству Ш.-Н. Кошена-мл. [Michel, 1983, 1997]. Изучением рисунков иллюстраций занимались американские исследователи [Taylor, 1985]. Было выпущено несколько популярных работ по искусству книги, в том числе роскошные издания Ж. Фюрстенберга [Furstenberg, 1975], Г. Рея [Ray, 1982]. Появилось несколько исследований по истории книжного дела [Pottinger, 1958; Функе, 1982]. Проблема участия книгоиздателя в работе иллюстратора затрагивалась в исследованиях Э. Эйзенштейн [Eisenstein, 1992] и Осборна [Osborne, 1985].

Актуальным аспектом изучения темы на исходе XX столетия оказалось взаимодействие «текста и образа», к которой обратились историки литературы. В числе первых – А.-М. Басси, автор соответствующего раздела в книге «История французского книгоиздания» и исследования по иконографии «Басен» Лафонтена [Bassy, 1984, 1986]. Проблему восприятия иллюстрированных романов изучали К. Лаброс [Labrosse, 1980, 1987], М. Блондель [Blondel, 1982] и М. Леви [Levy, 1980]. Поддержал данное направление американский исследователь Ф. Стюарт [Stewart, 1992]. Книжной гравюрой и книгой XVIII в. занимались историки, в частности Ф. Пюпиль [Pupil, 1985]. Новый аспект в изучении темы был открыт исследователями в области чтения [Дарнтон, 2002; Шартье, 2001].

Российские исследователи XX в., рассматривая историю французской книжной гравюры, опирались на материалы музейных собраний: ГМИИ им. А.С. Пушкина [Водо, 1987], Государственного Эрмитажа [Исаченко, 1985; Французская иллюстрация, 1982; Ракова, 1997]. Предметом изучения были рисунки иллюстраторов [Мишин, 1980]. Интерес к французской иллюстрированной книге и гравюре XVIII в. проявляли частные коллекционеры [Севастьянов, 1996]. Появлялись исследования по истории книжной гравюры, которые затрагивали смежные области – французскую иллюстрацию XIX в. [Гривнина, 1970] и английскую иллюстрацию XVIII в. [Гагарина]. Косвенным образом темы книжной гравюры касались авторы фундаментальных штудий по гравюре [Флекель, 1987], авторы монографий по отдельным аспектам французского искусства XVIII в. [Золотов, 1968] и авторы обзорных работ по истории искусства [Кожина, 1971]. Историков книги занимала проблема распространения французских изданий в России и круг чтения челове-

ка эпохи Просвещения [Французская книга в России, 1986]. Работы по искусству книги имели ретроспективный характер [Герчук, 2000].

Современные французские исследователи книжной гравюры по-прежнему принадлежат разным специальностям и школам. Книжной гравюрой по традиции занимаются специалисты по истории гравюры [Meyer, 2007]. Продолжается изучение отдельных коллекций [J.-B. Le Prince, 2004]. Французские исследователи осознают необходимость комплексного изучения книги XVIII в. при участии литературоведов, книгovedов и историков гравюры [Despoix, 2011]. Книжную гравюру в качестве источника исследований привлекают литературоведы и специалисты по семиотике, которые занимаются изучением текстов и иллюстраций как параллельных знаковых систем. Наиболее активные исследования проводятся в области иллюстрирования и перевода романов XVIII века. Этим занимаются, в частности, К. Мартен [Martin, 2005] и Н. Ферран [Ferrand, 2009; Traduire et illustrer le roman, 2011]. В качестве предмета исследования французские специалисты избирают работы Ю. Гравелло [Martin, 2011; Cronk, 2011] и Л. Бине, как правило, в связи с текстами Ретифа де ла Бретона [Martin, 2005; Despoix, 2011].

Оценивая нынешний интерес к французской книжной гравюре XVIII в. в России, отметим, что публикации материалов в форме каталогов коллекций по-прежнему достаточно редки, несмотря на то, что французская гравюра и книга неплохо представлены в собраниях столиц и на периферии. Гравюра по традиции публикуется в составе каталогов собраний и каталогов тематических выставок, особенно Государственного Эрмитажа. Так, можно составить представление об облике ряда знаменитых иллюстраторов XVIII в. [Масюлионите, 2009]. Реже занимаются публикациями гравюры региональные музеи. Среди последних заметно выделяются издания Ирбитского ГМИИ [От Дюрера до Гойи, 2004], в том числе, репринтные [Сюита эстампов, 2006]. Музеи и библиотеки иногда выпускают каталоги книг с гравюрами [Алексеева, 2010; Книги из собрания..., 2007]. Между тем, исследования специального характера по гравюре XVIII в. остаются редкостью. За последнее десятилетие состоялись диссертационные исследования, затрагивающие тему книжной гравюры XVIII в. Французским гравированным увражам античных гемм была посвящена работа М.А. Пожаровой [Пожарова, 2002], английской репродукционной гравюре и книжной графике — работа И.Г. Ландер [Ландер, 2004]. Новые книги по истории искусства XVIII в., к сожалению, почти не касаются темы книж-

ной гравюры [Даниэль, 2003, 2007; Турчин, 2007; Якимович, 2004]. Историки книги не слишком активно занимаются XVIII в., хотя даже редкие монографии могут быть поводом для сравнительного изучения французской и русской книжной гравюры [Баренбаум, 2006]. Складывается впечатление, что отечественная школа исследования темы не исчерпала ресурсов первоначального этапа накопления и описания материалов.

Изучение западноевропейской графики на Урале традиционно опирается на музейные собрания, в частности, на коллекцию рисунка и гравюры Екатеринбургского музея изобразительных искусств [Трошина, 1989]. Уральские коллекции французской книжной гравюры и иллюстрированной книги XVIII в. довольно интересны. В силу различных обстоятельств на Урале оказались французские гравюры и книги XVIII в., которые не имеют прямого отношения к Уралу и не всегда привязаны к уральскому контексту. По сравнению с музейными коллекциями книжной гравюры, книжные собрания мало изучены, однако обладают значительной художественной ценностью.

Не слишком обширной, но примечательной коллекцией французской книжной гравюры XVIII в. обладает Ирбитский ГМИИ. В его коллекции преобладают сюжетные, литературные иллюстрации: десятки гравюр из разных изданий. В музее хранится один из знаменитых увражей эпохи – «Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века» (1775) [Сюита эстампов, 2006]. По сравнению с коллекцией Ирбитского музея, коллекция Екатеринбургского музея изобразительных искусств менее интересна.

Собрания французской книги с гравюрами XVIII в. в составе ряда библиотек Екатеринбурга скрывают подлинные шедевры. Французские книги с гравюрами являются частью собраний таких библиотек, как научная библиотека Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (НБ УрФУ), Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского (СОУНБ им. В.Г. Белинского), библиотека Свердловского областного краеведческого музея (СОКМ). В этих книжных собраниях можно найти самые различные французские издания с гравюрами XVIII в.: беллетристику, словари и энциклопедии, книги по гуманитарным и естественным наукам. Екатеринбургские собрания французской книги с гравюрами обладают значительным потенциалом для изучения и экспонирования по сравнению с коллекциями книжной гравюры в местных художественных музеях.

Изучение французской книжной гравюры XVIII в. на примере уральских собраний возможно в разных направлениях. Источниково-ведческое изучение предполагает выявление, атрибуцию, описание, каталогизацию, гравюр и книг. Отделенные от книг гравюры, как правило, нуждаются в определении авторства, времени создания и принадлежности к конкретному изданию. Гравюры в книгах — в описании и выявлении художественной ценности. Результаты описания и атрибуции коллекций частично были опубликованы нами в виде статей и каталога французской книги с гравюрами из собрания СОУНБ [Борщ, 1999].

Уральские собрания музеев и библиотек дают возможность изучать французскую книжную гравюру XVIII в. в различных аспектах. С точки зрения истории французского искусства, интерес представляет, прежде всего, литературно-художественная полностраничная иллюстрация или жанровая виньетка. Один из возможных аспектов анализа — изучение книжной гравюры в контексте творчества художника и его стилевой эволюции. Достаточно перспективно изучение методов работы иллюстраторов путем сопоставления серий иллюстраций и выявления документальных источников, которыми пользовались художники. Обращение к данной проблеме, безусловно, требует привлечения дополнительных материалов. С точки зрения сравнительных исследований вполне реально сопоставление французской и русской книжной гравюры XVIII века. Выпуск каталога русской книги XVIII — первой четверти XIX века из уральских собраний дает повод для подобных исследований [Пирогова, 2005]. Местные источники также предоставляют возможность обратиться к проблеме интерпретации текста, проблеме взаимодействия текста литературного произведения и иллюстрации. Обращение к документальной иллюстрации и, в том числе, гравированным увражам, может иметь значение для историков архитектуры, прикладного искусства и естественных наук.

Французская книжная гравюра XVIII в. рассмотрена в данной работе в аспекте структурного генезиса, как со-творение, которое воплотил в жизнь слаженный «оркестр искусств». Это «симфоническое» искусство, возникшее в результате сотрудничества просвещенных заказчиков и опытных исполнителей; искусство, ставшее итогом взаимодействия литературы и искусства, печатной графики и полиграфии, живописи и архитектуры, театра и декоративно-прикладного искусства, и, наконец, феномен французской художественный культуры XVIII века.

В первой главе книжная гравюра рассмотрена в контексте книги: поясняются ее техники, типология и функции, особенности ее взаи-

модействия с текстом. Во второй главе раскрываются условия возникновения искусства книжной гравюры в аспекте создания иллюстрированной книги, уточняется креативная миссия ее заказчиков. В третьей главе затронута проблема взаимодействия книжной гравюры и живописи; приводятся доводы в пользу формирования искусства книжной гравюры под влиянием живописи рококо; проясняется участие книжной гравюры в становлении живописи неоклассицизма и живописи стиля «трубадур». В четвертой главе проясняется роль архитектурной графики в создании иллюстрации: раскрываются профессиональные приемы работы иллюстраторов с гравированными проектами интерьеров. В пятой главе путем описания ряда «интервизуальных парадигм» книжной гравюры (сюжетной и аллегорической) обозначаются их истоки — изобразительное искусство и театр.

Автор благодарит за предоставленные материалы администрацию и сотрудников библиотек и музеев Екатеринбурга (НБ УрФУ, СОУНБ им. В. Г. Белинского, СОКМ, ЕМИИ), администрацию и сотрудников Ирбитского ГМИИ, администрацию и сотрудников музеев и библиотек Санкт-Петербурга (ГЭ, РНБ), администрацию и сотрудников библиотек и музеев Москвы (ВГБИЛ, ГМИИ, РГБ), администрацию и сотрудников библиотек Франции (Муниципальная библиотека, г. Нанси; Национальная библиотека Франции; Библиотека Музея декоративных искусств, г. Париж). Благодарю за ценные советы и замечания научных сотрудников отдела Классического искусства Запада Государственного института искусствознания (г. Москва). Выражаю благодарность моим коллегам и друзьям в России и во Франции — за помощь в работе.

Глава 1

Альянс гравюры и книги

Книжная гравюра: эволюция техники и технологии

Расцвет искусства французской книжной гравюры в XVIII в. был подготовлен предшествующим развитием техники гравирования. Сочетание двух техник исполнения – резцовой гравюры на меди и офорта – обеспечило успех книжной иллюстрации. Для пояснения технологии печатной книги в XVIII века напомним обстоятельства утверждения гравюры во французской книге.

Французская печатная книга приобрела законченность формы в течение XV–XVI вв., ее облик оставался неизменным на протяжении последующих двух столетий [Герчук, с.191–192]. Гравюра как техника воспроизведения декора и иллюстраций обосновалась во французской печатной книге в XV в. Изначально иллюстрации и декор первопечатных книг выполнялись в технике выпуклой гравюры на дереве – ксилографии, причем гравированием мог заниматься сам печатник. На доску продольного распила с гладкой поверхностью наносили рисунок, затем вырезали или выдалбливали промежутки между линиями рисунка. Своеобразные «хребты» выпуклого рельефа оставляли в оттиске черные линии и пятна, а углубления – белый фон. При необходимости гравюры раскрашивали вручную. При печати изображение получалось зеркальным по отношению к рисунку [Виппер, с.108]. Одно из преимуществ ксилографии заключалось в большом количестве оттисков с одной доски. Более важно то, что гравюра на дереве совпадала по технологии с методом печати книжного текста. Деревянное клише позволяло печатать гравюру вместе с текстом. Ксилография в книге достигла совершенства в конце XV в., когда печатники стали приглашать опытных художников, и создание гравюр для книг приобрело авторский характер [Владимиров, с.104]. Ксилографии был свойственен суровый, несколько угловатый и узловатый стиль, склонный к преувеличению и обобщению и тяготеющий к острому экспрессивному образу. Вместе с тем, ксилографии почти недоступны тонкие, нежные черные линии [Виппер, с.108].

Гравюра на меди, несмотря на ряд преимуществ по сравнению с ксилографией в XV в., уступила ей первенство из-за особенностей технологии книгопечатания. Гравюра на меди требовала глубокой печати: рисунок наносили на поверхность полированной медной пластины в виде углубленных линий. После того пластина накатывалась краской и нагревалась, чтобы краска распространилась более равномерно. Печатали гравюры на ручном станке: свободно лежащая доска с гравированной медной пластиной и увлажненным листом бумаги протягивалась между валами, из-за чего на бумаге оставались углубления от пластины [Функе, с.216]. Искусство печатания заключалось главным образом в правильном дозировании краски и умении ее стирать. От постоянного снятия краски медная пластина понемногу стиралась, поэтому не все отпечатки обладали одинаковым качеством: первые были лучше. В среднем можно было получить до трехсот хороших оттисков [Виппер, с.106].

Гравюра на меди, особенно в начале эволюции, была меньше связана с книгой, иллюстрациями, она родилась в мастерской ювелира, у нее более постоянный, изысканный характер, ее художественный язык тоньше и труднее. Гравюра на металле удовлетворяла в свое время двум важным требованиям: давала образцы для декоративных композиций и являлась самой подходящей репродукционной техникой. В XVII–XVIII вв. культивировали большие форматы гравюры, применяя ее для украшения стен. В резцовой гравюре на меди большое значение принадлежит процессу резьбы, который требует особой ловкости рук, острого глаза, глубоких ремесленных традиций [Виппер, с.114, 119].

С момента перехода к гравюре на меди в конце XVI – начале XVII в. техника изготовления книги усложнилась, технологическая целостность книги, печатавшейся ранее с единой печатной формы вместе с иллюстрациями и украшениями, была нарушена. Теперь иллюстрации печатали отдельно и вклеивали в книгу в виде вкладных листов. Иногда книги печатали в два прогона: сначала тиражировали текст, а затем пропускали листы вторично, чтобы сделать оттиски гравюр. Это обстоятельство усложняло процесс печатания и делало его значительно дороже [Владимиров, с.188]. Выделение, обособление гравюры в отдельный ряд, отчасти способствовало архитектурной четкости в построении текстового ряда [Герчук, с.192]. Более важно то, что художники и печатники барокко нашли в этой технике удачное средство выражения своих замыслов: гравюра на меди передавала особенности пространственной организации изображения и нюансы освещения, а также позволяла передавать изображения более точно

[Владимиров, с.188]. Стиль гравюры на металле – мягкий, гибкий, утонченный, стремящийся к сочной полноте. Густая сеть перекрестных штрихов позволяла создавать в гравюре на металле постепенные переходы света и тени [Виппер, с.108].

Гравюры на меди исполняли первоначально в жестковатой резцовой технике. Изготовление резцовой гравюры на металле было кропотливым процессом, что заставило искать менее трудоемкий метод [Владимиров, с.188]. В начале XVI в. стали применять новый способ гравирования на меди – офорт – более легкий и быстрый в исполнении. Офорт гораздо живописней, динамичней, правдивей и свободней резцовой гравюры. Он не требует от художника ни физических усилий, ни профессиональной рутины [Виппер, с.121]. Основной принцип офорта, отличающий его от резцовой гравюры – это травление рисунка кислотой. Печатная форма покрывалась лаком, изображение процарапывали офортной иглой до металла, затем пластину подвергали воздействию кислоты. Увеличивая или сокращая время травления, или же, вскрывая отдельные участки, получали линии различной глубины, которые при печати давали более или менее тонкий рисунок [Функе, с.217]. В отличие от штриха, проводимого резцом, травленая линия обладает одинаковой толщиной и не заострена [Виппер, с.108].

Во второй половине XVI и особенно в XVII в. офорт все чаще стали использовать для украшения титульного листа книги, причем офортные доски было принято дорабатывать с помощью резца. Совершенствование углубленной гравюры на меди привело к изобретению в середине XVII в. такой техники гравирования, как меццо-тинто, или «черной манеры». Поверхность медной пластины зернили специальным инструментом, в результате чего она становилась шероховатой. Затем разглаживали пробельные участки и заполняли краской углубления пластины. Способ меццо-тинто применялся в основном для исполнения портретных гравюр [Владимиров, с.188].

Гравюра на металле медленно внедрялась в процесс художественного оформления книги по причинам технического характера. Трудно и даже невозможно было совместить в одном технологическом процессе метод высокой печати с методом глубокой печати. В то время были известны два способа многокрасочной гравюры на меди. Первый заключался в том, что та часть пластины, которая должна печатать определенную краску, этой краской и набивалась. При этом многокрасочное изображение получали за один прогон. При другом способе печатали с нескольких форм, каждая из которых была набита своей краской.

Это способ, предваряющий четырехкрасочную печать, появился в начале XVIII века. Он давал возможность печатать книжные украшения (иначе говоря, текстовой декор) в технике гравюры на дереве, а титульные листы и иллюстрации — в технике гравюры на меди [Функе, с.217].

Распространенной техникой исполнения книжной гравюры в XVIII в. стало сочетание офорта и работы резцом. В отличие от резцовой гравюры, смешанная техника позволяла использовать светлый тон бумаги для получения живописного эффекта. Тело моделировалось только едва заметными точками, ткани оживлялись острыми контрастами тонов с преобладанием света. Формы воздушно намечались в теневых полутонах задних планов, без контурных линий, одними длинными штриховками. Группы штрихов выполнялись очень правильно и тщательно для создания общего впечатления гладкости, но были чрезвычайно разнообразны и свободно противопоставлялись друг другу. Резец подчеркивал формы во всех деталях [Кристеллер, с.421].

Большое влияние на формирование новой манеры гравирования в начале XVIII в. оказал Себастьян Леклерк. Ему подражали граверы первой половины XVIII в. — Л. Карс, Ш.-Н. Кошен-старший, Н.-А. Тардые. Они принимали участие в исполнении «Сборника Жюльена» (1721–1734) [Cohen, 1912, p.1054]. Этот уваж репродукций по произведениям А. Ватто отличался не только исключительным качеством гравюр, но и редким единством оформления. Граверы «Сборника Жюльена», в числе которых был Ф. Буше, сочетали технику резца с более динамичным по манере офортом. Новый стиль гравирования — «стиль Ватто» — представлял собой отказ от принципов классической резцовой гравюры. По существу, возникла оригинальная техника «свободной гравюры», истоки которой можно найти у Жерара Одрана [Флекель, с.128]. Мастерство гравированного портрета XVII в. обусловило расцвет искусства портретного фронтисписа в XVIII в. Подъем сюжетной гравированной иллюстрации был результатом развития техники репродукционной гравюры в XVII–XVIII вв.

Гравюры в книге XVIII в. — как и прежде — исполняли несколько мастеров. Над гравированной по меди композицией работали рисовальщик и гравер; над ксилографиями — гравер по дереву. В отличие от анонимной ксилографии гравюра на меди с самого начала — история художников. Даже когда имя автора гравюры на меди остается неизвестно, она всегда обладает признаками индивидуальности [Виппер, с.114]. Как правило, гравюра на меди сопровождалась двойной авторской подписью. Соавторство

рисовальщика и гравера обозначалось следующим образом: внизу слева для рисовальщика — pinx. (pinxit, т.е. писал, изобразил) или inv. (invenit, т.е. изобрел, сочинил) или del. (delineavit — рисовал); внизу справа для гравера — fec. (fecit — направил) или sc. (sculpsit — резал). Книжный декор, исполненный в технике ксилографии, подписывали редко. Имя печатника было принято указывать на титульном листе книги.

Книжные гравюры, особенно полностраничные, печатали очень тщательно. Рисунки и гравюры проходили через различные стадии, прежде чем достигался конечный результат. Не менее пятнадцати стадий иллюстрация проходила от подготовительного наброска до завершённой книжной гравюры. В процессе работы над гравюрой художник-гравёр мог менять рисунок и композицию, фиксируя изменения в ряде оттисков. Такие оттиски — «состояния» насчитывали до десяти и даже больше [Виппер, с.108]. Эти стадии значимы и с точки зрения эстетического восприятия, и с точки зрения техники исполнения. Три основных состояния листа книжной гравюры: первое — это оттиск по рисунку в технике офорта без подписи авторов («до подписи»); второе — это подписанный лист без «легенды», выдержки из текста («до текста»); третье — это лист с текстом («с легендой») [Ray, v.1, p.31].

Особыми состояниями сюжетной гравюры могли быть так называемые «прикрытое» и «неприкрытое» — альтернативные версии одной композиции. «Прикрытая» гравированная иллюстрация представляла персонажей одетыми и предшествовала «неприкрытой», с обнажёнными персонажами. Последнюю печатали после того, как медную пластину частично ретушировали для достижения желаемого эффекта. Уже в середине XVIII в. существовал активный рынок для коллекционеров таких особых состояний гравюр. «Неприкрытые» листы иллюстраций продавались нелегально и отдельно от самих изданий [Stewart, p. 317].

Гравюра в пространстве книги: типология и функции

Многообразие гравюр — вот характерная черта французской книги XVIII века. Гравюры в книге различаются по размерам. Одни занимают всю страницу лист и даже разворот, а другие — лишь часть страницы. Гравюры варьируются также по форме и способу взаимодействия с печатным текстом (открытые, закрытые и

полузакрытые). Основным видом «сопроводительной графики» является так называемое «оформление книги» [Виппер, с.140] По функции книжные гравюры были иллюстративными, декоративно-иллюстративными и сугубо декоративными (орнаментальными). По содержанию и трактовке изображения – документальными и художественными. По жанровым разновидностям – портретными, пейзажными, предметными, сюжетно-повествовательными, аллегорическими. С точки зрения авторства – подписными авторскими и анонимными.

Разнообразие величины, форм и способов размещения гравюр в книге еще в XVIII в. породило обширную терминологию. Каждый вид книжной гравюры имел собственное название. Не отличается единообразием и терминология современных исследований: их авторы опираются на различные традиции наименования книжной гравюры. То же можно сказать и об отечественных исследованиях, которые, кроме того, одновременно прибегают и к французской, и к русской терминологии. Чтобы унифицировать понятия, следует ознакомиться с оригинальной классификацией книжной гравюры XVIII в., книгой «Обращение к торговцам эстампами о различии виньеток, кю-де-лямпов, фронтисписов и прочих орнаментов, которые помещены в книгах» известного парижского издателя Ш.-А. Жонбера. Этот текст был включен в его «Комментированный каталог произведений С. Леклерка» [Jombert, 1774].

Гравированный титульный лист – главный лист книги, который не печатается, а гравировается в технике гравюры на меди в сочетании с офортом. Гравированный титул помещен в книге, как правило, перед типографским титульным листом в качестве авантитула. Гравированный титульный лист одновременно содержит шрифтовой, декоративный и иллюстративный компоненты. Иногда он включает портретное изображение (ил. 1) или аллегорическую сцену (ил. 2). Распространенный в книгах XVII века, гравированный титульный лист реже встречается в XVIII века. Принято считать, что в XVIII в. гравированные титульные листы уже производили впечатление «красивых и старомодных» [Laufer, p. 130].

Флерон, дословно с французского – это «цветок, розетка». Любое «лепное, резное или только нарисованное украшение в виде стилизованного, по большей части пятилепесткового цветка» в «архитектуре и орнаментике» называется флероном [Брокгауз, Ефрон, Т.36, 1902, с.129]. Согласно Жонберу, это гравюра, которая располагается на титульном листе книги и ограничивается сверху именем автора и заглавием, а снизу – адресом книгопродавца [Jombert, 1774, I, XXIX]. Флерон не имеет четкой формы, не обрамлен

бордюром. Учитывая отечественную традицию определения термина «виньетка» [Брокгауз, Ефрон, Т. 6а, с.504], для обозначения понятия «флерон» можно использовать термин «титульная виньетка».

Малая гравированная композиция орнаментального характера появляется на титульном листе еще в эпоху изобретения книгопечатания в виде издательской марки — фирменного знака издателя с эмблемой и девизом. Однако издательская марка в XVIII в. уже утратила актуальность. Ее сменили переходившие из книги в книгу цветочные композиции, которые обычно выполняли в технике ксилографии (ил. 3). Понятие «флерон» распространилось также на предметные и сюжетные композиции — иногда достаточно сложные по составу и технике исполнении. Именно этим определением флерона, очевидно, руководствовался А. Коэн при составлении справочников по иллюстрированной книге XVIII века. [А. *Cohen*, p.312].

В книгах XVIII в. флероны, за исключением сугубо орнаментальных, были связаны с текстом, указывая на ее содержание прямо или косвенно. Например, флероны созданные Кошеном-мл. в 1748—1749 гг., соответствовали книгам, для которых они были созданы [Michel, 1987, p.56]. Флерон являлся едва ли не единственной иллюстративной композицией, которую можно встретить в научной книге, причем его информативность удачно сочеталась с декоративностью, например, флерон по рисунку Ж.-О. Фрагонара для «Живописного путешествия» Сен-Нона (ил. 4).

Иногда изображение на титульном листе книги могло послужить поводом к запрету самой книги. Так было в случае с аллегорическим флероном Б. Пикара «Истина, искомая философами» с изображением Минервы, покидающей фигуру Невежества с ослиными ушами, и Философии, которая направлялась к Истине, держа за руку Декарта. Этот флерон, предназначенный для украшения титульного листа тезисов, подразумевал под Невежеством Аристотеля, что послужило поводом к запрещению издания [Eisenstein, p.81].

Фронтиспис — полностраничная гравюра, помещенная во главе книги, на левой половине разворота, напротив титульного листа. В XVII в. фронтисписом называли также гравированный титульный лист — декоративную композицию с портретом автора, предшествующую наборному титульному листу. Оформляли его обычно в том же стиле и помещали на нем портрет автора. Действительно, гравированные титульные листы XVIII в. сохраняют черты портретного фронтисписа (ил. 1). Наборный титульный лист с подробными выходными данными помещали далее, на правой половине разворота. Эпоха расцвета фронтисписа была связана с

подъемом стиля барокко и заменой гравюры на дереве гравюрой по меди [Владимиров, с.187]. С момента появления в XVI–XVII вв. фронтиспис являлся альтернативой по отношению к гравированному титульному листу, перегруженному декоративными элементами [Jombert, 1774, I, XXVIJ].

Фронтиспис как иконографическое начало произведения играет особенную роль, так как переходит границы текста. С одной стороны, фронтиспис может способствовать вместе с титульным листом идентификации сочинения и его действующих лиц. Он может определять горизонт чтения и предлагать что-то вроде «рассказа-рамы», присущей книге-предмету: он устанавливает «инструкцию по эксплуатации», он определяет отношение читателя и несет рекламную функцию [Le Men, 1999, p.11]. С другой стороны, фронтиспис как пролог можно сравнить с кратким перечнем, с «образом памяти», который показывает на единственной иллюстрации предметы до того, как начинается постраничное развитие текста. Эта риторика изображения, присущая фронтиспису и использованная в XVII в., была основана на конфликте «между поэзией и картиной как искусством времени и искусством пространства» [Le Men, 1999, p.11].

Фронтисписы издавна было принято украшать аллегорическими изображениями, которые отражали содержание текста, его идею в отвлеченной форме. Традиционно фронтиспис изображал портрет автора публикуемого сочинения, исполненный по живописному или скульптурному оригиналу. Портрет мог быть частью аллегорической композиции, например, сцены апофеоза автора. Образ героя произведения — вот еще один вариант портретного фронтисписа (ил. 5). Обычно это историческое лицо или, возможно, ряд исторических лиц, фигурирующих в тексте книги. В роли фронтисписа могла выступать также сюжетная иллюстрация, как правило, в тех случаях, когда книга не имела других иллюстраций (ил.6). Гравированный фронтиспис, помещенный во главе каждого тома, служил «витриной текста» [Levy, p.156].

Аллегорические фронтисписы были характерны для раннего периода творчества Ш.-Н. Кошена-мл., который создавал их в большом количестве. Их композиции были перегружены деталями и, вместе с тем, миниатюрны. Именно фронтиспис малой величины обычно представлял книгу в целом [Michel, 1987, p. 55]. В «Салоне 1765 года» Д. Дидро оставил описание эскиза фронтисписа к «Энциклопедии», исполненного Кошеном-мл.: «Композиция этой работы весьма искусна. Сверху изображена Истина между Разумом и Воображением. Разум пытается сорвать с Истины ее покров, а Воображение, напротив,

стремится ее приукрасить. Под этой группой изображена толпа размышляющих философов, а ниже — толпа художников. Философы возвели взоры к Истине; заносчивая Метафизика стремится не столько увидеть, сколько разгадать ее. Теология отворачивается от Истины и ожидает озарения свыше...» [Дидро, т.1, с. 201].

Виньетка, согласно Жонберу, это небольшая гравюра, которая печатается в верхней части страницы над текстом для выделения начала раздела книги. Синонимом «виньетки» может быть «бандо» [Jombert, 1774, I, XXVIII]. Слово «виньетка», появившееся во французском языке не ранее 1280 г., вначале ассоциировалось с растительной орнаментикой и не было связано с книгой. Понятие «виньетка» использовалось во множественном числе и еще в эпоху рококо означало декор мебели или посуды в виде ветвей и виноградных листьев [Le Men, 1999, p.11]. Как вид декора виньетка перешла в печатную книгу в XVI–XVII вв. из рукописных книг и инкунабул [Владимиров, с.187]. В XVIII–XIX вв. понятие «виньетка» использовали для обозначения сюжетной иллюстрации. Под виньеткой подразумевали любую гравюру в книге, иллюстрацию. Гонкуры называли XVIII столетие «веком виньетки» [Goncourt E., Goncourt J., 1967, p.135]. Художники, иллюстрирующие книгу, именовались «виньетистами», иначе говоря, графиками [Бенуа, с. 406].

Русскоязычный эквивалент французского понятия «виньетка» — это заставка. Следует отметить, что отечественная традиция использования термина «виньетка» несколько иная. «Термин... означает прежде всего украшение из виноградных ветвей и листьев, а затем всякую книжную иллюстрацию, состоящую из лиственного орнамента или изображающую что-либо другое и помещенную в виде инициала и заставки в начале и конце статьи», — вот определение А.И.Сомова, художественного критика и коллекционера, включенное в «Энциклопедический словарь» Брокгауза и Ефрона [Брокгауз, Ефрон, Т.6а, 1892, с.504]. Точно установив этимологию понятия (*vigne* — по-французски «виноград»), статья приравнивает виньетку к заставке, инициалу и концовке одновременно. Профессиональная справочная литература именует виньеткой практически всякое небольшое «композиционно завершенное графическое изображение предметного или сюжетно-тематического характера... помещаемое на внешних элементах книги или особых ее страницах — титульных, начальных, концевых» [Книговедение, 1982, с.114]. Границы понятия, таким образом, расплываются, и термин «виньетка» ныне является обобщающим обозначением малой декоративной композиции в текстовом и внешнем оформлении книги.

Основной разновидностью французской виньетки (заставки) XVIII в. была орнаментальная. Ее исполняли в технике ксилографии и наборной печати. Орнаментальная виньетка украшала самые разнообразные издания и могла повторяться в одной и той же книге неоднократно. В книгах встречались и аллегорические виньетки с орнаментальными элементами, более сложные по композиции и исполненные в технике гравюры на меди, которые имели иллюстративный характер (ил. 7). Орнаментально-аллегорические виньетки (заставки) предпочитал непревзойденный мастер гравированной книжной декорации П.-Ф. Шоффар. Виньетка (заставка) могла иметь сугубо иллюстративный характер. В частности, в увражах роль иллюстративной виньетки (заставки) играла репродукция, изображение любого жанра, в том числе пейзажное (ил. 8).

Инициал, или «серая буква» по Жонберу, это украшенная заглавная буква, расположенная в начале текста или раздела книги и сопровождающая виньетку (заставку). Согласно Жонберу, она называется «серой буквой», поскольку изначально было принято выделять ее гравированной штриховкой (серым фоном), ограничивая двойной чертой или бордюром [Jombert, 1774. I, XXVIII]. На примере целого ряда французских книг XVIII в. можно заметить, что гравированный инициал мог включать сюжетные и аллегорические изображения, прямо связанные с текстом книги. Это могли быть жанровые сцены, обрамляющие букву и представляющие собой миниатюрную иллюстрацию. Однако гораздо чаще встречается орнаментальный инициал, исполненный в том же стиле и в той же технике, что и виньетка (заставка). Инициалы рококо обычно имеют орнаментальную трактовку: рокайли обрамляют заглавную типографскую букву, выполненную способом наборной печати.

Листы гравюр – гравюры прямоугольного формата, развернутые по вертикали или горизонтали – варьировались по величине и способу расположения. Гравюры часто были полностраничными, то есть имели тот же формат, что и страница. Иногда они совпадали по формату с разворотом книги (ил. 9). Кроме того, формат гравюры мог превосходить по величине книжный разворот, поэтому гравюру приходилось сгибать и складывать «гармошкой». Полностраничные гравюры помещали на правой или левой стороне разворота. По отношению к книжному блоку гравированные листы были дополнительными, «вкладными». Внутритекстовые листы гравюр вклеивались или вплетались между страницами книжного блока по одному. Затекстовые листы гравюр помещались после текста. Листы

гравюр не включались в общую пагинацию книги, а имели собственную нумерацию.

Листы гравюр, с точки зрения содержания, характера изображения, представляли собой иллюстрации – художественные или документальные. К числу художественных относились репродукционные гравюры (ил. 9). Среди документальных встречались предметные изображения, карты и схемы. Для обозначения гравированных сюжетных иллюстраций было принято использовать понятие «рисунок», дословно «фигура» (figure). Жонбер называл их эстампами. Как считает К. Мишель, неудачно [Michel, 1987, р. 9]. Действительно, термин «эстамп» (estampe) – оттиск – не указывает на взаимосвязь гравюры и книги. Книжные гравюры документального характера именовали «чертеж», «таблица» (planche). Полностраничная гравюра – иллюстрация к литературному тексту – сопровождалась «легендой» из текста внизу и указанием номеров тома и страницы вверху (ил.10).

Бордюр представлял собой орнаментальное обрамление наборной страницы или гравюры: наборного титульного листа (ил. 3), страницы типографского текста, текстовых декоративных элементов и полностраничных гравюр (ил. 10). По замечанию Жонбера, бордюра не должно быть только у флерона [Jombert, 1774, I, XXIX]. Бордюрами украшали часть тиража книги по желанию издателя. Как декоративная композиция бордюр отличался законченностью и соответствием изображению. Бордюр мог включать и орнаментальные, и фигуративные элементы. Аллегорические бордюры были особенно уместны для фронтисписов и полностраничных гравюр, так как отвечали их тематике и стилю. Замысловатостью, как правило, отличался бордюр портретного фронтисписа, достаточно сложный по композиции. Серии иллюстраций к одному изданию имели одинаковое оформление бордюров (ил.10).

Наличие орнаментальной рамы придавало гравюре законченность и характеризовало ее состояние. Кроме того, рама как граница текста и изображения определяла статус последнего. Как указывает С. Ле Мен, иллюстративное изображение определяется своей иконической формой. Присутствие границы, согласованной с полем изображения, предполагает отсылку на прямоугольную картину-окно, в то время как открытая, неограниченная виньетка, свободно расположенная на пробеле страницы, ближе к декору [Le Men, 1999, р.11].

Концовка — декоративная композиция концевой страницы наборного текста именовалась «кю-де-лямп» (*cul-de-lampe*). Как указывает Жонбер, концевую страницу изначально украшали расположением наборного текста в виде треугольника. Затем для этих целей появились орнаментальные композиции, гравированные на дереве и на меди [Jombert, 1774, I, XXX].

В XVIII в. употребление термина «кю-де-лямп» породило целую полемику: Вольтер неоднократно заявлял, что грубое слово «cul» (по-французски «зад») нужно запретить, и посвятил этой проблеме статью в «Философском словаре» 1765 г. [Michel, 1987, p. 9]. Однако по ироничному прогнозу Л.-С. Мерсье пожелание Вольтера должно осуществиться только в 2440 году: «Виньетки в книге назывались теперь не иначе как "кошены": таково было слово, заменившее собой множество недостойных слов» [Мерсье, 1977, с.132]. Мнение Вольтера все же имело определенный вес, судя по тому, что в «Каталоге произведений Ш.-Н. Кошена-младшего» Жонбер, по замечанию К. Мишеля, называет кю-де-лямп флеронами [Michel, 1987, p.9]. Тем не менее, этот термин оказался устойчивым и был зафиксирован в справочных изданиях XIX–XX вв. [Cohen; BnF]. Если избегать использование русскоязычного термина «концовка», то в качестве эквивалента французского понятия «кю-де-лямп» уместно использовать понятие «концевая виньетка».

Кю-де-лямп французской книги XVIII в. отличаются невероятным разнообразием как в композиционном, так и в техническом отношении. Их исполняли и в технике ксилографии, и в технике гравюры на металле (не принимая во внимание наборные концовки). Орнаментальная концовка, наиболее типичная для книги, исполнялась, как правило, в технике ксилографии. На создании орнаментальных ксилографических концовок специализировалось семейство резчиков Папильонов, самым известным представителем которого был Ж.-Б.-М. Папильон — мастер цветочных композиций. Более сложные тематические концовки выполнялись в технике гравюры на меди или смешанной технике, как, например, концовки из книги «Живописное путешествие» Сен-Нона (1781–1786), исполненные самим автором в технике цветной ксилографии в сочетании с офортом (ил. 11).

Среди тематических кю-де-лямп встречаются и аллегорические, и жанровые, и портретные. Традиция орнаментального завершения текста книги объединилась с тенденцией помещать после текста иллюстрацию-резюме. Сюжетные концовки играли роль мини-иллюстраций, дополняя полностраничные иллюстрации. Кю-де-лямп были характерны для «галантных

изданий» эпохи рококо. Общая композиционная особенность кю-де-лямпов рококо – сочетание сюжетно-аллегорического, фигуративного центра с орнаментальным обрамлением. Во второй половине столетия подобные декоративные композиции встречаются все реже. Показателен отход Ш.-Н. Кошена-мл. от малых форм книжной гравюры. После итальянского путешествия, обозначившего начало нового периода творчества, художник перестал рисовать декор: из восьмидесяти девяти изданий, для которых он работал после 1751 г., только семнадцать имели кю-де-лямпы [Michel, 1987, р. 96]. В книгах эпохи неоклассицизма кю-де-лямпы становятся лаконичнее и приобретают античный колорит (ил. 11).

Вышеперечисленные виды книжной гравюры не всегда встречаются в одной книге, поскольку дублируют друг друга. Например: флерон на титульном листе и гравированный титульный лист; фронтиспис и гравированный титульный лист; сюжетный фронтиспис и текстовая полностраничная гравюра; сюжетная виньетка и текстовая полностраничная гравюра. Преобладание в книге первой половины XVIII в. гравюр декоративного характера было обусловлено стилистикой рококо. Особенно часто встречались флероны и кю-де-лямпы. В последней трети столетия флероны и кю-де-лямпы появляются в книге реже, как и виньетки, которые отчасти были вытеснены фронтисписами и полностраничными гравюрами-иллюстрациями [Michel, 1987, р. 80].

Малые формы книжной гравюры в целом в XVIII в. были не менее значимы, чем большие. Все их разновидности фактически являлись центром, а не периферией книжного искусства [Holloway, p. 91]. Свидетельства того времени о покупателях, которые вырывали для коллекций страницы книг с гравюрами, или сетование по поводу шестикратной цены, которую они должны заплатить, потому что Ш. Эйзен украсил книгу маркиза де Пезе «Счастливыи день» (1768) гравированным титульным листом, полностраничной иллюстрацией, заставкой и концовкой, однако, не доказывают, что книга была лишь предлогом для декорирования [Holloway, p. 91].

Оценивая роль гравюры в контексте художественного ансамбля книги XVIII в., приведем мнение Б.В. Виппера. Если раньше иллюстрации сопровождали текст, ему подчинялись, то теперь структура книги подчинилась иллюстрациям. Бумага, формат, форма шрифта (курсива, линии которого были родственны штрихам резцовой гравюры), – все с поразительной последовательностью подгонялось к включенным в набор или клееным иллюстрациям. Для книг XVIII в. были характерны широкие поля и легкие

прозрачные виньетки и концовки; большие жанровые иллюстрации смотрелись как самостоятельные графические циклы [Виппер, с. 142]. Оптимальной формулой равновесия книжной гравюры и печатного текста было включение декора иллюстративного характера, дополняющего и уравнивающего полностраничные иллюстрации.

Книжная гравюра как иллюстрация

В рамках данной работы не представляется возможным оценить французскую книгу XVIII в. как «пространственную форму, передающую литературное произведение» [Фаворский, с. 115]. Без сомнения, за трансляцию текста отвечали, прежде всего, гравюры иллюстративного характера. Представляет интерес рассмотрение роли гравюры в «исполнении» текста, проблема взаимодействия разных видов книжной гравюры с текстом.

Авторитет в области искусства книги, В.А. Фаворский отмечал, что книга воспринимается во времени: от страницы к странице происходит движение и, подчиняясь определенному ритму, оформление движения организует восприятие прочитанного. Все элементы оформления, по его мнению, должны передавать временной характер текста — начало движения и конец. Иллюстрации должны помочь паузами, акцентами, замедлением и ускорением ритма рассказать фабулу книги, ее сюжет [Фаворский, с. 93, 117].

Французская исследовательница книжной иллюстрации С. Ле Мен выделяет такие критерии оценки изображения в книге, как локализацию, форму и жанр. Критерий локализации относится к месту изображения внутри данного тома. Место расположения иллюстрации может быть начальным, поступательным, «итеративным» (повторяющимся) и завершающим. Все зависит от того, где помещена иллюстрация: в начале, в середине или в конце текста. По месту расположения следует различать, во-первых, «пороговые» иллюстрации. Как например, фронтиспис, титульная виньетка, бандо (заставка), заголовок страницы, инициал. Во-вторых, иллюстрации по ходу текста (текстовые), отвечающие ритму текста, то есть жанровые виньетки или постраничные иллюстрации. В-третьих, иллюстрации в конце текста, такие как кю-де-лямпы [Le Men, 1999, p. 10].

По мнению А.-М. Басси, иллюстрации с точки зрения взаимодействия с текстом бывают трех видов. Во-первых,

аллегорические, которые являются основанием для речевой интерпретации (дискурса); во-вторых, буквальные, своего рода «визуальные транскрипции» текста, основанные на высказывании (дискурсе); в-третьих, объективные, основанные на объективной реальности, т.е. документальные [Bassy, 1980, s.207].

Гравированные изображения в книге XVIII в., несмотря на разные техники исполнения и разные способы совмещения с наборным текстом, нередко составляют ансамбль и являются в большей или меньшей степени взаимодополняющими частями единого иллюстративного ряда книги. Иначе говоря, французская книга обладает развернутой системой иллюстраций — полностраничных гравюр и гравированного декора, который и украшает, и поясняет. Значительный интерес в аспекте взаимодействия текста и изображения представляет именно декор — сюжетные и аллегорические виньетки, своего рода «малые» иллюстрации. Как правило, они встречаются в «галантной» книге первой половины — середины XVIII в. По замечанию К. Мишеля, концепция малой «галантной» иллюстрации была иной, нежели концепция большой «картинной» иллюстрации. Виньетки привлекали внимание, чтобы быть понятыми. Речь идет не столько о книжном декоре, сколько о новом типе иллюстративной системы, о дополнениях, необходимых для восприятия «скучного текста». Главная миссия малых, «галантных» иллюстраций заключалась в том, что они помогали продавать книгу [Michel, 1987, p.100].

В ранний период творчества виньетки и кю-де-лямп часто рисовал Ш.-Н. Кошен-мл. Они являлись частью продуманной иконографической программы и не подлежали перемещению в другие издания [Michel, 1987, p. 46]. В этом можно убедиться на примере гравюр из книги «Распределение загородных домов» Блонделя (1737—1738). Так, фронтиспис, отражая тему книги, представляет фигуру Архитектуры под сенью постройки классического облика, которая обращена спиной к «готическим» зданиям. Виньетки, «серые буквы» и кю-де-лямп Кошена по-своему иллюстрируют книгу: они представляют аллегории разных профессий. Кошен-мл., скорее всего не был создателем концепции иллюстрирования, (полученной, без сомнения, от автора), но он удачно использовал аллегории, которые были известны художникам еще в XVII в. [Michel, 1987, p. 47].

Рассмотрим одно из наиболее известных «галантных» изданий XVIII в. — «Декамерон» Дж. Боккаччо (1757) — в аспекте

взаимодействия изображения (гравюры) и текста. Впервые данная серия иллюстраций была опубликована в пятитомном издании на итальянском языке. Вслед затем она дополнила пятитомник на французском языке (1757–1761). Позднее гравюры неоднократно повторялись, в том числе в сокращенной «зеркальной» версии одиннадцатитомного издания (1801) [Sander, p.182–184]. Изначально для «Декамерона» предназначались 110 полностраничных гравюр и 97 концовок (кю-де-лямпов). Эскизы полностраничных иллюстраций были выполнены Ю. Гравело при участии Ш.-Н. Кошена-мл., Ш. Эйзена, Ф. Буше. Эскизы концовок — Ю. Гравело [Cohen, 1912, p. 158–162]. Отдельно была выпущена так называемая «вольная сюита» — 21 гравюра по рисункам Ю. Гравело, которая предназначалась для ограниченного распространения [Sander, p.182–184].

Каждая новелла «Декамерона» проиллюстрирована как минимум одной полностраничной гравюрой жанрового характера, персонажи которой представлены в полный рост на фоне интерьера или пейзажа. Сопоставив иллюстрации с текстами новелл, можно заметить, что иллюстрации по-разному «исполняют» текст. Одни изображения практически независимы от текста: они не передают содержание новелл, так как иллюстрируют вступления к ним. Например, гравюра к новелле I дня VIII, изображает рассказчиков: это интерьерная сцена с участием музыкантов и танцующей пары, выполненная в соответствии с образцами жанровой живописи рококо. Другие гравюры (их большинство) иллюстрируют ключевые эпизоды новелл. Они буквально отвечают тексту. Как правило, это сцены с участием главных героев. Например, кульминационный момент новеллы I дня VII, рассказывающей о мнимом привидении, представлен так: героиня и ее муж, прислушиваясь, стоят у двери. В виде исключения иллюстрация может представлять эпизод, в котором главный герой не участвует. Например, новелла 10 дня VI, рассказывающая о монахе, у которого украли реликвию, проиллюстрирована сценой с участием второстепенных персонажей — слуги с кухаркой и двух воришек.

Знакомство с текстами новелл дает основание предположить, что выбор эпизода для иллюстрирования крайне субъективен: некоторые новеллы насыщены событиями и включают в себя несколько равных по значению эпизодов. Так, для иллюстрирования новеллы 9 дня VII, повествующей о даме, которая в доказательство своих чувств кавалеру выдержала три испытания, выбрано последнее: героиня убеждает мужа вырвать здоровый зуб. Каков принцип выбора эпизода? С одной стороны, это определяющий (заключительный)

момент в развитии истории, с другой стороны, он, очевидно, более подходит для визуального воплощения (человек с открытым ртом), нежели прочие (гибель ястреба, вырывание клок бороды). В некоторых новеллах при выборе эпизода предпочтение отдается самому пикантному и, возможно, соответствующему готовой визуальной схеме. Например, для иллюстрирования новеллы 7 дня II, рассказывающей о приключениях дочери султана, выбран один из нескольких возможных: герой рассматривает спящую героиню. Данная гравюра представляет собой типичную альковную сцену в стиле рококо: спальня — полуобнаженная героиня — подглядывающий.

Как можно заметить, иллюстрации «исполняют» текст «Декамерона» разными способами. Повествовательная иллюстрация передает содержание новеллы либо путем буквального отражения отдельного эпизода (построчно), либо обобщенно, избегая конкретизации момента действия (постранично). Значительная часть полностраничных гравюр «Декамерона» передает текст построчно, по эпизодам. Это дает возможность моментально идентифицировать новеллу, не обращаясь к тексту.

Несмотря на то, что построчное иллюстрирование предполагает точность в передаче действий главных героев эпизода, некоторые листы допускают их произвольную трактовку. Например, эпизод ухаживания монаха за кухаркой в новелле об украденном пере завершается лаконичным замечанием о том, что «предприятие успехом не увенчалось» [Боккаччо, VI, 10, с. 310]. Иллюстрация развивает эту тему, изображая сцену потасовки: кухарка дает отпор незадачливому кавалеру. Это означает, что гравюра дополняет текст и раскрывает смысл эпизода. Иногда построчная иллюстрация допускает неточности иного порядка: изображение сдерживает действия героев вопреки тексту. Например, гравюра к новелле 3 дня II, рассказывающей о приключении принцессы, переодетой в мужское платье, представляет ключевой эпизод так: полуобнаженная героиня, сидя на кровати, откидывает полог, а герой, расположившийся на полу, удивленно смотрит на нее. Согласно тексту новеллы, раскрытие инкогнито героини происходит при других обстоятельствах. По-видимому, эта неточность допускается из соображений приличия.

Построчное иллюстрирование предполагает также точность в передаче состава персонажей эпизода. Обычно число главных и второстепенных действующих лиц совпадает. Например, в новелле 8 дня V, которая содержит эпизод охоты на девушку, фигурируют

две собаки, и, в соответствии с текстом, они изображены на иллюстрации. Но иногда иллюстрации допускают погрешности в составе действующих лиц. Например, на гравюре к новелле 8 дня III о наказании ревнивого мужа в чистилище, возможно, для более удачного композиционного решения изображения и большей выразительности сцены, вместо одного монаха-истязателя изображены два. Следует отметить, что произвольно трактуется именно число второстепенных персонажей (равно как и их действия). Второстепенные герои сцены – слуги, случайные свидетели – выполняют особую функцию в пространстве изображения. Они выражают эмоции и невольно принимают участие в главном действии. Например, на гравюре к новелле 6 дня VII, рассказывающей о том, как жена провела простодушного мужа, изображена служанка, которая с лукавым выражением лица прикладывает палец к губам в знак молчания. Несомненно, этот персонаж появляется для того, чтобы прояснить смысл иллюстрации, изображающей мирную беседу двух мужчин в присутствии женщины.

Постраничное иллюстрирование текста встречается в полностраничных гравюрах «Декамерона» реже. При обобщенном отражении текста иллюстрация не опирается на конкретный эпизод, но обозначает интригу новеллы приблизительно. Например, гравюра к новелле 10 дня III, повествующей о приключении монаха-отшельника, передает содержание с помощью галантной сцены в стиле рококо: герой приближается к героине, которая дремлет, подперев голову рукой. Подобного эпизода нет в тексте новеллы. Надо полагать, что приблизительно иллюстрируются те новеллы, которые состоят из откровенных эпизодов. Дословно их иллюстрирует только «вольная сюита». В целом, постраничные изображения адекватно передают содержание текста, хотя развивают ее главную тему произвольно.

Ситуации, описанные на страницах «Декамерона» не претендуют на достоверность, но имеют определенное время действия. В текстах новелл приведены имена, указан социальный статус героев и обозначены реальные места действия. Конкретизация исторического, социального и географического контекста действия героя новеллы предполагает адекватное визуальное воспроизведение его облика и окружающей обстановки. Однако, гравюры данной серии – в том числе, построчные иллюстрации – не обладают таким качеством как историзм. Они не соответствуют подлинному текстовому времени – эпохе Средневековья и Ренессанса, несмотря на то, что иногда включают ретро-элементы.

Иллюстрации «Декамерона» своеобразно трактуют место действия. С одной стороны, они характеризуют его в соответствии с текстом. Действие представлено либо на фоне интерьера (спальня, гостиная, столовая, кухня, сарай, темница), либо на фоне ландшафта (городская улица, сад, лес). С другой стороны, иллюстрации произвольно детализируют место действия. Например, в новелле о благочестивом муже упоминается «тонкая перегородка», отделяющая спальню жены от «места покаяния» мужа [Боккаччо, III, 4, с. 149]. На гравюре она имеет облик ширмы – модного предмета интерьера XVIII в.

На иллюстрациях «Декамерона» 1757 г. преобладают предметы роскоши XVIII в.: кровать с балдахином, зеркала и картины в резных рамах, ковры, светильники, скульптуры и драпировки. Иллюстрации точно передают стили оформления интерьера XVIII в. Например, на гравюре к новелле 8 дня VI, передающей диалог дяди и племянницы, персонажи помещены на фоне интерьера рококо, обставленного мебелью с гнутыми ножками. Между тем, в новелле нет описания места действия. Некоторые иллюстрации «Декамерона» изображают интерьеры барокко, включающие в себя массивную мебель, длинные скатерти с бахромой и драпировки с кистями. Как например, на гравюре к новелле 7 дня I, текст которой лишь упоминает о том, что действие происходит в доме. Очевидно, менее актуальная интерьерная декорация барокко указывает на удаленное время действия, но не обозначает его точно.

Так же произвольно иллюстрации «Декамерона» передают костюмы действующих лиц. Нередко костюмы имеют «современный» характер, например, на иллюстрации к новелле 8 дня VI, причем текст не дает сведений об одеждах. Благодаря костюмам некоторые иллюстрации «Декамерона» обладают колоритом эпохи короля Генриха IV, хотя короткие штаны-буфы, камзолы с прорезными рукавами и шляпы с плюмажами изображены довольно условно. Так одеты персонажи полностраничной гравюры к новелле о скупом правителе, текст которой упоминает о том, что главного героя одели в «одно из самых богатых... платьев» [Боккаччо, I, 7, с. 43]. Рассматривая детали интерьера и костюмы, помещенные в пределах одного изображения, можно заметить, что они согласованы между собой лишь в том случае, если имеют «современную» трактовку. В «исторических» иллюстрациях интерьер и костюм, как правило, не соответствуют друг другу.

Иллюстрации «Декамерона» 1757 г. обладают еще одной особенностью. В композициях нередко встречаются лишние, «внетекстовые» герои, которые присутствуют в пространстве

изображения в виде скульптурного или живописного декора. Фоновые персонажи — мифологические или исторические — обычно играют роли подглядывающих. Они наблюдают за главными героями и эмоционально выражают отношение к их действиям с помощью жестов и мимики, что формирует отношение зрителя к происходящему. Участие аллегорического персонажа в роли свидетеля придает сцене дополнительный смысловой оттенок.

Поддерживая балку перекрытия, кариатида как бы отворачивается от ночного гостя, проникшего в комнату спящей девушки (н. 7, д. II). Дополняющий лепное обрамление альковной ниши лик Дианы, выражает не любопытство, но скорее смущение по поводу тайной встречи галантной пары (н. 7, д. VII). Незвестный античный герой, чей бюст установлен на стенной консоли, выражает изумление, наблюдая за тем, как девушка открывает рот сидящему на стуле молодому человеку (н. 9, д. VII). Напоминающий его свидетель, кажется, находится в состоянии шока: он отводит глаза от молодой женщины, которая в ужасе вскакивает из-за стола (н. 9, д. IV). Путти, украшающие камин и дверной карниз, стыдливо игнорируют объяснение действующих лиц сцены: один отворачивает лицо, другой пытается заслониться рукой (н. 8, д. I). Персонажи картин не менее эмоциональны, чем скульптуры. Строго и испуганно смотрят со своих портретов благочестивые монахини, осуждая лицемерную аббатису, которая наставляет провинившуюся монашку (н. 2, д. IX). Отдыхающая Венера, изображенная на картине, украшающей салон, где играют музыканты и танцуют дама с кавалером, равнодушно отвернулась, не проявляя интереса к происходящему (пролог н. 1, д. VIII).

Как можно заметить, полностраничные гравюры, независимо от способов иллюстрирования — буквального или обобщенного — передают текст адекватно, но допускают произвольность в деталях. Несмотря на преобладание построчного принцип передачи текста, иллюстрации допускают неточности: ускоряют или сдерживают действия героев, меняют число персонажей, осовременивают их костюмы и обстановку места действия. Интерпретация текста, имеет преимущественно внеисторический характер. Выбор эпизода, иконография изображения, трактовка предметного фона и костюмов персонажей в значительной степени определяются изобразительно-декоративными штампами стиля рококо. Вопреки произвольной интерпретации литературной основы, иллюстрации убедительно представляют отдельные эпизоды и передают интригу текста визуально исчерпывающе. Именно для пояснения смысла текста иллюстраторы

корректируют действия героев, включают в пространство изображения дополнительных персонажей (второстепенных, аллегорических, декоративных) и вспомогательные знаково-символические предметы. Складывается впечатление, что полностраничная гравюра достаточно независима от текста книги и в большей степени подчиняется стилевым и иконографическим дефинициям «большого» изобразительного искусства.

Особенностью издания «Декамерона» 1757 г. является участие концовок (кю-де-лямпов) в «исполнении» текста наряду с полностраничными иллюстрациями. Чаще всего концовка представляет собой многофигурную сцену сюжетно-повествовательного характера, где действующие лица изображены на фоне пейзажа или интерьера. Композиционные особенности концовок обусловлены стилистикой рококо. Концовки обычно имеют слегка асимметричную форму – открытую или закрытую. Концовка открытого типа представляет собой декоративно трактованную жанровую или аллегорическую сценку. В композиции открытой концовки используются мотивы «острова», «облака» или «консоли», которые служат основанием для фигур. Композиция закрытой концовки делится надвое: она состоит из эффектного орнаментального обрамления и сюжетной сцены, помещенной в центре. Обрамление концовки часто имеет форму асимметричного картуша и состоит из рокайлей, цветочной гирлянды и ленты. В состав композиции, кроме того, обычно входят символические изображения, например, роза, лук и стрелы, зеркало, весы.

Принимая во внимание иллюстративный характер концовок, можно сказать, что каждую новеллу «Декамерона» сопровождают две иллюстративных композиции – большая сюжетная и малая сюжетно-декоративная. Они составляют единый иллюстративный ряд, т.е. согласованы между собой по тематике и стилю исполнения. Их отличие состоит в том, что персонажами полностраничной гравюры являются «реальные» герои, а действующими лицами концовки – их комические двойники в виде путти или мифологические персонажи, например, Купидон и Венера. При сопоставлении полностраничных гравюр и концовок можно заметить, что они взаимодействуют разными способами: путем подчинения, пояснения или дополнения.

При сравнении текста «Декамерона» с иллюстрациями и концовками можно заметить, что последние выполняют различные функции и взаимодействуют с иллюстрациями по-разному: дублируют иллюстрацию, поясняют и дополняют иллюстрацию, самостоятельно

иллюстрируют другой эпизод текста. Отношения между иллюстрацией и концовкой в пределах одной новеллы «Декамерона» чаще всего построены по принципу дублирования: концовка является пародийной версией иллюстрации. А именно, ее персонажи (путти) повторяют действия персонажей иллюстрации, т. е. передают текст вслед за иллюстрацией. При этом концовка воспроизводит детали и фон полностраничной иллюстрации. Например, полностраничная гравюра к новелле об «умершем» кавалере, представляющая двух женщин, укладывающих безжизненное тело мужчины в сундук, дублируется концовкой с изображением двух путти, несущих большой сундук. Или, например, сцена наказания главного героя, которого колотят в сарае, повторяется концовкой во всех деталях, включая шляпу, упавшую с головы незадачливого кавалера.

В отдельных случаях концовка не только повторяет главную тему, но и поясняет ее путем включения дополнительных персонажей. Например, сюжет полностраничной гравюры, изображающей избиевание героя в темнице, продолжена концовкой следующим образом. Композиция включает две группы персонажей: внизу — плачущий под сводами пещеры путто, чья фигура ассоциируется с узником; сверху — пара целующихся путти, что указывает на галантный подтекст сцены истязания. Иногда концовка комментирует полностраничную гравюру с помощью аллегорических фигур. Например, изображение Купидона, поправляющего волосы Венеры, подчеркивает галантное содержание новеллы и вместе с тем намекает на беспорядок в прическе героини иллюстрации. Поясняет основную иллюстрацию, например, изображение в составе концовки аллегорической фигуры Глупости: путто с зеркальцем в руке и в платье с бубенцами. Этот персонаж раскрывает пафос иллюстрации, изображающей нарядную девушку, стоящую перед зеркалом. Концовка в виде сцены охоты Купидона подтверждает «амурные» мотивы действия героя полностраничной гравюры: это всадник, который травит собаками девушку.

На равных правах с полностраничной гравюрой концовка может самостоятельно иллюстрировать текст. Точнее, они иногда изображают разные ключевые эпизоды одной новеллы. При этом полностраничная гравюра представляет персонажей в «серьезном» обличье, а концовка — в «комическом». Например, большая иллюстрация к новелле о жестокой вдове изображает сцену мести: героиня направляется к башне. Малая — страдания обманутого студента, роль которого играет мерзнувший во дворе путто. Как можно заметить, сцена, проиллюстрированная концовкой, помещена

в заключение новеллы нелогично, так как изображает начало, а не завершение истории. Новелла о спасении влюбленных иллюстрирована таким же образом. Полностраничная гравюра представляет привязанных к столбу героя и героиню, в то время как концовка изображает более ранний эпизод текста – альковную сцену с участием неожиданных гостей.

Концовки к «Декамерону» являются оригинальными, не повторяющимися сюжетно-орнаментальными композициями в стиле рококо. В силу общего замысла издания, концовки гармонично вписаны в иллюстративный ряд книги и взаимодействуют с полностраничными гравюрами. Они дублируют и комментируют основные иллюстрации, а также самостоятельно иллюстрируют отдельные эпизоды текста. Как и полностраничные гравюры, сюжетно-повествовательные концовки пересказывают текст литературного источника дословно. Вслед за иллюстрациями они детально передают фон сцены. В отличие от полностраничных гравюр концовка не характеризует костюмы персонажей, так как их героями являются путти. В иллюстративной системе книги концовка играют особенную, но второстепенную роль, поскольку интерпретируют текст в шутливой, аллегорической форме. Вместе с тем, подобный «игривый» способ иллюстрирования оказывается уместным для данного текста. Концовки «Декамерона» более удачно, чем полные иллюстрации, задают тон восприятию литературного произведения.

Таким образом, в книге XVIII в. не только полностраничная гравюра была «самой ответственной ступенью графического сопровождения книги» [Виппер, с.146], но и различные виды гравированного декора, в том случае, если они имели иллюстративный характер. На основании сопоставления иллюстраций с текстом «Декамерона» (1757) удалось заметить следующие особенности связей изображения и текста: субъективность трактовки литературного источника, декоративность формы его подачи и наличие пояснительных элементов, комментирующих изображение. Все вышесказанное подтверждает наблюдения К. Лаброса о специфике литературно-художественной иллюстрации XVIII в., которая является «осью чтения» текста. Иллюстрация зависит от последовательности повествования, она следует за текстом, а образ мобилизуется через чтение. Полностраничные гравюры и декор книги в XVIII в. не опираются на автономный и непрерывный текст (дискурс) в отличие от живописи. Иначе говоря, иллюстратор руководствуется указаниями

извне (как правило, инструкциями издателя книги), а не текстом литературного источника [Labrosse, 1980, p. 138–139]. Книжная иллюстрация помогает выразить текст через чтение, то есть является разновидностью чтения. Чтение становится «визуальным присвоением», движением фантазии, которое конкретизирует иллюстрация, в то время как текст дает «чувственную абстракцию» [Labrosse, 1980, p.141]. Уместно вспомнить, что основной функцией иллюстрации в XVIII в. стало такое визуальное воплощение текста которое раскрывало содержание книги «без слов», что отвечало поверхностному, «экстенсивному чтению» свойственному эпохе Просвещения [Дарнтон, с. 290].

Глава 2

Создатели книги с гравюрами: распределение ролей

«Крестные отцы» книги с гравюрами

Как можно заметить, история французской печатной книги начинается с альянса издателя, типографа и книгопродавца. Организация книгопечатного дела во Франции восходит к концу XV в., когда в Сорбонне была основана типография при участии приглашенных немецких печатников. В процессе выпуска печатной книги изначально были задействованы издатель-редактор и типограф, причем всей работой руководил издатель. Печатник гарантировал организацию производства и техническое оснащение типографии, включая шрифты. Печатник и издатель вынуждены были вступить в сделку с тем, кто мог ссудить ему необходимый капитал, поэтому хозяином типографии часто был книгопродавец. Большинство издателей XVI–XVII вв. начинали дело не с организации типографии, а с создания книжной лавки и переплетной мастерской, которые приносили большие доходы [Владимиров, с.135, 191].

С начала XVI в. на титульном листе все чаще наравне с сигнетом и фамилией типографа помещали издательскую марку с фамилией издателя — человека, по инициативе и на средства которого была выпущена книга. Нередко издатели объединялись ради крупного проекта. В XVI–XVII вв. появились книгоиздательские фирмы, имевшие не только типографию, но и словолитню, гравировальную и переплетную мастерские, а также торговую лавку. Образцовой французской типографией в XVII в. была Королевская типография. Получившая статус государственной, она находилась на особом положении и не вступала в конкуренцию с коммерческими издательствами [Владимиров, с. 135, 155].

В XVIII в. Франция пережила подъем книгоиздания и спроса на книгу. Очевидно, это было связано с изменением характера чтения, основными чертами которого стали непостоянство читателя, индивидуализация, утрата авторитета и культового характера чтения. Чтение сделалось будничным занятием и перестало быть священнодействием. Сложилось новое отношение к книге, для

которого были свойственны критичность и увлечение новинками [Шартье, с.104]. Период экстенсивного чтения, когда книги по большей части пролистывали, наступил в середине XVIII в. [Дарнтон, с.290]. Именно в это время получили распространение книги с многочисленными гравюрами.

Печатник и книгопродавец оставались в XVIII в. главными инициаторами создания книги с гравюрами и организаторами процесса книгоиздания в целом. И те и другие входили в ремесленные корпорации, допуск в которые был ограничен. Книгопродавцы и печатники объединялись в пять синдикатов, подчинен одной ассоциации. Согласно указу 1723 г., выпуск любой книги нужно было согласовывать с личным советом короля, который предоставлял разрешение на печать только после одобрения цензора. Подобное разрешение — так называемая «привилегия» — продавалось на определенный срок (обычно шесть лет) или выдавалось по одобрению Королевского совета на отдельное издание. Авторское право еще не существовало: литераторы просто продавали свои рукописи торговцам книгами; специальные «привилегии» для авторов были установлены только в 1777 г. [Michel, 1987, p. 37; Мерсье, 1995, с. 372].

Контроль властей над изданием и торговлей книгами был суровой реальностью: книге могли вынести обвинительный приговор в суде, ее могли подвергнуть сожжению, а «привилегия» на издание могла быть отозвана [Шартье, с. 52]. Книгоиздателей, печатников, подмастерьев и авторов — хотя и ненадолго, в пределах полугода — заключали в Бастилию [Roche, p.84—91]. Конфискованные запрещенные книги также свозили в Бастилию для последующего уничтожения [Шартье, с. 91]. Тем не менее, по свидетельству одного из королевских чиновников-цензоров, в конце 1750-х гг. «...торговля книгами... слишком широко распространилась, и публика слишком жадна до книг, чтобы можно было в какой-то степени обуздать ее всепоглощающую страсть к чтению» [Цит. по: Шартье, с. 57].

Книги на французском языке для французского рынка в XVIII в. часто издавались за границей: обычно у французских печатников или издателей. Особенно в Голландии и Швейцарии — протестантских странах, которые принимали беженцев-гугенотов и политических эмигрантов из Франции. «Голландцы печатают сколько угодно, но платить не любят. Это наше счастье, потому что, если бы при тех препонах, которые ставят у нас свободной мысли, голландцы еще платили авторам, они захватили бы в свои руки всю книжную торговлю», — так характеризовали голландских издателей

современники [Дидро, 1989, с. 425]. И все же цензура была либеральной: французские власти давали негласные разрешения на распространение привозных книг, составляя списки книжной продукции, выпущенной за границей и разрешенной к продаже [Шартье, с. 61]. К числу известных голландских издателей, работавших для французского книжного рынка, относился бывший парижский книгопродавец П. Маршан, покинувший Францию в 1709 г. вместе со своим напарником, опытным гравером Б. Пикаром, едва ли не единственным профессиональным иллюстратором начала XVIII в. и самым знаменитым иллюстратором раннего Просвещения [Eisenstein, p.68].

«Пиратские издания» выпускали и распространяли сами французские издатели. Так, парижский печатник Панкук заказывал за границей переиздание незаконных и законных книг своей типографии: это было дешевле, чем самому заново осуществить их выпуск [Шартье, с. 86]. В Голландии и Швейцарии переиздавались также книги с гравюрами. Эти зарубежные издания на французском, кроме того, могли украшать гравированным декором из Парижа. Только сопоставление бумаги, шрифтов, типографского стиля и ксилографического декора позволяют ныне с уверенностью идентифицировать мастерскую печатника [Laufer, p.132].

Цензурные ограничения подогревали интерес к книге. Дидро писал по этому поводу в «Записке о свободе печати» (1763), предназначенной для властей, следующее: «Я вижу, чем строже запрет, тем выше цена книги и тем большее любопытство она вызывает...» [Цит. по: Шартье, с.64]. В числе запрещенных книг были не менее тридцати произведений Вольтера, включая «Орлеанскую девственницу» [Шартье, с.87–91]. Именно это произведение неоднократно издавалось в сопровождении гравюр – анонимных и подписных авторских иллюстраций [Cohen, 1912, p. 1029–1035].

Ложные сведения о месте издания книги стали характерным рекламным средством, которое допускала «любезность цензуры и полиции» [Laufer, p.132]. В случае затруднения с получением разрешения на выпуск издания книгопродавец, как правило, осуществлял задуманный проект, указывая на титульном листе ложный адрес: или реальный, как например, Гаага и Лондон, или вымышленный, как например, «Бадинополис», «Храм Венеры». Так, судя по выходным данным, роман Дидро «Нескромные сокровища» был опубликован в «Мономотапа» [Cohen, 1912, p.303]. Особенно

разнообразными вымышленные адреса становятся в середине XVIII века. [Lauffer, p.132].

Печатник и книгопродавец не только улаживали отношения с королевскими чиновниками. Будучи в роли издателей, они решали проблему выбора текста и подготовки его к изданию, определяли формат и тираж, заказывали гравюры и, наконец, занимались рекламой и распространением книги. Разумеется, очень многое зависело от личности самого издателя-книгопродавца, от его широты кругозора, образования и вкуса.

Многие книгопродавцы были потомственными издателями, как, например, «книгопродавец короля по артиллерии и военному инженерному делу» Ш.-А. Жонбер, издатель в третьем поколении [Michel, 1987, p.38] или печатники из семейства Дидо, известного с середины XVII века. [Osborne, p.16]. Встречались, впрочем, исключения: П. Маршан происходил из семьи королевского музыканта, но сумел стать полноправным членом корпорации книгопродавцев [Eisenstein, p.69].

Принимая решение выпустить книгу с «фигурами», книгопродавец должен был быть уверен в том, что она будет пользоваться спросом: технология ее изготовления была сложной, а сама гравюра — дорогостоящей. Несмотря на определенный финансовый риск, у книгопродавца все же была гарантия коммерческого успеха: круг любителей книг с гравюрами и уважей всегда существовал. Кроме того, во второй половине XVIII в. издания с гравюрами вошли в моду. Нужно было только угодить публике, пригласив известного художника и позаботившись о качестве гравюр.

Выбор иллюстратора часто определялся личными и родственными связями издателя книги. Так, П. Маршан сотрудничал со своим близким другом Б. Пикаром, а после его смерти — с Якобом ван дер Шлеем, учеником Пикара [Eisenstein, p.68]. Большая часть иллюстраций Ш.-Н. Кошена-мл. была выполнена по заказам его друга детства Ш.-А. Жонбера [Michel, 1987, p.38]. Удачная женитьба Ж.-М. Моро-мл. на племяннице печатника Лорана-Франсуа Про обеспечила его работой иллюстратора [Йончев, с.181]. Издатель и печатник П. Дидо, возглавив семейную фирму, стал сотрудничать с дальним родственником — Ж.-Л. Давидом [Osborne, p.27].

Издатели чутко реагировали на изменение моды. Иногда приходилось искать нового художника, если прежний не соответствовал изменившимся требованиям. «Мы уже три года

обременены художником определенного склада, который работает для нашего издания... но этот художник — невольник старой рутины... Мы просим позволить нам найти художника, который никогда не гравировал для типографии, но который рисует и хорошо режет по металлу, очень уверенный, без всякой рутины и следует нашим идеям» [Цит по: *Barbier*, p. 572]. Это объявление было помещено в проспекте издания «Приключений Телемака» Фенелона в 1784 г., которое планировалось выпустить в «Типографии Монсеньора» Пьера-Франсуа Дидо-мл. Известно, что проект осуществил живописец-академист Шарль Монне. Выпущенная в 1785 г. в двух томах, книга имела успех у публики и в прессе [*Barbier*, p.572]. Вряд ли недовольство Дидо мог вызвать иллюстратор Ж.-М. Моро-мл., который часто получал заказы, пользуясь расположением издателя. Так, Моро-мл. выполнил для Дидо эскизы иллюстраций к целому ряду изданий, включая «Поля и Виргинию» Бернардена де Сен-Пьера (1789), Новый Завет (1793–1795), «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена (1795).

В 1780–1790-х гг. самые прославленные издания с иллюстрациями художников-неоклассицистов были выпущены печатниками и книгопродавцами семейства Дидо. Франсуа-Амбруаз Дидо специализировался на литературной классике с гравюрами, работая по заказу короля Людовика XVI над «изданием Дофина». Для Ф.-А. Дидо выполняли иллюстрации Ш.-Н. Кошен-мл. и К.-П. Марилье. Издатель Пьер-Франсуа Дидо-младший также занимался выпуском книг с гравюрами неоклассицистов. Он привлекал к сотрудничеству Ш.-Н. Кошена-мл., Ж.-М. Моро-мл., Ф. Лебарбье, Н. Монсио, А. Пирона [*Osborne*, p.16, 22]. В период революции и Директории имели успех иллюстрированные издания печатника Пьера Дидо, выпущенные с иллюстрациями молодого поколения живописцев неоклассицизма — А.-Л. Жироде, Ф. Жерара, П. Прюдона [*Osborne*, p.26].

Независимо от взаимоотношений книгопродавца и художника, исключительно деловых или даже дружеских, иллюстратор был обязан исполнить замысел заказчика. Печатник и книгопродавец определяли формат гравюр. Возможно, именно книгопродавцы ввели моду на книги малого формата — преимущественно в одну двенадцатую долю листа — чтобы уменьшить стоимость книги с гравюрами и обеспечить ее «проникновение в будуары» [*Michel*, 1987, p. 44, 95]. Книги с гравюрами малого формата особенно интенсивно издавались в 1750–1760-е гг., в период увеличения спроса на книгу и гравюру [*Michel*, 1987, p. 80].

Книгопродавец не только определял количество и формат иллюстраций, но и выбирал сцены, указывая художнику, что и как следует изобразить. Сохранились детальные инструкции П. Маршана для Б. Пикара и Я. ван дер Шлея, предоставляющие возможности убедиться в том, что книгопродавцы участвовали в сложении иконографии иллюстраций эпохи Просвещения. Придумывая виньетки, титульные листы и фронтисписы, П. Маршан заботился о каждой визуальной детали. Несомненно, его внимание к гравюре было следствием многолетней дружбы с Б. Пикаром [Eisenstein, p.99]. Например, вот что он писал Я. ван дер Шлею по поводу одной композиции, которая должна была представлять историю и современность:

«Слева покажите людей в изношенных старых платьях, работающих в сельской местности. Изобразите лучше каноэ, а не лодки, скорее ручьи, чем реки. Справа представьте похожую сцену в совершенно иной манере и с тем же успехом, как это сделал мой друг Пикар для третьего тома "Трудов" Фонтенеля, где темой было обновление искусства и литературы за последние три века» [Цит. по: Eisenstein, p.99].

Маршан также давал рекомендации художнику на предмет портретных изображений: «Для портрета Калхаса Вам следует использовать старого греческого врача из "Умирающего Мелеагра" Лебрена или Гомера работы Пикара, для Аполлона — копию Рубенса из Люксембургской галереи, но сделайте его более воодушевленным» [Цит. по: Eisenstein, p.99]. Более того, он собственноручно делал схематичные наброски, иллюстрируя свои инструкции.

Даже если указания книгопродавца не всегда были столь подробны, заказчик являлся хозяином положения и высказывал свои пожелания иллюстратору. Так, эскизы «галантных иллюстраций», выполненные Кошеном-мл. до 1762 г. и после 1773 г., свидетельствуют, что художник полностью зависел от заказчика. Работая для друзей или в рамках деловых обязательств, он точно следовал указаниям, которые ему давали относительно сюжета и формата иллюстраций [Michel, 1987, p. 93]. Кошен рисовал виньетки, концовки и иллюстрации нужных размеров, согласно требованиям книгопродавца. Обычно это были композиции малых форм, хотя они не отвечали более его эстетическому кредо. Значительная часть этих иллюстраций состояла из композиций неправильной формы, исключающих принцип «окна» [Michel, 1987, p. 96]. В отдельных случаях трудно установить степень участия книгопродавца в работе

Кошена из-за недостатка документов, как например, прояснить роль Жонбера в его творчестве [Michel, 1987, p.38].

Тираж книги с гравюрами не превышал обычно пятисот или тысячи экземпляров [Bassy, 1984, p.145]. Чтобы уточнить предполагаемый тираж, книгопродавец помещал в прессе объявление о подписке. Если издание было многотомным, то выпуск каждой части также сопровождался рекламным объявлением о его продолжении. Типичным примером рекламного извещения о выходе в свет книги с гравюрами является сообщение парижского книгопродавца Дефера де Мезоннев, которое появилось в июне 1792 г. и было сохранено «для истории» одним из современников:

«Уникальный экземпляр полного издания Св.Писания, украшенный тремя сотнями эстампами, которые гравированы по рисункам г-на Марилье (ил.12). В Париже, у Дефера де Мезоннев; книжная лавка на улице Фуа-Сен-Жан, ворота на углу улицы Буттебри. Любителю предлагается один экземпляр Библии in quarto; на великолепной веленовой бумаге, содержащий 300 оригинальных рисунков, вместе с экземпляром гравюр перед текстом. За этот экземпляр Библии, который будет единственным, просят 24000 ливров ассигнациями или 15000 ливров серебром. Книжная лавка предлагает здесь в целом: (1) 96 рисунков, вошедшие в первые восемь книг; (2) 96 эстампов по этим рисункам; (3) экземпляр текста, напечатанный на веленовой бумаге, к каждому выпуску, выходящему раз в три месяца, относятся 12 рисунков, 12 эстампов по ним и соответствующий текст... Рисунки можно видеть в любой день с восьми часов утра и до ночи по указанному адресу. По-прежнему продолжается подписка на издание in octavo той же Библии, восемь выпусков которой в 12 ливров каждый, уже вышли; итого 96 ливров. Отдельный выпуск выходит раз в три месяца» [Цит. по: Бертух, с.56–57].

Этот любопытный документ представляет интерес с точки зрения судьбы оригинальных эскизов иллюстраций. Оплатив работу художника, книгопродавец становился собственником рисунков и распоряжался ими всецело и полностью. Как правило, рисунки прилагались к одному, самому роскошному экземпляру книги, дополняя комплект гравюр или, напротив, заменяя его [Вессель, с. 283]. Кроме единственного и самого дорогого экземпляра с оригинальными рисунками, коллекционерам предлагались более скромные варианты с рисунками, гравированными в технике офорта по оригиналам. Наконец, рисунки иллюстратора переводились по заказу книгопродавца в меньший формат для более экономичного издания.

Рекламное извещение отражает одну важную особенность иллюстрации XVIII в. — ее независимость от книжного издания. Печатный текст был дополнением к иллюстрациям и, как правило, прилагался к сюите гравюр. Так, проспект 1752 г. сообщал публике, что «по цене 72 ливра можно будет получить 80 эстампов Ш. Эйзена, относящихся к "Сказкам" Лафонтена, текст которых будет вручен бесплатно всем подписчикам» [Цит. по: *Carlier*, p.55].

Иногда печатник и книгопродавец поручали написать текст для законченной сюиты эстампов, претендующей на литературное обрамление. Так рождалась новая книга. Известно, что печатник Про использовал иллюстрации Ф. Буше к сказке «Фонилла, или Желтая инфанта» Тессина вторично, объявив конкурс на составление нового текста к гравюрам. После того, как текст был заново написан Дюкло, вышла книга названием «Акажу и Зирфиль» (1744) [*Cohen*, 1912, p.331, 985]. Поводом к созданию знаменитого «Памятника костюму» Ретифа де ла Бретона (1789) был выпуск сюиты гравюр по рисункам З. Фредеберга, которая не имела первоначально общей фабулы и представляла собой жанровые сцены из жизни светского общества (ил.13). [*Cohen*, 1912, p.352, 881].

Роль типографа как заказчика гравированных иллюстраций особенно возросла в 1790-х гг., «когда ни церковь, ни дворец уже не обеспечивали спрос на монументальную историческую живопись» [*Osborne*, p.6]. Книгоиздатели оказались полезны для живописцев неоклассицизма. Издатель взял на себя миссию посредника между ними и публикой. Покровительство П. Дидо, подобно покровительству английских печатников и книготорговцев эпохи Просвещения, привело ряд талантливых художников в сферу искусства книги [*Osborne*, p.2,6].

Автор текста, особенно писатель, не менее, чем печатник и книгопродавец был заинтересован в выпуске собственного труда в сопровождении гравюр, чтобы обеспечить его успех у публики. Писатели — особенно авторы романов — терпели ущерб в условиях цензурных ограничений. «Всевозможные притеснения, препятствия, правила угнетают эту отрасль коммерции, требующую для процветания полной свободы. Все жалуются на это и говорят, что разорены: книгопечатники, книгопродавцы, авторы. Первые не желают ничего покупать; когда же кто-нибудь печатает за свой счет, — книгопродавцы не дают книге хода; а в это время самочинные издатели — неистребимая порода — захватывают вещь в свои руки, и автор теряет и гонорар, и право первенства. Вот в каком положении находится книжная торговля!» [*Мерсье*, 1995, с. 136].

Поэтому автор сочинения выступал в роли заказчика гравюр. Обычно он обращался к художнику по рекомендации через посредника, представляя перечень избранных сюжетов. Традиция эта существовала повсеместно на протяжении XVIII века. Многие литераторы XVIII столетия прославились благодаря гравюрам, дополняющим издания их произведений. По сведениям Л.-С. Мерсье, первым литератором-коммерсантом был Дора: «Именно он-то и пустил в ход гравюры, составляющие главное достоинство некоторых книг и ценящиеся дороже, чем все взятые вместе авторы древности» [Мерсье, II, с. 298]. Действительно, одним из самых удачных изданий галантной эпохи была поэма «Поцелуи» Дора (1770), выпущенная с гравюрами по рисункам Шарля Эйзена. Это издание расценивали скорее как произведение Эйзена-рисовальщика, чем Дора-поэта [Carlier, p.70].

К услугам художников обращались также авторы-дилетанты. Такова история создания иллюстраций Ф. Буше к сказке графа Тессина «Фонилла, или Желтая инфанта» (1741). По свидетельству современников, шведский посланник граф Тессин сделал заказ Буше, чтобы иметь повод видеть жену художника. Элегантное издание сказки было выпущено по желанию заказчика в двух экземплярах [Cohen, 1912, p. 985].

Инструкции автора в адрес иллюстратора публиковались вместе с текстом книги и могли быть предметом обсуждения со стороны читателей. Так, Ж.-Ж. Руссо написал подробные указания для своего романа «Юлия, или новая Элоиза» (1761), выделив двенадцать «сюжетов эстампов». Инструкции автора «Новой Элоизы» изначально не имели точного адресата, хотя Руссо предполагал заказать иллюстрации Ф.Буше. «Сюжеты эстампов» были опубликованы одновременно с выпуском сюиты гравюр, заказ на подготовку которых получил Ю. Гравело [Labrosse, 1987, p.117].

В предисловии ко второму изданию романа Руссо упоминает о том, что создавал указания «не для публики», а для того, чтобы «сюжет стал понятнее художнику» [Руссо, 1968, с.738]. Он пространно рассуждает о том, что есть удачная иллюстрация, сетует на то, что «карандаш не делает различия между блондинкой и брюнеткой», а «резец плохо передает световые блики», а также высказывает мнение, что для успеха иллюстрации художник должен «хорошо представлять себе изображаемое» и делает замечание, что «искусство художника в том и заключается, чтобы зритель увидел многое, чего нет на гравюре», т.е. домыслил изображение [Руссо, 1968, с.738]. Эти высказывания автора, а также выдержки из его переписки свидетельствуют о том,

что он был разочарован работой Ю. Гравело [*Labrosse*, 1987, p.117].

Примером удачного сотрудничества литератора и рисовальщика иллюстраций был тандем романиста Ретифа де ла Бретона и его личного иллюстратора Луи Бине [*Кристеллер*, с.420]. Литератор самостоятельно выбрал художника по своему вкусу и непосредственно руководил его работой. Ретиф де ла Бретон «не стеснялся исправлять его рисунок и вынуждал гравера следовать за его эксцентричными линиями» [*Portalis*, 1877, I, p.55]. Как известно, литератор предоставлял рисовальщику всевозможные материалы в качестве аналогов, в том числе, дамские туфельки, которые он хотел видеть на иллюстрации [*Despoix*, p.268]. Сюита эстампов по рисункам Л. Бине к «Развращенным крестьянам» Ретифа де ла Бретона (1780-е гг.) сообщала имя литератора в качестве автора иллюстраций наряду с именами рисовальщика и граверов. Эта сюита состояла из ста двадцати гравюр и была издана при финансовой поддержке Бальтазара Гримо де ла Реньера [*Cohen*, 1912, p.873].

Вмешательство Ретифа де ла Бретона в работу рисовальщика объяснялось тем, что писатель изначально задумывал изображение как продолжение его текста [*Despoix*, p.274]. Иллюстрация в его произведениях имеет структурообразующую функцию: она развертывает в виде изображения то, что не дает текст, она играет прежде всего «авторефлексивную роль» [*Despoix*, p.266]. Карикатурные по своему характеру иллюстрации Бине соответствовали тематике «черных» романов Ретифа де ла Бретона.

Складывается впечатление, что по сравнению с книгопродавцем, литератор в роли заказчика иллюстраций был более требователен к художнику и трепетно относился к визуальному воплощению своего творения. Разумеется, не все сочинители самостоятельно подбирали иллюстратора и непосредственно контактировали с ним. Однако писатели нередко выражали свое отношение к завершенным иллюстрированным изданиям собственных произведений, поощряя создание новых иллюстративных версий. Например, благодаря восторженному письму Вольтера рисовальщику Ш.Эйзену по поводу иллюстраций к «Генриаде» появился второй вариант иллюстраций того же автора [*Carlier*, p.71] (ил.1,5).

Меценат и дилетант в XVIII в. охотно принимали участие в издании роскошных книг с гравюрами, выступая в роли посредников между художниками и типографами. Заказывая гравюры, меценат исходил скорее из статусных, чем коммерческих соображений. Книги с гравюрами, выпущенные на средства меценатов-

библиофилов были предназначены для коллекционеров и могли быть подарками. Помимо самих книг с гравюрами, коллекционированию подлежали сюиты гравюр и эскизы иллюстраций — вне книжных изданий. Тиражи роскошных изданий были минимальны, даже единичны. Меценат не только финансировал выпуск роскошного издания, но и стремился непосредственно участвовать в его создании. Таковы были увражи графа Кейлюса и аббата Сен-Нона — авторов текстов, меценатов, художников-дилетантов и издателей одновременно. Дорогостоящие издательские проекты часто разоряли мецената, как например, Сен-Нона его знаменитое «Живописное путешествие, или Описание королевств Неаполя и Сицилии» (1781—1786), для которого рисовал Ж.-О. Фрагонар (ил. 4).

Чаще всего на средства меценатов издавались именно увражи — альбомы гравюр, в частности, репродукционных, представляющих собой воспроизведение той или иной коллекции произведений искусства. Так, благодаря финансисту П. Кроза появился один из известнейших французских увражей XVIII века, так называемый «Кабинет Кроза» — «Коллекция эстампов с лучших картин и рисунков, находящихся во Франции в королевском собрании, а также в собрании герцога Орлеанского» [Cohen, 1912, p.267]. Еще один крупный увраж — «Галерея Флоренции» — был выпущен при финансовой поддержке Ф.-Л. Жубера, казначея штатов провинции Лангедок, почетного члена Академии живописи и скульптуры [Cohen, 1912, p.419].

Поскольку меценат, как правило, не беспокоился о выгоде издательского проекта, он мог позволить себе выбрать самого модного и, соответственно, самого дорогого иллюстратора. Иногда для осуществления какого-либо издания с гравюрами меценаты могли финансировать его сообща. Именно так были выпущены «Сказки» Лафонтена 1762 г. с иллюстрациями Ш. Эйзена. Выпуск этой знаменитой книги, вошедшей в историю как «издание генеральных откупщиков», финансировал кружок библиофилов, состоящий из компаньонов синдиката генеральных откупщиков Франции, которые контролировали сбор налогов. Это было частное издание, которое все искали и сразу стали подделывать. Оригинальный выпуск имел приблизительно восемьсот копий: именно такое количество осталось у коллекционеров. Второй официальный тираж этой книги, выпущенный в 1792 г., имел 1200 экземпляров [Holloway, p. 21].

Любопытны подробности осуществления этого заказа. Судя по сохранившимся документам, взаимоотношения заказчика в лице генеральных откупщиков и рисовальщика Ш. Эйзена были негладкими: они подавали друг на друга жалобы в суд. Художника обвиняли в том, что он при выяснении отношений бросился на одного из откупщиков с ножом, а сам Эйзен, в свою очередь заявлял, что его ударили шпагой по лицу. Все эти события имели место незадолго до выхода в свет издания, которое сразу стало раритетом. Известно, что откупщики потратили на него не менее 250 тысяч ливров, уплатив художнику аванс в размере четырех тысяч ливров, однако отказались от двадцати четырех виньеток, что и послужило поводом к ссоре. Следует отметить, что это издание было выпущено полулегально: на титульном листе указан Амстердам, хотя его напечатал парижский типограф Барбу [*Carlier*, p. 55–62]. Очевидно, откупщики предпочли обойтись без расходов на получение «привилегии», впрочем, получить ее было сложно, поскольку выдавалась она преимущественно книгопродавцам [*Мерсье*, 1995, с.372].

Если попытаться оценить «Сказки» Лафонтена 1762 г. с точки зрения масштабов затрат, то можно констатировать, что они действительно были огромны. Согласно сведениям Л.-С. Мерсье: «В Париже состояния частных лиц доходят до 300, 500, 700 и 900 тысяч ливров дохода в год, а три-четыре состояния дают и того больше. Состояния же, приносящие от 100 до 150 тысяч ливров ежегодного дохода, — обычное явление» [*Мерсье*, 1995, с.61]. Следовательно, откупщики потратили на «Сказки» Лафонтена с иллюстрациями по рисункам Ш. Эйзена сумму, равную годовому доходу состоятельного парижанина. Неудивительно поэтому, что они были требовательны по отношению к художнику, настаивали на соблюдении сроков и заставляли его переделывать работу [*Carlier*, p.61]. Галантный характер балансирующих на грани приличия иллюстраций, определялся вкусами заказчиков — «генеральных откупщиков».

Не исключено, что именно частные лица обычно являлись инициаторами выпуска «вольных» серий иллюстраций. Выполняя подобные заказы, художники также руководствовались инструкциями финансирующей стороны. В качестве примера можно привести письмо рисовальщика Ю. Гравело издателям «Декамерона» Боккаччо (1757). Эта книга была выпущена в Лондоне

(реально в Париже) в сопровождении дополнительной «вольной» сюиты иллюстраций [Cohen, 1912, p.158].

Иллюстратор писал заказчику: «Вы спрашиваете меня, что можно сделать; но если я буду исполнять то, что Вы задумали, мне нужны будут особые пояснения от Вас, тогда я буду знать точно, насколько далеко все заходит; хотя в таких композициях мягкость предпочтительна грубости, есть те, кому нужны куропатки, но есть и другие, как Вы знаете, кому скорее нужен кусок мяса. Понимать ли действия молодого капуцина только по выражению лица?... Словом, предполагается ли показать сам предмет?... Что касается качества, которое Вы желаете увидеть, то я обещаю заняться им, то есть представить в этих рисунках всю гладкость и выразительность, на которые я способен; принимая во внимание это обстоятельство, я не думаю, что мог бы запросить менее чем 60 ливров за каждый» [Portalis, 1877, I, p.277]. Анонимные издатели «Декамерона», вопреки мнению, высказанному художником, очевидно, остановились на втором, предельно откровенном варианте.

Меценаты руководили процессом создания иллюстраций не только в момент замысла, но и на стадии работы над эскизами. Так, заказчики иллюстраций для «Освобожденного Иерусалима» Тассо – граф и графиня де Прованс – просматривая подготовительные рисунки, настаивали на том, чтобы рисовальщик, Ш.-Н. Кошен-мл. внес изменения в некоторые композиции [Michel, 1987, p.131].

Несмотря на то, что заказчик выбирал иллюстратора из соображений престижа, их могли связывать дружеские отношения. Разумеется, личные отношения не только не исключали вмешательство заказчика в работу художника, но и, напротив, усугубляли его. Например, известно, что выпуск первой «Сюиты эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века», продолжение которой послужило поводом для создания «Памятника костюму» Ретифа де ла Бретона, профинансировал швейцарский банкир Жан-Анри Эбер. Рисунки для этой сюиты исполнил его друг и соотечественник Зигмунд Фредеберг (ил.13). Надо полагать, что банкир подробно инструктировал рисовальщика, поскольку его инициалы указаны под гравюрами рядом с именем художника. Согласно сложившейся традиции, меценат-заказчик объявлял себя автором композиций, оставляя рисовальщику и гравёру роли исполнителей. Эта традиция проникла в Россию вместе с

французскими иллюстрированными книгами, которые служили образцами для подражания [Уварова, с. 74].

Можно заметить, что эта традиция существует уже в начале XVIII в., точнее, в 1718 г., когда было выпущена «Любовная пастораль Дафниса и Хлои» Лонга – уникальное издание с гравюрами, известное как «издание регента» [Cohen, 1912, p. 648–652]. По официальной версии книга была проиллюстрирована самим регентом, герцогом Филиппом Орлеанским, который пожелал воспроизвести в иллюстрациях живописные композиции на тему античного романа, якобы исполненные им собственноручно в одном из замков. Однако известно, что эти композиции принадлежат придворному живописцу и учителю рисования герцога Орлеанского А. Куапелю, а также его сыну, Ш.-А. Куапелю [Французская иллюстрация XVIII в., с. 34]. Герцог был дилетантом и вряд ли мог обойтись без помощи профессиональных художников. По ироничному свидетельству Л.-С. Мерсье, «Филипп, герцог Орлеанский, регент королевства, любил забавляться искусством, но рука его высочества, так искусно приводившая в движение Европу, в живописи не превосходила самого жалкого маляра... Главная его картина, хотя и украшенная его именем, последовательно изгонялась из всех собраний и в настоящее время находится в одном из коридоров Тюильри, тщетно надеясь привлечь покупателя» [Мерсье, II, с. 284].

Далеко не все замыслы меценатов и дилетантов в отношении выпуска книг с гравированными иллюстрациями были полностью реализованы. Показательными примерами являются серии иллюстраций Ж.-О. Фрагонара к «Дон-Кихоту» Сервантеса и «Неистовому Роланду» Ариосто, осуществленные в виде рисунков, но не исполненные в виде гравюр. Имена заказчиков при этом остались неизвестны [Roland-Michel, 1987, p.153]. В роли меценатов порой выступали сами типографы. Например, печатник П. Дидо на собственные средства и в ущерб коммерции выпустил в 1790-х гг. ряд роскошных изданий с гравюрами, исполненными по рисункам знаменитых живописцев. В частности, начиная с 1792 г., П. Дидо профинансировал исполнение эскизов иллюстраций Ф. Жерара, А.-Л. Жироде и П.-П.-Ж. Прюдона для «Сочинений» Расина (1801) [Osborne, p.7].

Соавторы книжной гравюры

Рисовальщик — автор эскизов гравированных иллюстраций был в XVIII в. фигурой гораздо более значительной, чем в XVII в. Отчасти это объясняется тем, что рисунок в XVIII в. занял достойное место в ряду прочих искусств. Рисунки экспонировали в Салонах, рисунки коллекционировали. Самодостаточность эскиза как законченной художественной формы осознавали рисовальщики, коллекционеры и критики. Дидро писал: «Эскиз — это момент высшего вдохновения художника, чистый порыв, не сдержанный размышлением... Перо поэта или карандаш искусного рисовальщика легко, словно играя, скользят по бумаге — здесь всякая мысль запечатлена одним точным движением» [Дидро, I, с.156]. Показательно то, что после 1740 г. появилась даже особая разновидность гравюры — «гравюра в карандашной манере», которая позволяла тиражировать рисунок, передавая его особенности [Roland-Michel, 1987, p.168].

Рисование иллюстраций приобретает в XVIII в. огромное значение в связи с публикацией многочисленных иллюстрированных книг и роскошных изданий. Это эпоха беспрецедентной популяризации, эпоха журналов, газет и бесчисленных изданий. Взаимоотношения искусства и литературы становятся теперь насущной проблемой, широко обсуждаются критиками и художниками. Не только графика, но и живопись теперь служит целям иллюстрации [Benesch, p. 51]. Положение рисовальщика в XVIII в. изменилось: его принимали при дворе, он пользовался доверием влиятельных лиц и поддерживал отношения с известными литераторами. Его имя ставили на титульном листе книги рядом с именем литератора и переводчика. По замечанию А.-М. Басси, в XVII в. художники-иллюстраторы, в том числе, протестанты — не имели официального признания. Контакты с авторами книг также были редки [Bassy, 1984, p.143]. Новая социальная функция рисовальщика отразила начало новой эпохи, в которой искусство иллюстрации играло более важную роль, чем прежде.

Весомость социальной роли иллюстраторов подкреплялось их постоянными контактами с властью и интеллектуальной элитой. Такие известные рисовальщики, как Ш. Эйзен и Ж.-М. Моро-мл. были приняты при дворе, имели официальные должности и получали вознаграждения. Эйзен давал уроки рисунка маркизе де

Помпадур. Моро-мл. служил рисовальщиком малых королевских празднеств, а также придворным гравером, сменив Кошена-мл. Должность придворного гравера означала выплату пенсионера в размере 500 ливров, должность гравера и рисовальщика Кабинета короля – 600 ливров, должность гравера и рисовальщика малых королевских празднеств – 1 200 ливров [Pottinger, p.234].

Рисованием иллюстраций занимались художники различных специальностей: во-первых, рисовальщики, в том числе, Ш.-Н. Кошен-мл., Ю. Гравело, Ш. Эйзен, П.-К. Марилье, Ж.-М. Моро-мл.; во-вторых, граверы, которые знали рисунок гораздо хуже и обычно занимались документальными иллюстрациями [Michel, 1987, p.24]. Время от времени к иллюстрированию обращались живописцы, в частности, Ж.-Б. Удри, Ф. Буше, Ж.-О. Фрагонар. Это был хороший способ обеспечить себе безбедное существование [Bassy, 1984, p.145]. Иллюстрированием иногда занимались дилетанты из числа высокопоставленных лиц, среди которых были представители королевской семьи.

Среди рисовальщиков были те, кто сумел сделать академическую карьеру, как например Ш.-Н. Кошен-мл., О. де Сент-Обен. Эскизы иллюстраций, в частности, Кошена-мл. выставлялись в Салонах, о них писал отзывы Д. Дидро [Дидро, I, с.201; Дидро, II, с.292, 324]. Кошен-мл., являясь доверенным лицом маркиза де Мариньи, директора королевских зданий при Людовике XV, принимал участие в формировании государственной политики в области искусства. Кошен-мл. оказал влияние на изменение официального стиля, так как выступил в печати с критикой стиля рококо [Eriksen, p.233–241]. Кроме того, он был автором программы «моральной живописи» [Шнаппер, с.7–8]. Гораздо позже, во время Французской революции к политике в области искусства подключился еще один иллюстратор – Ж.-М. Моро-мл., который участвовал в деятельности Комиссии по делам искусств [Portalis, 1877, p. 449].

С рисовальщиками сотрудничали авторы книг, которые инструктировали и публично выражали свое отношение к их работам. Отношения с литераторами поддерживали практически все иллюстраторы: известные и неизвестные, признанные и непризнанные. Например, Г. де Сент-Обен, художник, который пользовался репутацией чудака, был знаком с модным в то время драматургом Седеном. Сент-Обен иллюстрировал «Собрание стихотворений» этого автора, который, в свою очередь, посвятил свою книгу художнику.

Неудивительно, что профессия рисовальщика иллюстраций была парижской профессией. Парижанами были Б. Пикар, Ю. Гравело, Ж.-М. Моро-мл., из числа приезжих — Ш. Эйзен и К.-П. Марилье. Столица обеспечивала место для занятия профессией, а путешествие в Италию было необходимо для удачной карьеры [Bassy, 1984, p.143]. Действительно, это была эпоха «интеллектуального империализма», когда ни одна область общественной жизни не осталась без регламентации государства, а провинции и региональные центры культуры утратили важность, уступив место Версалю и Парижу [Hauser, 3, p.176].

Социальное происхождение иллюстраторов было самым различным: Моро-мл. был сыном парикмахера, а Марилье — сыном музыканта. Однако нередко рисовальщики иллюстраций были потомственными художниками. Из семьи живописца происходил Ш. Эйзен, к династиям гравюров принадлежали Ш.-Н. Кошен-мл. и братья О. и Г. де Сент-Обен [См. *Bénézit*].

Принято считать, что живописцы занимались иллюстрированием чаще всего в первой трети XVIII века. Во всяком случае, они вдохнули жизнь в искусство иллюстрации в тот момент, когда оно находилось в состоянии кризиса [Bassy, 1984, p.140]. Среди первых иллюстраторов-живописцев были К. Жилло, Ш.-А. Куапель, Ф. Буше. Никто из рисовальщиков еще не пришел на смену иллюстраторам эпохи Людовика XIV: Ф. Шово умер в 1676 г., С. Леклерк — в 1714 г. Преемник Леклерка — Б. Пикар — эмигрировал в Голландию в 1709 г. и больше не возвращался во Францию, хотя получал заказы от парижских книгопродавцев. Еще один профессиональный рисовальщик иллюстраций — Ю. Гравело — уехал в 1733 г. в Лондон, где работал более пятнадцати лет, и вернулся в Париж лишь около 1750 г. Очевидно, что активного спроса на книгу с гравюрами не было. Предполагают, что Гравело работал в Лондоне именно вследствие недостатка заказов в Париже [Michel, 1987, p. 23,24].

Среди ранних работ Ф. Буше были книжные, например, эскизы виньеток для «Истории Франции» Даниэля (1722). Двенадцатью годами позже появляется знаменитое издание Мольера в шести томах с гравюрами по его рисункам. Сохранились многочисленные эскизы и пробные оттиски иллюстраций, позволяющие представить этапы его работы над иллюстрациями [Roland-Michel, 1987, p.153]. Ф. Буше продолжал исполнять заказы для книгопродавцев позднее, в 1750–1760-е гг. Одной из последних его работ для книги были иллюстрации для роскошного издания «Метаморфоз» Овидия (1767–1771).

Благодаря спросу на литературные издания с гравюрами во второй половине столетия иллюстрированием все чаще занимаются профессиональные рисовальщики. Многие из них начинали свою карьеру как живописцы, но занялись иллюстрированием — более легким и доходным по сравнению с живописью. Среди них самые заметные — Ш. Эйзен и Ж.-М. Моро-мл., который мечтал посвятить себя исторической живописи. Наряду с рисовальщиками, которые работали для книгопродавцев постоянно, к иллюстрированию обращались живописцы, особенно молодые, чьи выставки в Салонах не привлекали крупной клиентуры — Ж.-Ф. Карем, Ж.-Ф. Лутербур, Ж.-Ф.-Ж. Сен-Кантен [Bassy, 1984, p.144]. Впрочем, нередко это были живописцы, получившие официальное признание, например, Ш.Монне — член Королевской академии живописи и скульптуры. В числе авторов иллюстраций во второй половине столетия оказался живописец рококо Ж.-О. Фрагонар (ил.4). В 1790-х гг. с издателем П. Дидо сотрудничал живописец неоклассицизма Ж.-Л. Давид, который руководил работой своих учеников над иллюстрациями к произведениям Вергилия, Горация и Расина [Osborne, p.7].

В тот период, когда авторы и издатели зависели от иллюстраторов, последние являлись своего рода монополистами на рынке иллюстрированной книги и диктовали свои условия. Некоторые издатели, как например, Казотт в 1773 г., жаловались, что все рисовальщики перегружены работой, что авторы в отчаянии, так как ни за какие деньги не найти ни рисовальщика, ни гравера, а выпустить книгу без иллюстраций — это значит загубить издание [Водо, с.231]. Известно, что Жак де Сэв, живописец, при иллюстрировании «Естественной истории» Бюффона просил 24 ливра за каждый рисунок и 36 ливров за тот, что выполнен «более тщательно», то есть, подготовлен для гравирования. В целом книга содержала около 2 000 иллюстраций и, следовательно, художник получил за нее не менее 48 000 ливров. Модные иллюстраторы запрашивали гораздо больше: контракт, заключенный в 1791 г. между морским министром и Моро-мл. на предмет иллюстраций для «Путешествия» Лаперуза (1797), предусматривал выплату художнику 2 500 ливров за рисунок и его перевод в гравюру [Bassy, 1984, p.143]. Знаменитый Кошен-мл., например, получил от графа де Прованс 40 000 ливров за 41 рисунок к роскошному изданию «Освобожденного Иерусалима» Тассо (1784) [Cohen, 1912, p.976].

Несмотря на то, что иллюстрирование книги имело коммерческий характер, не исключено, что художники могли создавать эскизы вне заказа. Вопрос о мотивах создания той или

иной серии эскизов иллюстраций бывает спорным. Так, не вполне ясны обстоятельства заказа Ж.-О. Фрагонару иллюстраций к произведениям Ариосто и Сервантеса, которые не состоялись в виде гравюр [Roland-Michel, 1987; Fragonard et le dessin français]. Как предполагают, для гравирования не предназначались и маргинальные иллюстрации Г. де Сент-Обена на полях каталогов выставок и каталогов продаж произведений искусства [Cartwright, p.207–210].

Методика работы рисовальщиков над эскизами иллюстраций принципиально не менялись, хотя со временем изменились приемы работы над эскизами, степень детализации и завершенности рисунка.

Рисунки иллюстраций, как правило, представляли собой серии эскизов разной степени проработки, включая итоговые, предназначенные для гравирования. Множество предварительных эскизов иллюстраций создавали как живописцы, так и профессиональные рисовальщики, однако последние работали над эскизами иллюстраций более «прицельно». Классическое деление этапов композиции художественного произведения на «изобретение», «расположение» и «колорит» (в данном случае, манеру гравирования) — не вполне поясняют работу рисовальщика иллюстраций. «Изобретение» было обусловлено тематикой книги или инструкциями заказчика. «Расположение» зависело от формата книги и вида заказанных иллюстраций. Способ гравирования соответствовал манере рисовальщика и гравера [Michel, 1987, p. 46]. Кошен-мл. считал, что композиция иллюстрации должна подчиняться формату книги: чем меньше был рисунок, тем меньше деталей должно было занимать место в поле изображения [Michel, 1987, p.95].

Сохранились сведения о том, как работал над эскизами иллюстраций Ю. Гравело. По свидетельству его брата, художник заказал три манекена, руки и ноги которых были подвижны. Манекены имели полный гардероб «от римской тоги до французского платья». Гравело рисовал их сначала обнаженными, а затем — в одежде. Художник менял композицию иллюстрации по три-четыре раза. Первые рисунки он делал сангиной и карандашом, часто ретушируя пером, затем, найдя правильное расположение фигур, рисовал пером [Portalis, 1877, I, p.274–275]. Вот почему фигуры его героев так статичны, их жесты — выверены, а одежда детализирована (ил. 14).

Многочисленные подготовительные рисунки иллюстраций выполнял в процессе работы Ш.-Н. Кошен-мл. Каждый его рисунок, предназначенный для книги, был подготовлен одним или несколькими набросками, разбитыми на квадраты, иногда

несколькими этюдами, и наконец, имел пробный оттиск. Кошен-мл. работал над композицией иллюстрации как живописец: прежде чем сделать окончательный рисунок, он искал постановку главных фигур. Наибольшее число подготовительных рисунков Кошен создал после 1751 г., то есть в тот период, когда перестал заниматься гравированием. Постановочные эскизы он выполнял чаще всего углем, реже – пером [Michel, 1987, p.130–133].

Исследователи рисунков Ю. Гравело к «Сочинениям» Расина (1768) предполагают, что рисовальщик отслеживал процесс гравирования и стремился обеспечить адекватный перевод эскиза иллюстрации в гравюры. Художник передавал граверу итоговые эскизы, исполненные в разных техниках, чтобы уточнить светотеневую моделировку композиции. Кроме того, иллюстратор просматривал пробные оттиски и, видимо, правил рисунок непосредственно на пластине [Taylor, p.22].

Наряду с издателями иллюстраторы иногда занимались рекламой книги с гравюрами. Именно так обстояло дело со знаменитым «кельским изданием» сочинений Вольтера, выпущенным драматургом Бомарше с гравюрами по рисункам Ж.-М. Моро-мл. (ил.15). Согласно письму, приведенному Р. Порталисом, рисовальщик предлагал свое участие в подписке, резонно замечая, что «...недостаточно иметь талант быть один на один с публикой, надо еще уметь говорить о себе». В пространном письме он просил у Бомарше «предоставить средства на рекламу», которые «не могут не гарантировать возврат капитала» [Цит. по: Portalis, II, p. 440–441].

Манера рисунка, техника работы над эскизами иллюстраций менялись на протяжении столетия. Это очевидно на примере эволюции манеры рисования Кошена-мл. В 1750-х гг. после возвращения из итальянского путешествия его рисунки приобрели точность в контурах и в тенях. Кошен стал все более часто работать сангиной и углем. Главное, его рисунки стали абсолютно законченными. Более того, иллюстратор стал делать подробные инструкции для гравера: отмечать силу тонов и пояснять выражение лиц с максимальной точностью [Michel, 1987, p. 129–132]. Иллюстрации, которые стали соперничать с текстами книг, требовали больше благородства и гармонии. Для этого иллюстратору следовало подражать художникам болонской школы, изменить технику, найти безукоризненность, которой он прежде пренебрегал, а также воспользоваться новыми инструментами [Michel, 1987, p.137].

Участвуя в коллективных проектах, — обширных сериях иллюстраций при участии разных авторов — художник был вынужден подстраиваться к требованиям заказчиков. Даже Кошен-мл. при необходимости поддерживал ведущий стиль серии. Так, он смог копировать манеру Гравело в иллюстрациях к «Декамерону» Боккаччо (1757) и «Иконологическому альманаху» (1773). Не смотря на то, что рисунки Кошена превосходили рисунки Ф. Буше и Ш. Эйзена, он должен был подчиняться желаниям издателей, чтобы исключить все, что угрожало продаже книг [Michel, 1987, p. 95].

От рисовальщика иллюстраций, действительно, зависела судьба издания с гравюрами. Не всегда эскиз иллюстрации можно было перевести в гравюру адекватно. Креативные с точки зрения замысла и техники эскизы редко находили воплощение в гравюре. Показательна история создания серии рисунков Ж.-О. Фрагонара для «Сказок» Лафонтена, поводом к появлению которой послужил выпуск того же текста в прославленном «издании откупщиков». Фрагонар выполнил первую серию рисунков (ныне известны 42) в 1760-х гг. Около шестидесяти рисунков второй серии появились позднее, примерно в 1770—1775 гг. [Roland-Michel, 2003, p. 388]. Между тем, гравюры по рисункам не были исполнены. Проблема заключалась в динамичном и эмоциональном характере рисунков, трудных для передачи в гравюре. Рисунки Фрагонара были бесконечно воодушевлены светом, движением; психологизм подачи ситуации достиг в них степени, невиданной прежде [Benesch, p. 60].

Позднее, в 1789 г., когда авторитетный печатник П. Дидо решил выпустить роскошное издание «Сказок» Лафонтена, Фрагонар переработал ряд эскизов второй серии: он обновил костюмы персонажей и декор интерьера. Только в 1795 г. П. Дидо опубликовал 20 гравированных иллюстраций, из которых 16 были выполнены по рисункам Фрагонара [Roland-Michel, 2003, p. 388]. Переведенные в гравюру, иллюстрации Фрагонара утратили легкость и непосредственность эскиза, приобрели заверченный вид. Гораздо меньше повезло другим эскизам иллюстраций Фрагонара — рисункам к «Дон-Кихоту» Сервантеса и «Неистовому Роланду» Ариосто, созданным в 1780-х гг. Они так и не увидели свет из-за трудности перевода в гравюру [Roland-Michel, 1987, p. 153].

Эскизы иллюстраторов, созданные во второй половине XVIII в., очевидно, становятся ближе к натуре. Например, Моро-мл. придавал персонажам иллюстраций портретное сходство с актерами [Вессель, с. 292]. По свидетельству его дочери, художник, кроме того, представил сам себя в образе портретиста, иллюстрируя

«Сицилийца» Мольера, и собственноручно исполнил гравюру [Французская иллюстрация XVIII в., с.12; *Cohen*, 1912, p.716]. Кроме того, иллюстрации документального характера становятся более точными. Издатели увражей о путешествиях нередко брали рисовальщиков с собой. Именно во второй половине XVIII в. книги путешествий получили огромный успех. Это были великолепные увражи с многочисленными листами гравюр, которые распространяли по подписке или напрямую финансировали меценаты, любители искусства и археологии – аббат де Сен-Нон, маркиз де Лаборд, граф де Шуазель-Гуфьер [Roland-Michel, 1987, p.156].

Гравёр был в XVIII веке необходимым соавтором рисовальщика, так как не существовало другого способа тиражирования рисунка. Гравюра являлась главным средством передачи визуальной информации и единственным способом воспроизведения изображений и декора в книге. Гравюра – повсюду в XVIII веке. Родственную связь гравюры и книги современники комментировали так: «Гравирование есть искусство столь же плодотворное и благоприятствующее просвещению, как и искусство типографское: с его помощью можно размножить оттиски, подобно тому, как книгопечатание размножает книги» [*Мерсье*, 1977, с.131–132].

Гравирование было в полной мере искусством. В «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера гравюра занимала место в перечне других искусств, наряду с музыкой, живописью и скульптурой. Гравёров награждали и превозносили наравне с другими художниками. Гравированию посвящали трактаты ведущие мастера XVIII века. «Трактат о гравюре» Ш.-Н. Кошена-мл. (1758) подробно излагал все способы гравирования в технике резца и офорта. Книга П.-Ф. Шоффара «Записки об искусстве гравирования» (1804) включала ценные сведения об этом ремесле. Гравированием увлекались знатные и богатые дилетанты: маркиза де Помпадур, граф де Кейлюс, аббат де Сен-Нон, причем последний успешно справлялся с новой для того времени техникой акватинты [Флекель, с.147], а также владел нюансами смешанной техники гравирования (ил.11).

Из-за сложности техники гравирования по меди гравёр иллюстраций напоминает гравёра-ювелира: он режет десятки прямых и острых линий сантиметр за сантиметром, моделируя их величину и плотность. При этом «любой гравёр обладает лишь ему одному свойственными навыками резчика», – замечал художественный критик, сравнивая манеру гравёра с индивидуальным почерком [Дидро, I, с.198].

Овладение ремеслом гравера было для многих художников XVIII столетия началом карьеры. Гравированием некогда занимался Ф. Буше, который исполнял репродукции по А. Ватто. Искусством гравирования владел Ж.-М. Вьен, который исполнял гравюры для увража «Караван султана в Мекку» (1748), а также Ж.-О. Фрагонар, который участвовал в создании увража аббата Сен-Нона «Живописное путешествие» (1781–1786) (ил.4). Некоторые живописцы, удостоенные Римской премии, по возвращении из Италии посвящали себя гравированию. Потребности художественного рынка были таковы, что не все могли добиться успеха в карьере живописца, однако известность отдельных граверов позволяла надеяться на успех и официальное признание [Fragonard et le dessin français, 1992, p. 117].

Исключительную для гравера карьеру сделал Ш.-Н. Кошен-мл. На поприще гравирования он стал членом Академии. В качестве королевского цензора гравюр и хранителя кабинета рисунков короля он получил право на пенсию и квартиру в Лувре, был избран постоянным секретарем Академии и, наконец, получил звание рыцаря ордена Св. Михаила. В течение пятнадцати лет, вплоть до 1773 г., директор королевских построек маркиз де Мариньи «видит с помощью его глаз, предоставляет или отклоняет милости, следуя его советам» [Цит. по: *Michel*, 1987, p.129]. Именно в этот период Кошен-мл. играет фундаментальную роль в художественной жизни [Michel, 1987, p.15].

Гравирование оставалось в XVIII в. семейным ремеслом. Наиболее известными династиями граверов были Кошены, Тардые и Сент-Обены [См. *Bénézit*]. Гравированием нередко занимались женщины – дочери и жены мастеров. Например, Маргарита Понс, жена известного гравера иллюстраций Никола Понса, также исполняла иллюстрации для книг [Cohen, 1912, p.1235]. Или, например, Тереза Шеню, сестра гравера Пьера Шеню [См. *Bénézit*]. К известной семейной династии граверов принадлежал Ш.-Н. Кошен-мл. Его карьера рисовальщика и гравера была обеспечена с детства: родители и почти все члены семьи занимались гравированием. Его отец, Ш.-Н. Кошен-ст. (1688–1754), был знаменитым гравером, одним из лучших репродукционистов А. Ватто и Ж.-Б.-С. Шардена. Его мать, Мари-Мадлен Ортемель, происходившая из семьи книгопродавца, также владела ремеслом гравирования. Неудивительно, что Ш.-Н. Кошен-мл. исполнил первую гравюру в возрасте двенадцати лет [Michel, 1987, p.11–12].

Обучались гравированию также в мастерских признанных граверов, например, Лорана Карса и Жака-Филиппа Леба. Наиболее

известной школой подготовки граверов оставалась на протяжении длительного времени мастерская гравера Ж.-Ф. Леба. Именно там обучался гравированию Ф. Буше, а также большинство граверов, которые работали для книги во второй половине XVIII в., в период расцвета искусства иллюстрации. Среди них — Н. Лемир, Ж. де Лонгей, братья де Лоне, Н. Понс, Э. де Гендт и многие другие [Кристеллер, с. 421]. Обучение в мастерской гравера длилось три-четыре года. Число учеников обычно доходило до тридцати. Обстановка в мастерской была самая патриархальная: ученики не только занимались, но и жили в доме учителя. Первоначально образцами для рисунков служили гравюры старых мастеров. Мастер выполнял на доске общий рисунок, поручая первому ученику гравирование пейзажа, второму — фигуры, третьему — здания [Водо, с. 222].

Исполнение книжных иллюстраций не было главной и тем более единственной специализацией граверов. Одни специализировались на исполнении портретов, другие — пейзажей, третьи — исторических сцен и т.д. Кроме того, были мастера резцовой гравюры и граверы-офортисты. В первую очередь граверы должны были владеть искусством репродукции картин и других произведений искусства. Их работы выставлялись в Салонах наряду с живописью и скульптурой. По поводу репродукционной гравюры Д. Дидро писал: «Гравер по меди — это, в сущности, прозаик, задавшийся целью перевести поэта с одного языка на другой. При этом неизбежно пропадают краски, но зато остаются смысл, рисунок, композиция и персонажи со свойственным каждому выражением. Исчезновение — удел всех картин... Лишь одна гравюра может спасти то, что предназначено сохраниться, а значит, всякий помышляющий об истинной славе художник не должен упускать из виду гравера» [Дидро, 1989, I, с.198].

Особой категорией книжных граверов были мастера ксилографии. Можно назвать не более десятка имен граверов по дереву, чьи подписи встречаются под орнаментальными гравюрами в книгах. Наиболее известны граверы семейства Папильон, которые специализировались на производстве обоев. Среди них заметно выделяется Жан-Батист-Мишель-первый, украсивший декором целый ряд знаменитых изданий. Его композиции часто повторялись, переходя из одной книги в другую (ил. 3).

Из-за большого количества заказов материальное положение граверов было устойчивым [Pottinger, p.234]. Придворные граверы получали пенсии, подарки и награды. Граверы выступали в роли

издателей, что приносило дополнительный доход. Издателями гравюр были, в частности, известные исполнители иллюстраций – П.-Ф. Базан, Н. Лемир, Н. Понс [См. *Bénézit*]. Помимо гравирования по эскизам рисовальщиков, они занимались исполнением иллюстраций документального характера. Например, гравировали элементарные предметные изображения для книг по археологии, костюму, мебели, ювелирному делу. Таких изданий в XVIII в. было множество. Достаточно вспомнить фундаментальный труд французских просветителей – «Энциклопедию, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел», приложение которого стояло из многочисленных пояснительных гравюр, посвященных самым разнообразным отраслям практической деятельности.

Гравирование было своего рода коллективным процессом. Рисовальщик передавал эскизы иллюстраций сразу нескольким граверам, чтобы обеспечить быстрое исполнение заказа. Число граверов, работающих для одной серии иллюстраций, доходило до двадцати – двадцати пяти человек. Обычно иллюстратор сотрудничал с определенным кругом граверов, которых он хорошо знал с профессиональной стороны. Известно, что в 1752–1788 гг. из двадцати девяти признанных граверов семнадцать гравировали по рисункам Ш.-Н. Кошена [*Michel*, 1993, р. 440]. Не исключено, что некоторые граверы, особенно неизвестные, участвовали в исполнении листов, подписанных другими [*Michel*, 1993, р. 441]. Различия между работами отдельных граверов заключались почти всегда только в качестве исполнения, а не в стиле. Исполненные несколькими граверами иллюстрации рисовальщика для одной книги производят впечатление цельного и единого ряда. Граверы настолько профессионально точно передавали стиль оригиналов, что не будь под гравюрами подписей, трудно было бы установить имя исполнителя [*Кристеллер*, с. 420].

Именно благодаря адекватной передаче композиций рисовальщика особенности его иллюстраций проявлялись во всех деталях. Поэтому работы автора-иллюстратора были всегда узнаваемы. Ведущая роль в тандеме рисовальщика и гравера принадлежала, несомненно, первому. Поэтому в исследованиях по французской гравированной иллюстрации и книге с гравюрами XVIII в. обзор работ ведется не по граверам, а по авторам композиций. Вместе с тем, было бы ошибкой считать, что если рисовальщик – художник, то гравер – только ремесленник, исполняющий копии [*Fragonard et le dessin français*, 1992, р. 117].

В условиях устоявшегося распределения ролей между рисовальщиками иллюстраций и их исполнителями – граверами,

обращение самого рисовальщика к гравированию по собственным рисункам было скорее исключением, чем правилом. Не гравировал свои рисунки иллюстраций Ф. Буше, хотя владел ремеслом гравера [Michel, 1987, p.25]. Достигнув известности, практически не гравировал по своим рисункам Ш.-Н. Кошен-мл. По сведениям К. Мишеля, он исполнил по собственным рисункам только около 40 % книг от общего числа изданий с его работами [Michel, 1987, p.18]. Образцом мастерства Кошена стала гравюра, исполненная в соавторстве с мадам де Помпадур: Кошен ретушировал и завершил резцом офорт, исполненный по рисунку Ф. Буше к «Родогунде» Корнели и напечатанный в Версале в 1760 г. при участии самой маркизы [Cohen, 1912, p.257]. Во второй половине XVIII в., перегруженные работой, авторы эскизов иллюстраций — граверов. В этот период гравировали по своим рисункам, в частности, Ж.-М. Моро-мл. и Ж. Дюплесси-Берто [См. Benézit].

Отношения между рисовальщиками и граверами складывались непросто. Возможно, иначе, нежели с живописцами, поскольку рисовальщики по большей части сами были профессиональными граверами, это было условием «единственного в своем роде совершенного сотрудничества» рисовальщиков и граверов [Кристеллер, с.420]. Проблему конфликтных взаимоотношений соавторов обозначает следующий пассаж Л.-С. Мерсье из его романа-утопии «Год две тысячи четыреста сороковой: Сон, которого, возможно и не было»: «Граверы прислушивались к советам живописцев, а те, в свою очередь, старались не выказывать своих причуд и не изображать из себя мастеров. Они уважали друг друга, относились к друг другу как равные, и никто не пытался обвинить другого, если случалась неудача» [Мерсье, 1977, с.132]. Следовательно, в реальности все было наоборот.

Сохранившиеся документы судебного процесса по делу иллюстратора Ш. Эйзена и гравера Н. Лемира детально освещают один типичный конфликт. В 1759 г. Эйзен подал жалобу на Лемира, своего постоянного соавтора и одного из лучших граверов, впоследствии — члена Королевской академии. Рисовальщик сообщал, что гравер принес плохой оттиск, из-за чего пришлось сделать ему замечание. Гравер, возмущившись, выхватил шпагу и хотел проткнуть рисовальщика. К счастью, его остановили. В результате, он не исправил свою работу, и три иллюстрации, предназначенные для знаменитых впоследствии «Сказок» Лафонтена, остались невостребованными [Carlier, p.62].

Этот пример свидетельствует о том, что, граверы подчинялись пожеланиям автора эскизов, который выступал по отношению к ним в роли заказчика. Несмотря на формальное равенство с прочими видами искусства, гравюра им все же уступала. Гравер был фигурой менее заметной по сравнению с рисовальщиком иллюстраций, хотя иллюстрация становилась принадлежностью книги именно благодаря гравированию.

Приемы исполнения иллюстраций менялись в XVIII века вслед за переменами в манере рисования эскизов. Как уже упоминалось, расцвет искусства французской книжной гравюры XVIII века был обеспечен техникой сочетания офорта и резца, однако подход к исполнению гравюр был раз. Характеризуя манеру гравирования, известную как «стиль Ватто» [Флекель, с.128], Ш.-Н. Кошен-мл. писал в 1745 г., что резцовая гравюра должна была быть свободной, смелой и остроумной, что ей не следует слишком точно передавать облик и детали драпировок и что она должна приближаться к офорту насколько это возможно [Michel, 1987, p.133].

Манера исполнения иллюстраций начинает меняться в середине XVIII столетия, о чем свидетельствует эволюция творчества Ш.-Н. Кошена-мл. после его возвращения из Италии [Michel, 1987, p.133]. Хотя изменение манеры гравирования приписывают Ж.-Ф. Леба, по мнению К. Мишеля, ее инициатором был именно Кошен-мл. Он изменил манеру рисунка и рисовал все больше «как исторический живописец», то есть требовал от граверов передачи в малых гравюрах всех деталей, которые были обычно заметны только в больших форматах. Первостепенная задача граверов состояла теперь в том, чтобы уменьшать рисунки до размера, заданного форматом книги. Чаще всего это делали с помощью пантографа [Michel, 1987, p.135].

Новая манера гравирования иллюстраций изменила роль офорта: он перестал быть «душой» гравюры, он был нужен только для обозначения контуров изображения. «Первые состояния» гравюры больше не интересовали художников: им нужна была точность. Невозможно было сохранить «идею наброска» в гравюре, сделанной по рисункам, завершенным в той же степени. Максимально законченные рисунки должны были быть исполнены с точностью, чтобы различать анатомию, одежду и выражение лиц персонажей [Michel, 1987, p.135–137].

Трансформация манеры гравирования имела последствия для граверов: чем дальше, тем больше они распределяли обязанности между собой. Один гравировал иллюстрацию в технике офорта, другой

заканчивал ее в технике резца. Очевидно, разделение труда между граверами впервые стали практиковать в мастерской Ж.-Ф. Леба [*Michel*, 1987, p.136]. Работой граверов для книги руководил заказчик или подрядчик. Если это был гравер, то он исправлял пробные оттиски самостоятельно, как например, Кошен-мл. гравюры для «Басен» Лафонтена (1759). Кроме того, заказчик давал письменные указания граверам [*Michel*, 1987, p.136].

Гравюры обычно сообщают имена обоих граверов, хотя довольно часто работу подписывал только тот, кто получил заказ. Известно, что Дюкло исполнил в технике офорта восемнадцать иллюстраций Кошена-мл. к «Неистовому Роланду» Ариосто (1773) по заказу гравера Н. Понса, хотя его имя было указано только один раз. Он гравировал также двадцать иллюстраций Кошена-мл. к «Освобожденному Иерусалиму» Тассо (1784), хотя только одна имеет его подпись. В той же серии лишь половина иллюстраций, исполненных О. де Сент-Обеном, имеет подпись. Не исключено, что Понс, который исполнил в технике офорта ряд иллюстраций, анонимно работал и над другими гравюрами. На почве оплаты заказов между граверами, работающими в тандеме, случались конфликты. Так, например, Н. Лемир сломал гравировальную доску, рассердившись на Ш.-Э. Гоше [*Michel*, 1987, p.136].

Итак, в XVIII в. выпуск книги с гравюрами представлял собой дорогостоящее занятие. Книга с гравюрами была результатом совместных усилий людей разных специальностей, буквально коллективным процессом. Несколько заинтересованных лиц могли быть издателями: книгопродавец и печатник, автор книги, меценат и дилетант. Непосредственно над книжной гравюрой работали рисовальщик и граверы. В первой половине века иллюстрированием, как правило, занимались живописцы, во второй половине — профессиональные рисовальщики. Манера исполнения эскизов и гравюр изменилась, начиная с середины столетия: и те и другие стали более законченными и детальными. Благодаря точной передаче рисунка его переводили в гравюру во всех деталях. Ведущая роль в тандеме рисовальщика и гравера принадлежала первому. Дальнейшее разделение труда еще более умаляло роль граверов в иллюстрировании книги.

Глава 3

Книжная гравюра и живопись: циркуляция образов

Восприятие книжной гравюрой иконографии живописи рококо в первой половине — середине XVIII века

Принято считать, что традиции французской книжной гравюры XVIII в. были заложены Ж. Калло и С. Леклерком, а иллюстрация рококо сложилась влиянием работ Ромейна де Хоога для «Сказок и новелл» Лафонтена (1685) и «Декамерона» Боккаччо (1697). Аналоги гравированного книжного декора XVIII в. можно найти в творчестве гравёров-орнаменталистов и декораторов интерьера [Holloway, p.1,2].

На рубеже XVII–XVIII вв., по мнению А.-М. Басси, французская книжная иллюстрация пережила кризис, возможно, один из самых глубоких в истории французской книги [Bassy, 1984, p.140]. Это был кризис концепции: гармония текста и изображения была нарушена. Визуальное в книге было так же красноречиво, как текст, а текст — так же конкретен, как изображение. Привлекательность покинула сферу иллюстрации, поэтому было необходимо создать новый союз текста и изображения, соединить две дополняющие друг друга системы информации. Между тем, наступило «затмение иллюстраторов» [Michel, 1987, p.24]. Прославленные иллюстраторы XVII в. сошли со сцены, молодые художники либо занимались только официальными заказами, либо работали за границей. Равновесие текста и изображения было установлено, начиная с 1715 г. [Bassy, 1984, p.141]. Новую жизнь французской книге с гравюрами дали живописцы. Именно живописцы — К. Жилло, П.-Ж. Казе, П.-Ш. Тремольер, Ш.-А. Куапель, Ж.-Б. Удри и особенно Ф. Буше — рисовали иллюстрации в 1715–1740-х гг. [Michel, 1987, p.23].

Под влиянием Ф. Буше сформировался первый профессиональный иллюстратор нового поколения — Ш.-Н. Кошен-мл., чьи иллюстрации галантного характера появились в 1730-х гг. [Michel, 1987, p.25]. Как ни парадоксально, он уехал в 1733 г. в

Англию, где оставался некоторое время. Не исключено, мода на иллюстрации, созданные живописцами, была столь велика, что книгопродавцы предпочли иллюстрации живописцев работам профессиональных рисовальщиков иллюстраций [Bassy, 1984, p.144].

В чем же заключалась привлекательность книги с гравюрами, исполненными по рисункам живописцев? С одной стороны, в том, что она представляла собой произведение художника-живописца, порой очень известного, чьи картины могли заказать лишь немногие. А иллюстрированная книга имела тираж 500–1000 экземпляров, была доступна более широкому кругу любителей искусства и одновременно была не менее престижна по сравнению с живописными работами художника, которые часто просто повторялись в гравюре. Книжная иллюстрация по-своему «тиражировала» модную живопись и новый художественный вкус. С другой стороны, это было связано с тем, что в первой половине XVIII в. характер живописи изменился. Она стала более свободной и камерной по сравнению с живописью «большого стиля».

Новый «живописный вкус» – стиль рококо, декоративный, экзотичный и гедонистический – обеспечил успех «интимному» искусству иллюстрации. Благодаря живописи книжная иллюстрация стала более изысканной и чувственной. В книге появились «галантные иллюстрации» – гравюры игривой темы малого формата. Искусство книги в целом приобрело эпикурейские черты [Michel, 1987, p.93].

Создание иллюстраций для книги, как правило, не составляло для живописца особого труда, поскольку в то время живопись постоянно обращалась к литературным сюжетам. Художник мог предоставить в качестве иллюстраций репродукции оригинальных живописных произведений. При работе над эскизами иллюстраций он мог воспользоваться готовыми композициями, почерпнув идеи из своих или чужих живописных произведений. Таким образом, картины на литературные сюжеты, не предназначенные для гравирования и включения в книгу, могли полностью или частично быть повторены в качестве иллюстраций.

Традиция создания картин по мотивам литературных сочинений существовала издавна. В XVII–XVIII вв. наряду с мифологическими персонажами, у живописцев пользовались популярностью герои произведений Т. Тассо и Ариосто. Так, при вступлении в Королевскую академию живописи и скульптуры Ф. Буше представил картину «Ринальдо и Армида» (1733), исполненную по

мотивам «Освобожденного Иерусалима» Тассо, в соответствии с требованиями официального искусства [Кожина, с.44]. В XVIII в. создавались целые серии картин по литературным произведениям. Они не нуждались в дополнительном объяснении, поскольку их сюжеты были общеизвестны. Литературная основа являлась как бы гарантией формы или жанра картины [Bassy, 1984, p.145].

В качестве примера «тиражирования» картин можно привести историю создания живописной серии Ш.-А. Куапеля по мотивам «Дон Кихота» Сервантеса. Известно, что эта серия, состоящая более чем из двенадцати картин, была исполнена художником для интерьеров замка Компьень. В 1723–1724 гг. была выпущена сюита гравюр из тридцати одного листа форматом гран-фолио, которая позже, в 1746 г. была повторена, украсив гаагское издание романа Сервантеса [Cohen, 1912, p.214]. Кроме того, на мануфактуре Гобеленов была изготовлена серия шпалер «История Дон Кихота» по картонам Ш.-А. Куапеля. Это были так называемые «алентуры» – тканые имитации картин в золоченых рамах на орнаментальном фоне. Очевидно, картоны для шпалер были выполнены раньше, чем серия гравюр. Важно то, что композиции тех и других абсолютно идентичны.

Королевский живописец охотничьих сцен Ж.-Б. Удри невольно оказался автором иллюстраций для издания, которое является одним из выдающихся памятников книжного искусства первой половины XVIII в. Речь идет о четырехтомных «Баснях» Лафонтена (1755–1759). Рисунки Удри – 276 набросков итальянским карандашом – были созданы еще в 1729–1734 гг. Они предназначались не для гравирования, а, скорее всего, для подготовки шпалер. Известно, что в 1733–1734 гг. художник возглавлял шпалерную мануфактуру в Бове, а с 1735 г. был генеральным инспектором мануфактуры Гобеленов [См. *Bénézit*]. Книжные иллюстрации по рисункам Удри появились благодаря Ш.-Н. Кошену-мл., который подготовил эскизы для перевода в гравюру. Переработанные Кошеном рисунки, возможно, утратили живость и непосредственность оригиналов, но сохранили индивидуальную манеру живописца – анималиста и пейзажиста.

Невероятной популярностью в XVIII в. пользовались «Сказки» Лафонтена – антология занимательных рассказов, происходивших из различных источников, включая «Декамерон» Боккаччо. «Сказки» неоднократно иллюстрировали на протяжении столетия профессиональные иллюстраторы, однако первая сюита гравюр появилась благодаря живописцам и на основе произведений, которые имели самостоятельное значение. Это была так

называемая «Сюита Лармессена», состоящая из тридцати восьми эстампов, исполненных по оригиналам картин нескольких художников, среди которых были такие мастера галантных сцен, как Н. Ланкре, Ж.-Б. Патер, Ф. Буше [Cohen, 1912, p.556]. «Сюита Лармессена» представляла собой увраж из гравюр-репродукций, а не сюиту книжных гравюр-иллюстраций для издания литературного сочинения. Следовательно, историю книжной гравюры-иллюстрации XVIII в. следует начинать с увражей репродукций живописных произведений по мотивам литературных текстов.

Практически одновременно с «Сюитой Лармессена» появилось издание «Сказок» Лафонтена (1743), с иллюстративными виньетками, исполненными по рисункам Ш.-Н. Кошена-мл., который хорошо знал аналогичные живописные серии [Cohen, 1912, p.556]. Кошен-мл. явно заимствовал многое у Ж.-Б. Патера, Н. Ланкре и Ф. Буше: его виньетки близки по духу галантным сценам живописцев рококо [Michel, 1987, p.53]. Композиции часто отличаются, но выбранный момент – всегда тот же. Например, для новеллы «Крестьянин, который искал теленка» Кошен взял за основу рисунок Ж.-Б. Пьера, который гравировал ранее, в 1735 г. То же верно в отношении большинства повествовательных иллюстраций 1740-х гг. [Michel, 1987, p.53].

При создании эскизов к литературному произведению живописец мог воспользоваться композициями своих коллег, авторов аналогичных живописных серий. Как, например, было в случае иллюстраций Ж.-Б. Удри для «Комического романа» Скаррона (1726–1727). Книга Скаррона была очень популярна в первой половине XVIII в.: практически одновременно с Удри ее иллюстрировал также Ж.-Б. Патер. На иллюстрации Удри, по-видимому, оказали влияние работы Ж.-Б. Кулона, который в 1712–1716 гг. выполнил серию из двадцати трех картин по мотивам романа, которые предназначались для украшения замка маршала де Тессэ. Удри были известны эти картины, и он воспользовался несколькими композициями, слегка их изменив [Orréantal, p.336]. Серия иллюстраций Удри состояла из тридцати восьми рисунков. Только двадцать шесть из них были награвированы и выпущены в виде сюиты эстампов [Cohen, 1912, p.943].

Важным тематическим источником французской живописи XVIII в. была античная мифология. Характерными чертами живописи рококо было акцентирование наготы и частое обращение к мифологическим сюжетам, почерпнутым из Овидия. По замечанию О. Холловея, художники были обязаны изучать «Метаморфозы» как «корпус космологии, эсхатологии и онтологии»; «Овидий снабдил изменчивых французов романом, заполненным черед

край капризами хамелеона, простиравшимся не только от могилы до веселья, но и от эпопеи до идиллии, даже до бурлеска» [*Holloway*, p.56]. Благодаря Ф. Буше, создателю «амурной» мифологии, «живописцу граций», живопись рококо, а вслед за ней и книжная иллюстрация оказались обеспечены ключевыми сценами. Венера, Купидон и Юпитер затмили прочих мифологических персонажей.

По распространенному мнению, античные сюжеты служили поводом к изображению обнаженной натуры. Как пишет по этому поводу С. Даниэль: «Сотни и тысячи картин, номинальными героями которых выступают одни и те же мифологические персонажи – Венера, Амур, Марс, Адонис, Вакх... – все это множество изображений являет собой один предмет, преследует одну цель. Предмет и цель эти – любовь как чувственное наслаждение»; «превратить наготу... в утонченное пиршество для глаза и ведомых им интимных чувств – в этом французская живопись XVIII века преуспела как никакая другая» [*Даниэль*, 2003, с.162].

В кругу академической элиты, обнаженная модель и мифология представляли собой области «лицензионные», которые были частью главенствующего исторического жанра. Тракаты по живописной практике середины столетия рекомендовали изображать женское тело пассивным, но обладающим властью притяжения, т.е. делали акцент на его эротическом значении [*Клеменс*, с.30,32]. Что касается исторического жанра – мифологической «фабулы» – то в середине столетия эта категория неправдоподобных сюжетов также обросла эротическими ассоциациями и представлялась в декоративном формате. Категория привлекательности отделялась от категории красоты и обозначалась понятием «грация» [*Клеменс*, с.33].

Разумеется, каждый художник был автором многочисленных композиций на мифологические сюжеты, Ф. Буше – особенно. Каждая из мифологических картин являлась, по существу, иллюстрацией, причем иллюстрацией еще более знакомой зрителю по сравнению с прочими, опирающимися на новые литературные сюжеты, и иллюстрацией, которая уже утратила свою литературную основу и была частью универсального языка искусства. Вполне допустимо, что живописцы могли пользоваться готовыми композициями для создания иллюстраций к текстам, содержащим мифологические фрагменты: они существовали в самых разнообразных вариантах. Не исключено, что именно так возникли иллюстрации Ф. Буше для роскошного четырехтомного издания «Метаморфоз» Овидия (1767–1771). Это можно предположить, сопоставив две композиции мастера, иллюстрирующие историю Авроры и Кефала: гравюра из «Метаморфоз» Овидия имеет много

общего с картиной «Аврора и Кефал» (Музей изящных искусств, Нанси) созданной Буше гораздо раньше, в 1733 г.

Ш.-Н. Кошен-мл. воспользовался картинами живописцев рококо на мифологические темы, иллюстрируя «Сочинения» Вергилия (1745). Значительная часть композиций этой серии иллюстраций была навеяна известными картинами. Вряд ли стоит удивляться тому, что несколько его иллюстраций к «Энеиде» возобновили тему и композицию полотен А. Куапеля для Галереи Энея в Пале-Руаяль. Так, «Смерть Дидоны» Кошена напоминает его живописную работу «Смерть Дидоны» (Музей Фабра, Монпелье). Выбранный эпизод, фигуры и композиция совпадают. Аналогичные сравнения можно сделать и для других иллюстраций [Michel, 1987, p.52].

На творчество Кошена-мл. оказали влияние живописные произведения Ф. Буше. Начиная с 1737 г., иллюстратор заимствует у живописца мотив путти. Кроме того, он перенимает у Буше определенный тип женской прически, который постоянно повторяет в 1743–1749 г., а также перенимает характерные формы широкой юбки и блузы, которые использует в жанровых сценах [Michel, 1993, p.409].

Рокайльные композиции становятся принадлежностью книги не только как иллюстрации к сочинениям античных авторов, но и как иллюстрации аллегорического характера к самым различным текстам. Их персонажами чаще всего были Венера, Купидон и путти. Так, композиция, изображающая Пана, который обучает Купидона игре на сиринге, является фронтисписом к произведениям Фонтенеля. Аналогичная сцена Ш.-А. Куапеля украшает фронтиспис к роману «Дафнис и Хлоя» Лонга (1718).

Французская литература XVIII в. часто обращалась к пересказам мифологических сюжетов в игривом духе, включая соответствующие сцены в прозаические и поэтические произведения. Таким образом, издания романов получали в качестве иллюстраций мифологические сцены галантного характера. Например, иллюстрация Ш. Эйзена к «Книдскому храму» Монтескье могла бы служить иллюстрацией к Овидию, а иллюстрация к Овидию — иллюстрацией к другому литературному сочинению, тем более что у этих иллюстраций есть еще одна общая черта: их персонажи перенесены в предметную среду XVIII века.

Литературную основу имел такой жанр французской живописи, как пастораль. Изображение идиллических сцен сельского быта античной эпохи было связано с двумя литературными источниками — «Буколиками» Вергилия и «Дафнисом и Хлоей» Лонга. Пасторали рокайльных живописцев, представляют собой галантные сцены с

персонажами в нарядных костюмах, расположенными на фоне живописного уголка леса или, скорее, сада, напоминающего лес. Их герои совсем не похожи на древнеримских пастухов, равно как и пастухов вообще. Галантная трактовка жанра пасторали в живописи XVIII в. была характерна для творчества А. Ватто, Ж.-Б. Патера, Н. Ланкре, А. Кийара и Ф. Буше. Пасторальный жанр живописи оказал значительное влияние на книжную иллюстрацию. Иллюстрация перенимает иконографию рокайльной пасторали и успешно эксплуатирует ее в течение всего столетия. Грациозные пастушки с овечками перешли с картин на страницы литературных пасторалей, изданий древних и современных авторов. Например, типично пасторальными композициями дополнены «Песни» Лаборда с гравированными иллюстрациями Ж.-М. Моро-мл. и пастораль Флориана «Галатее» с гравюрами по рисункам Ф.-М.-И. Кевердо (ил. 2).

Успехом у публики пользовалась в XVIII в. пастораль «Дафнис и Хлоя» Лонга. Ее неоднократно переиздавали и иллюстрировали. Одним из самых знаменитых изданий было так называемое «издание регента» (1718). Оно включает в себя несколько гравированных композиций пасторального характера. Они интересны тем, что выполнены в более архаичной манере, нежели рокайльная. Пасторали из «издания регента» представляют собой жанровые сельские сцены. Их герои — крестьяне, которые предаются своим заботам на фоне ландшафта, лишенного какой-либо экзотики. Несмотря на убедительность и даже некоторую брутальность, иллюстрации довольно поэтичны. Манера исполнения иллюстраций близка к нидерландской традиции: они напоминают календарные сцены старой нидерландской живописи, особенно иллюстрация с зимним пейзажем. Оценивая серию гравюр из «издания регента», можно заметить, что она выполнена в традициях фламандской школы живописи XVII века.

Фламандским влиянием отмечен такой жанр французской живописи, как анималистика, а следовательно и книжная гравюра. Литературным «бастионом» живописцев-анималистов являлись «Басни» Лафонтена, в частности басня, как литературный жанр в целом. Известным художником-анималистом был протеже королевы Марии Лешинской, придворный живописец Ж.-Б. Удри — сторонник реализма и колорита фламандской школы [Bassy, 1984, p.145].

Гораздо раньше, в 1719 г., появилось издание с анималистическими иллюстрациями, которые, очевидно, были созданы именно для книги. Речь идет о «Новых баснях» Ламотта с гравюрами, большая часть которых была исполнена К. Жилло по собственным рисункам [Cohen, 1912, p.594]. К. Жилло, наставника

А. Ватто, называют предтечей рокайльной иллюстрации. Его композиции изящны, непосредственны и одновременно реалистичны. Природа и животный мир в интерпретации К. Жилло естественны и поэтичны, в них нет манерности и декоративности, которые отличают поздние рокайльные иллюстрации анималистической тематики, как, например, композиции К.-П. Марилье к «Басням» Дора [Cohen, 1912, p.313].

Рокайльная анималистика тяготела к экзотике в отличие от основательных и приземленных композиций Ж.-Б. Удри и художников его круга, изображение диковинных животных – обезьянок – было распространенной темой рокайльных композиций. Экзотические животные на гравюрах изданий литературных произведений бывают часто неправдоподобны, но всегда – привлекательны и необычны. Например, крокодил на иллюстрации К.-П. Марилье к «Избранным сочинениям» Прево выглядит не как кровожадное чудовище, а скорее как артефакт [Cohen, 1912, p.825]. Не исключено, что одна из орнаментальных композиций Ж.Б. Пиллемана, автора живописных панно в стиле шинуазри и известного художника-орнаменталиста, послужила источником для К.-П. Марилье при создании иллюстрации к «Истории птиц» из многотомного издания под названием «Воображаемые путешествия» [Cohen, 1912, p.1050]. Всадник на страусе, изображенный на иллюстрации Марилье, напоминает страуса с орнаментальной гравюры Пиллемана из серии «Сюита китайских игр» [Ракова, N 61]. Несмотря на то, что эти листы различаются по стилю и настроению – Пиллеман смешит, а Марилье удивляет, – связь их очевидна. Иллюстратор рокайльной традиции, Марилье явно воспользовался популярным экзотическим мотивом декоративной живописи.

Тема живой природы занимала значительное место в композициях французской книжной иллюстрации XVIII в. во многом благодаря живописи и особенно – живописи декоративной. Пейзаж сам по себе являлся второстепенным жанром французской живописи: это был сугубо декоративный жанр [Кожина, с.66]. В книжной иллюстрации пейзаж играет такую же роль. Как правило, гравированный пейзаж появляется в книге в виде виньетки: либо как часть орнаментальной композиции, либо вполне самостоятельно.

Автором пейзажных виньеток был П.-Ф. Шоффар, исполнивший по собственным рисункам ряд композиций для издания «Метаморфоз» Овидия (1767–1771). Изображения ландшафта сопровождали, кроме того, пасторали, анималистические сюжеты, а также галантные и мифологические сцены. Пейзаж являлся фоном практически любой

иллюстрации первой половины XVIII в. и позже — любой иллюстрации рокайльной традиции. Пейзаж, а точнее, небольшую его часть, состоящую из нескольких деревьев и растений, можно считать атрибутом книжной иллюстрации. Обычно это уголок леса, сада или дерева около дома. Природа в интерпретации книжной иллюстрации рококо — это пышная летняя природа, разнообразная, естественная и лиричная. Она оставляет ощущение гармонии. Часто встречается изображение цветов и цветочных гирлянд. Экзотические пальмы — излюбленный мотив рококо — нередко соседствуют с елями и обычной европейской растительностью, а также присутствуют в орнаментально-аллегорических композициях.

Особенной темой искусства рококо был Китай — условный, и сказочный. Интерес европейцев к Китаю устойчиво возрастал со второй половины XVII в., когда торговля голландцев с восточными странами бурно развивалась, и китайские изделия из фарфора, шелка, лака стали украшениями интерьера. Одновременно появились иллюстрированные книги, описания Китая и прочих восточных стран, составленные купцами и иезуитами-миссионерами. Книги не только удивляли европейцев, но и заставляли их восхищаться мудростью китайского «философского государства» и «естественного порядка» [Boetzkes, s. 286].

Китайская тема вошла в арсенал французской декоративной живописи XVIII в. благодаря А. Ватто. Он был автором росписей в «китайском вкусе» кабинета охотничьего замка Ла Мюет, где были представлены отдельные типы экзотической страны, но без особой причудливости их облика и поведения [Ракова, N 20]. Акцент на экзотику сделал Ф. Буше, определив тем самым характерную особенность жанра. Исполнив несколько серий рисунков в эксцентричном духе, Буше придал «китайскому вкусу» широкую известность. Иконография и изобразительные приемы «шинуазри» оставались в рамках европейской традиции. Наряду с китайской темой искусство рококо также использовало мотивы других экзотических стран: Персии, Индии, Турции, Японии. Причем художники не ставили перед собой цель достоверно изобразить особенности облика и быта этих народов. Главное — их удаленность от европейской цивилизации, дающая полную свободу воображению.

Одновременно с появлением восточных стилизаций в изобразительном искусстве ориентализм прочно обосновался в литературе. Еще в начале столетия А. Галлан публикует перевод сказок «Тысяча и одна ночь». Вслед за этим мода на все восточное буквально захлестнула Париж, из печати выходят многочисленные

литературные сочинения, написанные в жанре «восточной» истории: сказки, повести, романы. Их особенность состояла в том, что они были по-восточному чувственны. Китайское, восточное стало синонимом галантного [Boetzkes, p.291]. Восточная тема в книжной иллюстрации поэтому часто сопряжена с изображением альковных сцен как, например, на иллюстрациях К.-П. Марилье к сборнику сказок «Кабинет фей» (1785–1789) (ил.16).

Восточные сцены книжной иллюстрации обладали устойчивым набором аксессуаров: костюм, украшения интерьера, экзотические растения и животные. Арабо-мусульманский костюм подразумевал длинные одежды, шаровары, полосатые ткани, тюрбан, чалму, феску и кушак. Неизменным атрибутом была кривая сабля. Китайский колорит передавали через характерные черты лица героя и конусообразную шляпу. Экзотический интерьер изображали как европейский интерьер с элементами декора «шинуазри», низкой мебелью и коврами (ил.10,16). Художественные и научные сочинения на тему Востока иллюстрировали сходными костюмированными фигурами. Так, аллегория экзотического характера, выполненная по эскизу Ж.-М. Моро-мл., дополняет издание «Философской и политической истории учреждений и торговли в обеих Индиях» Рейналя (1780–1781).

Изображая представителей экзотических народов, художники XVIII в. опирались старые голландские гравюры, которые, по существу, были малоправдоподобны. Даже фундаментальная серия иллюстраций Б. Пикара для голландского издания «Религиозные обряды и обычаи всех народов мира» (1725–1743) заимствовала сцены из опубликованных источников [Boetzkes, s.281]. Гравюры Пикара претендуют на документальность, однако и здесь присутствует полный набор экзотики – пальмы в сочетании с елями. Точные этнографические детали были не нужны. Художник эпохи рококо видел в этнографическом материале лишь то, что хотел увидеть. Как например, Ж.-Б. Лепренс, создавший серию иллюстраций и множество картин на «русские сюжеты», которые были интерпретированы в духе «шинуазри» и имели самые различные прототипы, в частности, увражи XVII века [J.-B. Le Prince, p.29–31].

Значительное место в живописи первой половины XVIII в. занимала тема театра, к которой обращались, например, К. Жилло и А. Ватто. Изображение театральных представлений, театрализованный портрет, жанровые сцены с актерами и музыкантами, – вот варианты развития темы. Действующими лицами театральных работ могли быть персонажи итальянской комедии дель-арте: Пьеро, Арлекин, Коломбина и Мещетен. Они пользовались особым расположением Ватто, были героями его картин и

декоративных композиций. Популярность комедийных персонажей народного театра, была связана с их успехом у зрителей. Не удивительно, что именно на иллюстрациях к пьесам появляются персонажи в театральных костюмах и масках, как например, на гравюрах по рисункам К.-П. Марилье для «Ярмарочного театра», вошедших в «Избранные сочинения» Лесажа (1783).

Влияние и галантной живописи и орнаментального искусства рококо ощущается в области книжной гравюры на протяжении длительного времени. Кошен-мл. выполнял галантные иллюстрации, главным образом, до своего итальянского путешествия, обозначившего переход к «серьезному» искусству. Это были книжные гравюры, которые не принадлежали к числу «большой иллюстрации». Они «не пытались поразить разум, но только глаз» [Michel, 1987, p.93]. Время от времени Кошен занимается галантной иллюстрацией и позже, в 1750-х гг. Однако только с 1773 г. он вновь возвращается к галантной иллюстрации, причем из сугубо материальных соображений [Michel, 1987, p.93].

Живописцы и декораторы рококо привнесли в искусство книжной гравюры не только определенный набор тем, сюжетов, образов и готовых композиций, но и ряд орнаментальных мотивов. Книжная гравюра, в том числе, иллюстрация, воспринимает и превращает в свой неизменный атрибут различные мотивы рококо — рокайли, картуши, растительные побеги, цветы, пальмы. Чаше всего орнаментальные мотивы рококо встречаются в книге в виде гравированного декора — флеронов, виньеток и кю-де-лямпов. Типичным флероном, например, служит цветочная композиция (ил. 3). Виньетки и кю-де-лямпсы часто представляют собой сложные орнаментально-аллегорические или пейзажно-орнаментальные сцены, сочетающие в себе самые разнообразные рокайльные мотивы (ил. 7).

Важное новшество декоративной живописи рококо заключалось в сочетании сюжетного и орнаментального мотивов в рамках единой композиции. Использование этого приема оказалось эффективно как для жанровой иллюстрации, так и для книжного декора. Например, этот композиционный прием удачно использует Ш. Эйзен в полностраничной гравюре из «Метаморфоз» Овидия (1767–1771) на тему освобождения Персеем Андромеды. Аналогичный принцип организации изображения использован, например, в титульной виньетке (флероне) по рисунку Ж.-О. Фрагонара для «Живописного путешествия» Сен-Нона (1785) (ил.4) и в гравированном титульном листе Ф.-М.-И. Кевердо для «Галатеи» Флориана (1790) (ил.2).

Следует отметить, что ценными источниками образцов для живописцев и декораторов служили увражи орнаментальной гравюры. Поскольку увраж является альбомом, т.е. иллюстрированным

книжным изданием, можно предположить, что сама иллюстрированная книга оказалась источником декора рококо для книжной иллюстрации. Известно, что вехой формирования стиля рококо была публикация сюиты орнаментальных гравюр «Первая книга форм рокайль и картель» Ж. Мондона-мл. (1736). Роль транслятора рокайльных орнаментов принадлежала живописцу, гравюру и издателю эстампов Г. Юкье, который приобретал для тиражирования в гравюре рисунки лучших художников-декораторов – Ж.-М. Оппенора, Ж.-О. Мейссонье и Ф. Буше.

Альбомы орнаментальной гравюры рококо предоставляли материал иллюстраторам следующего поколения, о чем свидетельствует пример заимствования композиции Ж. Пиллемана в иллюстрации К.-П. Марилье. Не исключено обратное влияние: книжные иллюстрации рококо вполне могли быть аналогами живописных композиций. Возможно, именно виньетки по рисункам Ш. Эйзена к поэме «Поцелуи» Дора вдохновили Ж.-О. Фрагонара на создание в 1770-х гг. серии из семи живописных композиций на ту же тему.

Итак, в силу того, что авторами книжной иллюстрации в первой половине XVIII в. были преимущественно живописцы, иллюстрация отразила специфику французской живописи того времени. Книжная иллюстрация была декоративна, как и живопись. От живописи иллюстрация восприняла определенный круг тем, жанров (галантный, мифологический, пасторальный, анималистический, экзотический, театральный, пейзажный), а также иконографию. Книжная иллюстрация воспользовалась таким приемом декоративной живописи, как сочетание сюжетного и орнаментального мотивов в рамках композиции. По книжной гравюре можно судить не только о существовании разных школ и направлений во французской живописи первой половины столетия, но и об истоках, влияниях фламандской и голландской живописи XVII в. на ее развитие.

Большое значение для развития книжной гравюры XVIII в. имело орнаментальное искусство рококо. Декораторы рококо обеспечили успех искусству иллюстрации и заложили традиции оформления книги, которые оставались актуальны в течение столетия. Более динамичная по сравнению с живописью, книжная гравюра взяла на себя функцию распространения нового художественного вкуса. Это верно не только по отношению к литературной иллюстрации, но и по отношению к узорах, которые служили источником рокайльного декора для разных искусств, включая искусство книги.

Влияние книжной гравюры на иконографию живописи неоклассицизма в середине — второй половине XVIII века

Во второй половине XVIII в. французская книжная гравюра оказалась под влиянием новой моды на Античность. Именно Античность неизменно вдохновляла европейское искусство, начиная с эпохи Возрождения. Однако XVIII в. «открывает» Античность заново. Во многом тому способствовали сенсационные успехи археологии: особенно раскопки древних городов Геркуланума и Помпеи у подножия Везувия, которые прекрасно сохранились. Гравированные увражи с изображениями памятников архитектуры, артефактов и коллекций антиков издавали в разных странах. Именно они были источником вдохновения для художников.

Подражание Античности становится нормой художественной, общественной и частной жизни, даже нормой поведения. В 1763 г. Ф.-М. Гримм писал: «Нынче все делают а-ля грек. Декор фасадов и интерьеров, мебель, ткани, украшения — все теперь греческое в Париже, от архитектуры мода перешла в модные лавки; наши дамы причесываются по-гречески, наши кавалеры сочтут себя опозоренными, если не имеют табакерки не в греческом стиле» [Цит. по: *Eriksen*, p.264]. Картина, появившаяся в Париже в период распространения так называемого «греческого вкуса» — «Продавщица амуров» Ж.-М. Вьена — почти буквально копировала гравюру с изображением римской фрески из итальянского увража «Древности Геркуланума», который выходил с 1757 г. и представлял собой ценную публикацию новых археологических находок [*Шнаппер*, с.26]. Впоследствии обычной практикой живописцев неоклассицизма стало заимствование различных деталей для картин из нескольких источников, как правило, гравированных увражей [*Шнаппер*, с.76].

Книга с гравюрами стала посредником в распространении изображений памятников античной материальной культуры и оказала влияние на формирование неоклассицизма. Среди первых иллюстрированных публикаций произведений античного искусства во Франции был увраж «Античность, объясненная и представленная в изображениях» Бернара де Монфокона (1719–1724). Большое внимание публикациям древностей уделял ученый, писатель и художник-дилетант граф де Кейлюс, который обладал огромной коллекцией раритетов. В 1752–1757 гг. он опубликовал увраж «Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей», который включал более чем 800 гравюр [*Cohen*, 1912, p.21].

Французские иллюстрированные издания об Античности были либо публикациями частных коллекций, либо отчетами путешественников об увиденном. Так, в 1748–1751 гг. Кошен-мл. вместе с аббатом Лебланом и архитектором Ж. Суффло сопровождал в поездке по Италии маркиза де Мариньи, брата маркизы де Помпадур, получившего ответственную должность «директора королевских зданий». Это путешествие имело целью формирование нового художественного стиля в духе классических образцов. Официальным иллюстрированным отчетом об этом путешествии стал увраж «Обзор древностей Геркуланума» Ш.-Н. Кошена-мл. и Н.-Ш. Белликара (1754), неоднократно переиздававшийся [Cohen, 1912, p.245].

Автором масштабных публикаций памятников античного искусства являлся аббат де Сен-Нон, меценат и гравер-дилетант. Выпущенные Сен-Ноном увражи появились после путешествия в Италию, в котором его сопровождали художники Ж.-О. Фрагонар и Г. Робер. Это были «Избранные фрагменты картин и фресок наиболее интересных дворцов и церквей Италии», «Собрание рисунков пером, пейзажей, античных фрагментов и исторических сюжетов» (1770–1773) и знаменитое «Живописное путешествие, или Описание королевств Неаполя и Сицилии» (1781–1786) (ил. 4, 8, 11).

Гравюры с изображениями античных памятников, включенные в различные иллюстрированные издания, были документальными и претендовали на объективность, как например, концовки в виде античной амфоры из увража «Живописного путешествия» Сен-Нона (1785) (ил. 11). Действительно, в условиях, когда фотомеханические способы воспроизведения изображения еще не были известны, гравюра на меди оставалась самым надежным средством передачи визуальной информации.

Публикации археологических коллекций, как правило, носили «антикварный» характер: они представляли образцы для подражания, а не научное описание и классификацию предметов, изображения открытых памятников были столь же избирательны, как и сами «открытия»: больше всего ценились произведения искусства. Кроме того, документальная иллюстрация нередко несла на себе печать авторства своего создателя, рисовальщика или гравера. Например, достаточно точному изображению античных руин обычно сопутствовал живописный пейзажный фон и фигуры путешественников или аборигенов. Все же, несмотря на определенную субъективность подачи археологического материала, художники второй половины XVIII в. получили возможность воссоздать мир Античности с большей точностью и более детально, чем это могли сделать их коллеги в XVI и XVII вв.

Именно искусство XVII в. явилось одним из важных источников формирования живописи неоклассицизма [Walch, p.123]. Однако ни искусство Античности, ни искусство XVII в. и ни какой-либо другой источник не объясняет экстраординарную широту иконографии неоклассицизма. Археология обеспечила живопись посредством гравюры новым материалом, но не новыми сюжетами. Несомненно, некоторые сюжеты были заимствованы живописью неоклассицизма из искусства XVII в. В частности, у Н. Пуссена были взяты такие сюжеты, как смерть Германика, великодушные Сципиона, похищение сабинянок. Однако многие сюжеты, востребованные живописцами XVIII в., не имели аналогов в XVII в. Как например: Сократ, принимающий яд, смерть Эпаминонда, послы Антиоха [Walch, p.123].

Прежде чем эти персонажи стали героями картин живописцев неоклассицизма, они приобрели известность в качестве героев исторических и литературных сочинений древних и современных авторов. Иначе говоря, эпизоды античной истории получили известность раньше, чем были «проиллюстрированы» живописцами. В самом использовании исторических текстов как источников сюжетов не было ничего нового и необычного: к античным историческим сочинениям в XVII в. обращался Пуссен. В XVIII веке – согласно академической традиции – любая картина должна была быть иллюстрацией литературного сюжета [Кожина, с.13]. Новыми были сюжеты и, отчасти, тексты, которые появились в результате возросшего интереса общества к моральным парадигмам античной истории.

Книги исторической тематики были необычайно распространены в XVIII в., они имелись в каждой личной библиотеке. Известно, что исторические сочинения в библиотеках знатных парижан составляли от 25 до 50% коллекций, соперничая с беллетристикой [Chartier, p.176]. Популярность исторических сочинений объяснялась тем, что они формировали этический, оценочный взгляд на прошлое. Одновременно с актуализацией трудов античных историков в XVIII в. возродилась античная концепция истории как «наставницы жизни», которая стала основой просвещенного историзма. Французские историки XVIII в. «открыли» Античность заново, обратившись к событиям неизвестным или забытым как предшествующими, так и последующими историческими школами. В то время темы античной истории эксплуатировались не только историками, которые пересказывали древние источники по-своему, но и литераторами, которые адаптировали исторический материал для широкой публики. Модные французские

романы второй половины XVIII в. часто представляли собой компиляции исторических сочинений. Например, «Велизарий» Ж.-Ф. Мармонтеля был создан на основе историко-нравоучительного труда Г.-Б. Мабли «Беседы Фокиона» [Мабли, с.301–304].

Посредником между автором текста исторической тематики и живописцем был иллюстратор, который вслед за автором адаптировал смысловые акценты текста, переводя их в визуальный ряд. Так, распространенные сюжеты живописи неоклассицизма нередко воплощались иллюстраторами прежде живописцев, что было вполне естественно, поскольку исторические сюжеты получали известность только после публикации книг с иллюстрациями. В этом случае книжная гравюра могла быть источником формирования иконографии живописи неоклассицизма.

Большое влияние на живописцев раннего неоклассицизма оказали гравюры по рисункам Ю. Гравело к изданиям Ш. Роллена, французского историка XVIII века. Известно, что в 1730-х гг. Ю. Гравело выполнил эскизы фронтисписов для двух книг Роллена по античной истории. «Античная история» Роллена (1730–1738), выпущенная в Париже, повторялась не менее трех раз. Позже, в 1738–1740-х гг. книга вышла в Лондоне на английском языке и переиздавалась восемь раз. Другое сочинение Роллена, «Римская история» (1738–1741) также неоднократно выходило в Париже и Лондоне. Эти издания с гравюрами были хорошо известны не только в Европе, но и в Америке [Walch, p.123].

Неудивительно, что американский художник Б. Уэст использовал композицию Ю. Гравело из «Античной истории» Роллена при создании картины «Смерть Сократа» (1756). Семейное предание потомков полковника У. Генри, покровителя художника, свидетельствует о том, что Уэст ничего не знал о Сократе, пока полковник не показал ему книгу Роллена из собственной библиотеки. Влияние композиции Гравело на работу Уэста очевидно при сопоставлении фигуры центральной части картины с иллюстрацией. Уэст был еще молод, когда он написал эту картину. Вполне естественно, что он воспользовался книжной иллюстрацией как «портативным источником» европейской художественной культуры [Walch, p.123].

В начале 1770-х гг. Уэст, уже вполне сложившийся мастер, пишет по заказу английского короля картину «Смерть Эпаминонда», которая вновь повторяет одну из композиций Гравело – фронтиспис из пятого тома «Античной истории». Художник заменил драпировку на шатер, передвинул знамена на передний план, развернул и поместил справа

воина в шлеме с плюмажем. Воина со щитом в руках в левой части композиции слегка наклонил вперед и несколько изменил позу Эпаминонда. Несмотря на свободную трактовку прототипа, обе композиции вполне сопоставимы и их связь не подлежит сомнению [Walch, p.123].

Другие живописцы раннего неоклассицизма также обращались к гравюрам из книг Ш. Роллена в поисках материала. Английский художник Н. Дэнс, который некоторое время работал в Риме, воспользовался композицией Ю. Гравело из второго тома «Римской истории» Роллена при создании картины «Смерть Виргинии». Эта картина была написана в Риме около 1760 г. и выставлена в Лондоне в 1761 г. [Walch, p.124]. Фронтиспис Гравело оказал заметное влияние на композицию картины. Большим сходством отличаются два основных персонажа: отец Виргинии с ножом в руке и Виргиния, поддерживаемая кормилицей. Живописец вслед за иллюстратором представляет достаточно необычный эпизод этой трагической истории: вместо изображения сцены убийства показан момент, который за ним следует [Walch, p.124].

История гибели Виргинии – распространенный сюжет живописи неоклассицизма – напоминает более известный исторический сюжет, а именно – смерть Лукреции. В интерпретации живописцев неоклассицизма эти сюжеты выглядели примерно одинаково. Очевидно, что картина Дэнса «Смерть Виргинии» оказала влияние на более знаменитую картину «Клятва Брута на смерть Лукреции» шотландца Г. Гамильтона, которая была написана в Риме около 1764 г. Слабеющее тело умирающей женщины, плащ, прикрывающий лицо поддерживающего ее человека и, наконец, мощный торс мужчины, дающего клятву, – все эти детали доказывают зависимость работы Гамильтона от картины Дэнса и вторичное влияние иллюстрации Гравело [Walch, p.124].

Существует связь между теми же композициями Гравело и Дэнса и картиной Г.-Ф. Дуайена «Смерть Виргинии», выставленной в парижском Салоне 1759 г. В отличие от Гравело, Дуайен выбрал эпизод, предшествующий гибели героини. Несмотря на различие эпизодов Дуайен, возможно, опирался на фронтиспис Гравело. Характерные жесты Виргинии и Ицилия напоминают жест Виргинии на иллюстрации Гравело. Архитектурное сооружение, на котором возвышается Аппий Клавдий, явно копировано по гравюре. Поза и жесты децемвира на картине Дуайена практически те же, что и на картине Дэнса. Децемвиры Дуайена и Дэнса сходны между собой даже больше, чем каждый из них по отношению к децемвиру Гравело. Возможно, находясь в Риме, Дэнс видел картину Дуайена, написанную

в Париже несколько раньше. Не исключено, что оба художника независимо друг от друга пришли к собственным вариантам композиции, опираясь на иллюстрацию Гравело [Walch, p.124]. Фронтиспис Гравело с изображением гибели Виргинии также оказал влияние на картину немецкого живописца Ф.-Г. Фюгера, написанную в Риме в 1810 г. Очевидно, что Фюгер непосредственно копировал с иллюстрации, хотя детали картины напоминают работы Дэнса и Дуайена [Walch, p.124].

Иллюстрации Гравело к сочинениям Роллена были знакомы художнице А. Кауфман, которая работала в Риме одновременно с Уэстом, Дэнсом и Гамильтоном. Ее картина «Клеопатра перед Августом» отчасти восходит к фронтиспису Гравело для десятого тома «Античной истории». При сопоставлении картины Кауфман с иллюстрацией Гравело обращает внимание сходство между фигурой Августа на картине и фигурой Августа на гравюре. Изменено лишь положение левой ноги и, кроме того, левая рука Августа оказалась прикрыта плащом. Фигура Клеопатры повторена из другого источника – картины А.Р. Менгса на ту же тему [Walch, p.124]. Представляет интерес фигура воина в центре композиции Кауфман. Было принято изображать Августа на фоне свиты, точно так же, как и Клеопатру – в окружении служанок. Между тем, воин в композиции Кауфман помещен в центре и смотрит куда-то вправо, что производит несколько странное впечатление. Происхождение этой фигуры можно объяснить тем, что она является эквивалентом бюста Цезаря с иллюстрации Гравело. Согласно Роллену, в покоях Клеопатры было множество портретов Цезаря [Walch, p.125].

Влияние иллюстраций Гравело можно обнаружить в конкурсной работы Ж.-Л. Давида «Антиох и Стратоника», известной как «Врач Эразистрат обнаруживает причину болезни Антиоха» (1774). Возможно, Давид воспользовался фронтисписом из седьмого тома «Античной истории» Роллена на ту же тему. Больше всего похожи Стратоника и коленопреклоненная служанка. Не исключено также, что ионические колонны Давида являются откликом на пилястры у Гравело [Walch, p.125].

Еще одним художником, который, возможно, испытал влияние иллюстратора Гравело, был Н.-Г. Брене. В каталоге Салона 1787 г. живописец называет книгу Роллена литературным источником его полотна «Сын Сципиона, возвращенный своему отцу Антиохом». Фронтиспис Гравело из седьмого тома «Римской истории» Роллена иллюстрирует великодушный поступок Антиоха, который возвратил без выкупа плененного сына Сципиона, узнав о болезни самого Сципиона – военнопленного вражеской армии. Композиция картины напоминает фронтиспис в зеркальном отражении [Walch, p.125]. Иллюстрации

Гравело также оказали влияние на итальянца Дж.П. Паннини. Фигуру главного персонажа его картины «Смертельный прыжок Марка Курция» можно сопоставить с фронтисписом Гравело на ту же тему из третьего тома «Римской истории» Роллена [Walch, p.125].

Все эти примеры свидетельствуют о том, что живописцы в поисках материала для исторической картины обращались к современным переложениям античной истории, среди которых Роллену принадлежало особое место. Тексты Роллена оставались на протяжении столетия основой исторического жанра живописи неоклассицизма [Walch, p.126]. Между тем не следует преуменьшать роль иллюстраций Гравело, которого называют «скорее посредником, чем создателем иконографии» [Walch, p.125]. Иллюстрации Гравело получили известность и стали аналогами для живописных работ благодаря книгам Роллена. Однако, это произошло двадцать лет спустя после выхода первых изданий с иллюстрациями Гравело. Художник работал над фронтисписами к сочинениям Роллена в 1730-е гг. Иллюстрации Гравело точны, насыщены различными деталями, выбор которых, скорее всего, сделал сам художник. Известно, что Гравело был интеллектуалом и собирателем книг [Portalis, 1877, I, p.272].

Ценность иллюстраций Гравело с точки зрения их влияния на иконографию живописи неоклассицизма заключается в том, что они выполнены в традициях «большого стиля». Иллюстрации Гравело отличает размах и изобретательность, но главное — академичность. Поэтому, Гравело можно считать, с одной стороны, посредником между Ролленом и живописцами, и, с другой стороны, посредником между старой академической школой и новым поколением исторических живописцев.

Вряд ли Гравело предполагал, что его фронтисписы к Роллену будут иметь такой резонанс. Эта работа не относилась к числу его лучших иллюстраций, была самой обычной, даже рядовой. Впоследствии Гравело прославился как иллюстратор галантных сюжетов. Вместе с тем он продолжал заниматься иллюстрированием античной истории. Так в 1767 г. он выполнил несколько рисунков для «Велизария» Мармонтеля [Cohen, 1912, p.688]. Дидро похвально отзывался о них в связи с критикой картины Н.-Р. Жоллена на ту же тему, выставленной в Салоне 1767 г. [Дидро, II, с.170]. Это обстоятельство косвенно подтверждает признание достоинств исторических композиций Гравело. Нет ничего удивительного в том, что живописцы, заимствуя композиции Гравело, в каталогах Салонов указывали в качестве источника Роллена. В то время иллюстрацию воспринимали как нечто неразрывно связанное с текстом, а достоинства иллюстрации приравнивались к достоинствам текста [Labrosse, 1980,

р.139]. Книга с гравюрами служила универсальным источником материала, который был необходим живописцу для создания исторической картины.

Формирование неоклассицизма во французском искусстве XVIII в. было достаточно длительным процессом. «Новый вкус» был, по сути, забытым старым. Он возвращается уже в 1730-е гг., в эпоху, когда в моде был «малый стиль» рококо, но воспоминания о «большом стиле» XVII в. не давали критикам покоя. В 1740-е гг. была опубликована критика рококо аббата Леблана, который сетовал на то, что современные художники отступили от «благородной простоты» [Eriksen, p.227]. В 1750-х гг. с критикой рококо выступил рисовальщик и гравёр Ш.-Н. Кошен-мл., который после двухлетнего путешествия по Италии в свите маркиза де Мариньи пересмотрел свое эстетическое кредо и обратился к традициям классицизма в поисках вдохновения.

Именно Кошен-мл. способствовал возрождению героической темы во французской живописи, начиная с 1750-х гг. Директором королевских зданий в 1751–1773 гг. был маркиз де Мариньи, брат маркизы де Помпадур. Кошен, который стал секретарем Королевской Академии в 1755 г., занял при нем должность помощника по декоративным работам. В 1764 г. Кошен разработал первую программу «моральной живописи» для украшения королевского замка Шуази [Шнаппер, с.7]. Он предложил Мариньи вместо обычных мифологических сюжетов декорировать замок «героическими и исполненными гуманности действиями, которые, исходя от добрых государей, составляют счастье их народов» [Цит. по: Шнаппер, с.8]. Главными персонажами были выбраны Август, Траян, Тит и Марк Аврелий. Четыре композиции исполнили Н. Ванлоо, Лагрене-старший, Н. Алле и Ж.-М. Вьен. Кроме того, Кошен-мл. предполагал поместить над дверями ряд композиций на другие сюжеты античной истории, также являющие собой примеры добродетели: например, «Солон дарует афинянам таблицы своих законов». Однако эти нововведения не получили одобрения Людовика XV: картины вскоре сняли и заказали подходящие Ф. Буше [Шнаппер, с.8].

Иллюстрации Кошена-мл., созданные в период разработки программы «моральной живописи» галереи Шуази, позволяют узнать «идеальную» историческую живопись, которую художники могли бы осуществить, имея заказы и время на их исполнение. Именно в то время авторская манера Кошена-иллюстратора меняется: его элегантные композиции становятся строгими и возвышенными [Michel, 1987, p.155].

В период утверждения неоклассицизма в живописи книжная иллюстрация стала привилегированной областью эстетической пропаганды нового стиля. Книжная иллюстрация соперничала с

живописью: иллюстрации большого формата выставляли в Салоне, так как они могли выдержать соперничество с историческими картинами [Michel, 1987, p.93]. Книжная иллюстрация во многом опережала живопись. Во-первых, с точки зрения иконографии, поскольку иллюстрация органически связана с текстом книги и по своей природе повествовательна. Во-вторых, с точки зрения стилевых новшеств: рисунки выполнялись гораздо быстрее, чем картины, а книги с гравюрами тиражировались. Гравюра в книге была более актуальна, поскольку отвечала вкусам просвещенной элиты. Более динамичная по сравнению с живописью, историческая иллюстрация развивалась параллельно с ней.

Преемник Кошена-мл. на посту помощника директора королевских зданий — Ж.-Б. Пьер — составил в 1771 г. аналогичную программу декоративных работ, выбрав для нее сюжеты, иллюстрирующие мужество, усердие, сыновнюю любовь и человечность. Осуществить эту программу довелось лишь при новом директоре королевских зданий, графе д'Анживийе, который получил свой пост в 1774 г. Его художественная политика была совершенно в духе Дидро: историческая живопись должна занимать ведущее место и служить монархии; искусство должно воспитывать и формировать нравы. Обновление искусства в моральном аспекте отвечало вкусам Людовика XVI.

Художественная политика д'Анживийе имела успех. Он привлек к работе большую группу живописцев и скульпторов, обеспечив их заказами. В 1774—1775 гг. была запущена первая программа, согласно которой к очередному Салону 1777 г. следовало подготовить восемь больших картин: шесть на сюжеты античной истории и две на сюжеты французской истории. Ширина картины должна была быть не менее трех метров (одновременно она служила картоном для гобеленов). Вознаграждение художнику равнялось 4 тыс. ливров. Тема картины оговаривалась заранее. Каждая картина была «призвана оживить добродетели и патриотические чувства» [Цит. по: Шнаппер, с.59]. Так, Лагрене-старший представил тему бескорыстия у римлян в картине «Фабриций отклоняет дары послов Пирра», Н. Алле — тему бескорыстия у греков в картине «Кимон, сын Мильтиада приказывает уничтожить ограды своих владений и приглашает народ воспользоваться его урожаем» [Цит. по: Шнаппер, с.54]. К началу 1780-х гг. ситуация в художественной жизни изменилась, «моральная живопись» исторической тематики стала пользоваться спросом не только у короля и его окружения, но и у частных заказчиков.

Искусство гравюры — книжной и особенно репродукционной — стало очень актуальным в 1790-х гг. Не исключено, что книжная гравюра с ее линейной манерой оказала влияние и на метод живописи неоклассицизма. Линейные качества живописи неоклассицизма вполне

могли быть сформированы «современной необходимостью», чтобы достигнуть новой зрительской аудитории представителей третьего сословия [Osborne, p.32]. Вслед за утверждением неоклассицизма в живописи и прочих искусствах книжная иллюстрация оказалась привилегированным средством транслирования нового официального стиля. Возвращение к Античности стало правилом. Книжная иллюстрация, в свою очередь, попала под влияние живописи школы Ж.-Л. Давида и тиражировала иконографические штампы его последователей.

По мере того, как Античность входила в моду, иллюстраторы также как и живописцы получили возможность конкретизировать ее облик благодаря привлечению археологического материала. Образ Античности, представленный разными поколениями французских иллюстраторов, менялся на протяжении столетия. Книжная иллюстрация первой половины XVIII в. воссоздавала Античность при помощи помпезных архитектурных сооружений классицизма, античной скульптуры в сочетании с пышными драпировками и достаточно условными костюмами персонажей. Например, сцену пиршества на иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга (1718) вряд ли можно было соотнести с подлинным временем действия, если бы не античные колонны с закрепленной на них драпировкой и присутствие статуи Венеры Медицейской. Как правило, лучше всего удавалось представить эпоху Античности в батальных сценах, поскольку характерный костюм римского воина был легко узнаваем и, главное, почти достоверен благодаря известным с эпохи Ренессанса античным памятникам. Так, на иллюстрации анонимного автора для «Горация» Корнеля из издания его «Театра» (1723), изображен поединок двух воинов в древнеримских доспехах — панцирях-лориках, кожаных сандалиях из ремешков и шлемах с плюмажами, но схематично, без деталей. Панорама военного лагеря еще более условна, а шатер и развевающиеся флаги явно анахроничны и принадлежат скорее эпохе Средневековья. Театральность сцены подчеркнута фрагментом ниспадающей драпировки. В целом, Античность представляли очень условно и с элементами модернизации. Иллюстраторы опирались либо на традиции предшествующей эпохи, либо более ранние — ренессансные.

Во второй половине XVIII в. облик Античности конкретизируется в результате привлечения археологического материала. Исторические книги иллюстрируются теперь документально. Например, «Жизнеописания» Плутарха получают в качестве иллюстраций портреты, которые воспроизводят подлинные исторические изображения на монетах и в скульптуре. Художественно-историческая иллюстрация обогащается

новыми подробностями: уточняются костюм, предметы быта и прочие аксессуары. Например, на иллюстрации Ю. Гравело и «Фарсалии» Лукана (1766), появляются исторические детали, которых не было в его работах 1730-х гг. Это древнеримское оружие и знаки отличия — мечи, щиты и фасции. Впрочем, несмотря на археологизмы, это была художественная интерпретация Античности.

Античность в интерпретации иллюстраторов приобретает «римские» черты независимо от специфики литературного материала. Так, на «римский манер» проиллюстрирована «Илиада» Гомера, выпущенная в 1780-х гг. с гравюрами по рисункам К.-П. Марилье [Cohen, 1912, p.271]. Герои Гомера выглядят у Марилье как римляне. Одетые «по-римски» греки на иллюстрациях Марилье вооружены богато декорированными парадными щитами. Для иллюстратора рокайльной традиции декор был важнее исторической достоверности. Более того, его композиции отличает галантный характер, легкость и эмоциональность, несвойственные художникам-неоклассицистам. Так, сцена оплакивания Патрокла, которую Марилье представляет, опираясь на барочную иконографию смертного одра, не трагична, а скорее трагикомична. Всевозможными античными аксессуарами дополнены галантные иллюстрации А. Бореля из «Элегий» Тибула (1788), где изображены треножники, и амфоры, и оружие, и костюм, а также произведения искусства, например, статуя Венеры Медицейской.

Образ Античности, представленный в римской версии, был ближе к исторической реальности и, одновременно, привлекательнее, так как Античность и археология были в моде. Между тем правдоподобный декор исторической иллюстрации часто дополнялся вымышленными деталями и произвольно комбинировался художником, который адаптировал римский быт к современному вкусу. Более поздние попытки представить Античность в греческой версии также были малоубедительны. Под влиянием Ж.-Л. Давида и живописцев его круга иллюстраторы стали изображать греческих героев обнаженными. Итак, иллюстратор лишь имитировал античную эпоху, не заботясь о достоверности и не учитывая нюансы. Тем не менее, определенный прогресс все же был достигнут. Образ Античности приобрел более реальные очертания, впервые представленный столь зримо и отчетливо.

Наиболее успешно удалось приспособиться к требованиям нового вкуса Ж.-М. Моро-мл. Профессиональный иллюстратор старшего поколения, Моро изменил манеру, как принято считать, после путешествия в Италию в 1785 г. [Portalis, II, 445]. Иллюстрация Моро-мл. к драме «Агатокла» из так называемого «кельского издания» «Полного собрания сочинений» Вольтера (1784–1789) представляет

персонажей в древнеримских одеждах на фоне архитектуры и скульптуры. Иллюстратор правдоподобно передает археологический декор: главная героиня прислонилась к полуразрушенной колонне храма, заросшего деревьями (ил.15). Моро изображает Античность в виде живописной привлекательной руины. Принято считать, что иллюстрации Моро к пьесам Вольтера, а точнее, их сценографическое построение, оказали влияние на творчество Ж.-Л. Давида [Шнаппер, с.116].

В 1790-е гг. композиции Моро на античные сюжеты становятся проще, строже и элегантнее. Например, возвышенность и суровость отличает иллюстрацию Моро-мл. к притче о десяти девах из пятитомного издания Нового Завета (1793–1798). Иллюстратор представляет группу женщин в древнеримских одеждах с кувшинами и светильниками в руках у подножия монументального храма с колоннадой. Вытянутые фигуры, вертикальные складки одежд, строгий архитектурный фон и выразительные жесты усиливают драматизм сцены (ил.18). Складывается впечатление, что иллюстратор, в свою очередь, испытал влияние Ж.-Л. Давида и, возможно, заимствовал некоторые детали в композициях живописца. В частности, мотив колоннады, точнее, стены с уходящими вверх колоннами.

Несомненно, в духе Давида иллюстрирует Моро-мл. мифологические сюжеты, а именно, «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена (1797). Как и у Давида, персонажи иллюстраций Моро-мл. обнажены, но лишены чувственности. Кроме того, они окружены археологическими подробностями еще более досконально. То же самое верно в отношении более поздней серии иллюстраций Моро-мл. к «Письмам Эмилии о мифологии» Демустье (ил.19). В работах иллюстраторов конца XVIII в. способ изображения Античности принципиально меняется. «Золотой век» человечества реконструируется в тот момент не через артефакты, а путем создания атмосферы ностальгии о прошлом. Таковы иллюстрации живописца П. Прюдона к «Дафнису и Хлое» Лонга (1800). Это было уже романтическое восприятие Античности.

Роль книжной гравюры в формировании иконографии живописи стиля «трубадур» в последней четверти XVIII века

Французская романтическая живопись начала XIX в. многим была обязана книжной иллюстрации предшествующего столетия, причем, возможно, даже больше, чем живопись неоклассицизма. Речь идет о так называемом стиле «трубадур», сентиментально-историческом жанре французской живописи периода Империи и Реставрации, который представлял национальную историю и жизнь великих людей в «анекдотических» эпизодах. Стил «трубадур» также известен как «анекдотический жанр» или «жанр исторического анекдота» [Chaudonneret, p.15].

Создателем стиля «трубадур» в живописи принято считать одного из иллюстраторов конца XVIII в. Н.-А. Монсио, который выставил в Салоне 1802 г. работу «Мольер, читающий "Тартюфа" у Нинон де Ланкло» [Chaudonneret, p.15]. Чаше всего живописцы обращались к сюжетам из истории Средневековья, эпохи Возрождения и периода правления короля Генриха IV, как, например, «Смерть Леонардо да Винчи» и «Генрих IV, играющий с детьми» Ж.-О.-Д. Энгра. Многие из этих сюжетов были освоены живописцами еще в XVIII веке. Национально-историческая тематика живописи поощрялась на протяжении всего столетия заказами церкви, для которой всегда оставались актуальными провиденциальные эпизоды из жизни королей и католических святых. Примером служат живописные ансамбли в церкви Сен-Сюльпис, церкви Нотр-Дам де Виктуар, капелле Эколь Милитер.

Наряду с античной историей история Франции была задействована в программе «моральной» живописи графа д'Анживийе. Как известно, к каждому Салону надлежало подготовить две большие картины национальной тематики наряду с шестью — античной [Шнаппер, с.54]. Первыми из них были работы Н.-Г. Брене и Л.-Ж.-Ж. Дюрамо. К Салону 1777 г. Брене проиллюстрировал тему почитания доблести в картине «Город Рандон воздает почести коннетаблю Дюгеслену», а Дюрамо — тему почитания нравов в картине «Рыцарь Байяр возвращает свою пленницу ее матери вместе с приданным» [Chaudonneret, p.16]. В Салоне 1781 г. триумфальный успех имела картина Ф.-Г. Менажо «Смерть Леонардо

да Винчи», которая также была написана в рамках программы д'Анживийе и предназначалась для короля [*Шнаппер*, с.53].

Гораздо большее значение – по сравнению с официальными живописными сериями – для формирования стиля «трубадур» имели иллюстрированные книги национально-исторической тематики и уважи – публикации памятников старинного французского искусства. Иллюстрированные книги и сборники гравюр приобретают особую важность для живописцев во второй половине XVIII в. в связи со всеобщим увлечением рыцарской темой вслед за публикациями «Мемуаров о древнем рыцарстве» Ж.-Б. де Лакюрна де Сен-Пале (1759) и «Литературной истории трубадуров» аббата Милло (1774) [*Chaudonnet*, p.20]. Исторические книги предоставляли художникам необходимые сюжеты, причем, не официальные, а личные. Очень распространены в то время были сборники исторических анекдотов, которые рассказывали о королях и прочих великих людях интересные, но малоправдоподобные истории. Приведем для примера одну из них. Это пояснение Дидро к вышеупомянутой картине Менажо.

«Леонардо да Винчи, флорентийский живописец, был призван ко двору Франциска I; государь поселил его в замке Фонтенбло. Он любил Леонардо и, когда тот заболел, нередко навещал его. Однажды король вошел, и Леонардо, желая выразить свою признательность, приподнялся, но, обессиленный, упал в обморок; король хотел его поддержать, и художник испустил дух на его руках» [*Дидро*, II, с.317].

Аналогичные исторические сюжеты были известны благодаря литературным переложениям и обычно иллюстрировались прежде, чем становились предметом изображения живописцев.

Основными источниками сюжетов национально-исторического жанра живописи являлись сочинения французских историков XVIII века. Известно, что на протяжении столетия появилось не менее пятидесяти новых книг по истории Франции [*Pupil*, p.198]. Для широкой публики предназначалось «Новое хронологическое изложение истории Франции» Эно. Эта книга, неоднократно переиздавалась и иллюстрировалась, начиная с 1744 г. Не меньшим успехом пользовался многотомный труд аббата Велли «История Франции от основания монархии до правления Людовика XIV» (1755–1786), дополненный многочисленными гравюрами. Практически в каждой частной библиотеке был представлен авторитетный труд бенедиктинца Даниэля «История Франции», который был выпущен впервые еще в конце XVII в. и неоднократно переиздавался и иллюстрировался [*Pupil*, p.197]. Эти источники преподносили национальную историю в популярной форме, позволяя легко запомнить

такие важные события, как крещение Хлодвиг, посвящение Карла Великого. Коронации, оммажи, процессии, церемонии, собрания и битвы. – вот обычный набор тем, которые, прежде чем пополнить иконографический арсенал исторической живописи находили воплощение в книжной гравюре.

Художники иллюстрировали сцены из рыцарских времен для самых различных литературных сочинений: Ариосто, Вольтера, Лафонтена, Тассо, Шекспира. Высказывалось предположение, что большое значение для формирования стиля «трубадур» имела поэма Вольтера «Генриада». Особенно – иллюстрации к ней [Rigal, p.23]. Действительно, «Генриаду» иллюстрировали лучшие рисовальщики столетия: Ю. Гравело (ил. 14, 20), Ш. Эйзен (ил. 5, 21), Ж.-М. Моро-мл. Не исключено, что на формирование иконографии Генриха IV в книжной иллюстрации оказали влияние репродукционные гравюры из увража «Галерея Люксембургского дворца» (1710) (ил. 9, 22).

Король Генрих IV стал любимым персонажем иллюстрации, прежде чем стать героем живописи «трубадур». Если поэма Вольтера имела официальный характер, то не менее популярная комедия «Охота Генриха IV» Колле представляла жизнь «доброго короля Генриха» в анекдотах [Pupil, p.316]. Король Генрих IV являлся для современников и символом мудрого правления, и образцом галантности. Свидетельствуя в пользу необычайной моды на Генриха IV в то время, Л.-С. Мерсье писал, что любясь конной статуей короля у моста Понт-Неф «все в один голос признают его за образец доброты и доступности», и приводит следующую историю.

«Однажды продавец гипсовых медалей нес в руках два медальона, сложенных вместе: один – с изображением Генриха IV, второй – Людовика XIV. «Почем?» – спросили его, указывая на первый. "Шесть ливров". – "А другой? Вы и его продаете?" – "Я их не разделяю, сударь: без первого мне не продать второго"» [Мерсье, 1995, с.57]. Вновь тема «доброго короля Генриха» станет особенно актуальной в годы Реставрации [Chaudonneret, p.15].

Еще один исторический персонаж, открытый в XVIII в., впоследствии появился на полотнах живописцев периодов Империи и Реставрации. Это Жанна д'Арк, главное действующее лицо поэмы Вольтера «Орлеанская девственница». В XVIII в. было выпущено около двадцати изданий этой книги с гравюрами разных авторов [Cohen, 1912, p.1029–1035]. «Орлеанскую девственницу» Вольтера иллюстрировали Ю. Гравело, К.-П. Марилье, Ж. Дюплесси-Берто, Н.-А. Монсио, Ж.-М. Моро-мл. В иллюстрировании роскошного издания 1795 г., выпущенного у Дидо-младшего, принимал участие Н.-А.

Монсио, один из ведущих представителей стиля «трубадур» периода Империи. Поскольку поэму Вольтера иллюстрировали в XVIII в. «вольно» и имена художников, как правило, не указывали по цензурным соображениям, живописцы вряд ли пользовались всеми иллюстрациями к Вольтеру как образцами (ил. 23).

Поэтому во второй половине XVIII в., когда тема «готического варварства», становится все более распространенной, появляются многотомные переиздания старых рыцарских романов и сказочных историй: «Всеобщая библиотека романов» (1775–1789), «Голубая библиотека» (1775–1787). Так называемая «Голубая библиотека» была переизданием текстов, которые в XVII в. выпускали в виде брошюр в голубых обложках. Книжки «Голубой библиотеки» издавали в провинции для массового распространения [Chartier, p.498]. Это были истории «плаща и шпаги», которые интересовали публику, потому что развлекали. Их иллюстрировали не слишком богато: каждый том сопровождался одной-двумя гравюрами. Предполагают, что именно книжные гравюры подпитывали воображение будущих живописцев стиля «трубадур»: Ж.-О.-Д. Энгру было семь лет, Ф. Ришару – десять, когда вышел третий том «Голубой библиотеки» с иллюстрацией художника К.-Л. Дезре к «Ричарду Бесстрашному» [Pupil, p.319].

В конце 1770-х гг. начинают печатать рыцарские романы в пересказах графа Трессана, который адаптировал старые тексты для взыскательной и элегантной публики времен Людовика XVI. Героями Трессана были молодые люди, которые проводили время на турнирах и на охоте, причем их имена были известны потомкам и в 1770–1780-х гг. [Pupil, p.321]. Наиболее удачно иллюстрировал романы Трессана К.-П. Марилье. Пятнадцатью годами спустя иконографические находки иллюстратора использовал в своих композициях Ф. Ришар, в частности, в картине «Франциск I и Маргарита Наваррская» [Pupil, p.323].

Важным источником «археологического» декора для иллюстраторов и живописцев стиля «трубадур» были увражи, издания артефактов национального значения, выпущенные в XVIII в. Среди них самым известным был увраж с комментариями ученого бенедиктинца Бернарда де Монфокона «Памятники французской монархии» (1729–1733) [Cohen, 1912, p.732]. Увраж представлял собой собрание гравюр с изображениями средневековой архитектуры и скульптуры. К нему обращался, в частности, Энгр при создании своих исторических композиций [Chaudonneret, p.20].

Отдельные издания исторических трудов иллюстрировались путем включения изображений подлинных артефактов, т.е. гравюрами документального характера. Например, именно так была

проиллюстрирована «История Франции» Даниэля, книга, выпущенная П.-Ж. Мариэттом (1722). Над этим изданием работало несколько рисовальщиков, в том числе Б. Пикар. По желанию издателя книга содержала 40 репродукций подлинных древностей, например, каролингские миниатюры и печати. Большая часть этих изображений была награвирована самим Б. Пикаром. Гравированное приложение к «Истории Франции» аббата Велли, которое состояло из нескольких томов гравюр и называлось «Коллекция портретов великих людей до Людовика XIV» (1778–1785), также включало в себя документальные изображения: копии исторических портретов и медалей [Cohen, 1912, p.1008].

Разновидностью исторических увражей являлись сюиты эстампов, или, иначе говоря, сборники гравюр, предназначенные для широкой публики. С одной стороны, они претендовали на документальность, поскольку основывались на подлинных памятниках. С другой стороны, они свободно интерпретировали историю, адаптируя ее к современным вкусам. Это была история Франции в гравюрах. В подготовке наиболее известных популярных увражей XVIII в. принимали участие профессиональные иллюстраторы – К.-П. Марилье, Ж.-М. Моро-мл. В 1778 г. по инициативе аббата Гарнье вышло издание «Фигуры из истории Франции» с иллюстрациями Н.-Б. Леписье, Ш. Монне и Ж.-М. Моро-мл., гравированными под руководством Ж.-Ф. Леба [Cohen, 1912, p.425]. Позднее, в 1785–1790 гг. это издание возобновил и дополнил Моро-мл. Сборник гравюр состоял из шестнадцати выпусков и не был закончен: история Франции освещалась последовательно только до XIV в. Впоследствии он дважды повторился [Cohen, 1912, p.737].

Успех сборников гравюр, исполненных по рисункам Моро-мл., был неслучаен, большинство сцен имело неофициальный, даже интимный характер: рыцарь и дама, Людовик Святой заботится о своей матери [Chaudonneret, p.21]. В 1790-х гг. по инициативе гравера Н. Понса было предпринято издание под названием «Французы в иллюстрациях, или Исторические картины великих людей Франции до 1792 г.». Этот увраж выходил в нескольких выпусках и наряду с изображениями документального характера включал иллюстрации, исполненные по рисункам К.-П. Марилье [Cohen, 1912, p.814]. Следовательно, гравюры из книг и увражи являлись ценными источниками исторического материала для живописцев стиля «трубадур», предоставляя как привлекательные сюжеты, так и элементы исторической экзотики.

Какими же способами иллюстраторы XVIII в. представляли историю Франции и сцены из рыцарских времен? На протяжении всего столетия универсальным средством воплощения исторической экзотики оставался

французский костюм конца XVI — начала XVII в. Этот костюм объединял элементы испанской моды, распространившейся в Европе во второй половине XVI в. (дублет, рукава с прорезями, короткие штаны-буф, воротник-фреза), и голландской моды первой половины XVII в. (широкополые шляпы с плюмажами, квадратные кружевные воротники, манжеты и ленты). Использование этого вычурного исторического костюма в иллюстрации было подготовлено репродуцированием серии картин П.-П. Рубенса на тему жизни Марии Медичи, известной благодаря урважу «Галерея Люксембургского дворца» (1710) (ил. 9,22).

Распространение мотивов декоративного костюма обеспечил успех поэмы Вольтера «Генриада». Вслед за первой публикацией «Генриады» (1728) с иллюстрациями четырех художников-живописцев [Cohen, 1912, p.1025], воодушевленных образцами галереи Медичи, «испанский стиль» иллюстрирования исторических сцен входит в моду. Первые иллюстраторы «Генриады» добились удачного сочетания театральности и подлинного исторического костюма, хотя, скорее всего, совпадение эпохи и костюма было просто совпадением [Pupil, p.314]. Например, в сцене убийства герцога де Гиза Ж.-Ф. де Труа изображает роскошный интерьер, который явно не соответствует декору замка Блуа, а костюмы, между тем, точно согласованы с текстом [Pupil, p.314]. Немного раньше, в иллюстрациях Ф. Буше и Н. Влегеля для «Истории Франции» Даниэля (1722) также были представлены испанские костюмы, причем для воссоздания колорита более раннего времени [Pupil, p.312].

Последующие иллюстраторы «Генриады» под влиянием издания 1728 г. восприняли испанские костюмы персонажей, украшая их все больше [Rigal, p.35]. Так, Ш.Эйзен для «Сочинений» Вольтера (1751), дополнил костюмы эпохи Генриха IV множеством плюмажей, чтобы подчеркнуть галантность героев [Pupil, p.315]. В том же духе Ю. Гравело иллюстрировал «Генриаду» для издания братьев Крамер в 1768 г. [Cohen, 1912, p.1040]. Аллегорические композиции Ю. Гравело живописны и насыщены разнообразными историческими деталями: доспехами, оружием, королевскими знаменами (ил. 14,20). Герои новой версии иллюстраций Ш. Эйзена для издания 1769—1770 гг. по желанию самого Вольтера получила еще более роскошные костюмы [Carlier, p.71] (ил. 21).

Костюм эпохи Генриха IV являлся лучшим средством представления истории для современников, которые предпочитали видеть старину нарядной и галантной. «Испанский стиль» костюмов позволил создать идеализированный образ «добрых старых времен», который впоследствии

воспринимает стиль «трубадур». Иллюстраторы повторяли «испанский» костюм при создании иллюстраций к самым различным текстам. Эйзен воспользовался им при иллюстрировании «Сказок» Лафонтена для «издания откупщиков» (1762). Представляет интерес мнение одного из современников об этой серии иллюстраций. Книгопродавец Плассан сопроводил переиздание «Сказок» 1792 г. проспектом со следующим комментарием: «Эстампы по рисункам г-на Эйзена выражают самые пикантные моменты «Сказок» безо всякой непристойности: в одних узнаваемо прикосновение Рубенса, в других — Тенирса, в большинстве же — Граций» [Цит. по: *Pupil*, p.317].

Влияние живописи Рубенса и фламандской школы живописи XVII века в целом было значительным в течение всего XVIII века. Детали, почерпнутые из увража «Галерея Люксембургского дворца» повторялись неоднократно (1710) (ил. 9, 22, 24). Так, на «испанский манер» снаряжены рыцари, изображенные в различных сериях гравированных иллюстраций, подготовленных разными авторами. Совершенно идентичные латы и шлемы с плюмажами украшают и «Дон-Кихота» Сервантеса у Ш.-А. Куапеля (1723–1724), и «Нового Роланда» Лесажа у К.-П. Марилье (1783), и персонажей «Орлеанской девственницы» Вольтера у Н.-А. Монсио (1795), и героев «Освобожденного Иерусалима» Тассо у Ж.-Ф. Лебарбье (1803) (ил. 25). Об этом свидетельствуют и поздняя, осуществленная лишь частично в издании 1795 г., серия иллюстраций к «Сказкам» Лафонтена, над которой работал Ж.-О. Фрагонар [*Cohen*, 1912, p. 573].

Наряду с декоративным испанским костюмом в иллюстрациях исторической тематики появлялся более точный средневековый костюм для характеристики сцен, предшествующих по времени эпохе «доброго короля Генриха». Рисовальщики иллюстраций первой половины столетия, впрочем, костюмировали Средневековье достаточно условно, избегая четкой характеристики, так как в этом не было необходимости.

Первые попытки реформирования образа Средневековья принадлежали Ш.-Н. Кошену-мл., представившему в Салоне 1750 г. рисунки для «Нового хронологического изложения истории Франции» Эно с соответствующими историческими аксессуарами. Демонстрируя эрудицию, Кошен сделал костюм персонажей простым. Дальнейшая работа Кошена-мл. над иллюстрациями к сочинениям Эно, возможно, была компенсацией автора программы «моральной» живописи галереи Шуази [*Pupil*, p.205]. Так, в 1765–1773 гг. Кошен-мл. исполнил серию

аллегорических рисунков на тему правления французских королей, детально изображая исторический костюм. Поскольку эти рисунки выставлялись в Салонах, то известно мнение Дидро по поводу нововведений Кошена в историческом жанре. Критикуя работу Кошена-мл., Дидро, в частности, пишет: «...варварство и дурной вкус одеяний придают этим произведениям низкий, неблагородный вид, напоминающий лубочные картинки» [Дидро, II, с.200].

Точные изображения средневекового костюма становятся более актуальными в 1780–1790-х гг. в связи с публикациями рыцарских романов Трессана. Неудивительно, что их иллюстрировали Моро-мл. и Марилье авторы сюит гравюр на тему национальной истории. Так, на иллюстрации Марилье к «Избранным сочинениям» Трессана появляются персонажи в обуви с вытянутыми носами – пулэнах, и высоких головных уборах конической формы – энненах [Cohen, 1912, p. 999]. Еще более детализированы костюмы на иллюстрациях Моро-мл. к роману Трессана 1791 г. [Cohen, 1912, p.997]. Впрочем, не стоит преувеличивать степень точности и достоверности иллюстраций Марилье и Моро-мл., поскольку более архаичные одежды присутствуют здесь рядом с испанским костюмом эпохи Генриха IV. Например, на иллюстрации Моро-мл. героини в средневековых энненах украшены воротниками «фреза». Подобный диссонанс был, очевидно, приемлем для публики, привыкшей к театральным «испанцам», но требующей нового исторического колорита под влиянием нарастающих ретроспективных настроений.

Для воссоздания колорита эпохи Средневековья наряду с включением исторического костюма, иллюстраторы использовали соответствующий архитектурный фон. Довольно часто сюжеты из национальной истории и сцены из рыцарских времен сопровождались изображениями готической архитектуры. Применение элементов готики для воссоздания старины, казалось бы, вполне уместное, было в то время экстраординарным явлением. Несмотря на то, что готическую архитектуру изучали и достаточно высоко оценивали архитекторы, как например Ж.-Ж. Суффло, философы критиковали готику, противопоставляя ее эксцентризму и запутанности уравновешенность и гармонию классицизма. Критическое отношение к готике было зафиксировано в «Энциклопедии»: «...это манера, которая не признает никаких правил, которая не руководствуется изучением античности... Это варварская

манера...» [Цит. по: *Хачатуров*, с.39–41]. В целом все то, что старомодно и странно, что было не принято в хорошем обществе, называли «готическим». С точки зрения эстетики Просвещения, готическая архитектура, как и старина, была варварством, архаикой, символом дурного тона. Мода на все «готическое», которая формируется в последней четверти XVIII в. противоречила эстетическим нормам классицизма и просветительства.

К готике как знаку национального прошлого обращались представители различных поколений французских рисовальщиков иллюстраций XVIII в. Так, мотивы готической архитектуры использует Б.Пикар для воссоздания сцены суда Людовика Святого из «Истории Франции» Даниэля (1722). В издании «Нового хронологического изложения истории Франции» Эно (1752) с гравюрами по рисункам Ш.-Н. Кошена-мл. интерьер готического собора воспроизведен в сцене крещения Хлодвиг. Несмотря на явный анахронизм Кошен-мл. удачно использовал готический декор, чтобы подчеркнуть торжественность происходящего. Не исключено, что эта композиция Кошена предвосхитила появление картины Ш.-А. Гро «Посещение Сен-Дени Карлом V» [*Pupil*, p.202]. В переиздании «Нового хронологического изложения истории Франции» Эно (1768) Моро-мл., представил готическую архитектуру в качестве обрамления двух церемоний. Силуэт Нотр-Дам-де-Пари изображен на иллюстрации Моро-мл. к «Генриаде» из «кельского издания» «Полного собрания сочинений» Вольтера (1784–1789). Это аллегорическая сцена победы короля: Генрих IV въезжает в Париж под эгидой Религии и Людовика Святого.

Иллюстрируя роман Трессана «Малыш Жан де Сентре» для «Избранных сочинений» (1787–1789), К.-П. Марилье придумывает декор готического будуара. Художник украшает сцену клятвы героя изысканными деталями, восполняя пробелы литературного описания. Однако можно усомниться в том, что во времена Карла VI было известно прозрачное оконное стекло и что вдоль стен помещали резные аркады со скульптурой, как в церкви [*Pupil*, p.321]. Кроме того, такая поздняя разновидность мебели, как кабинет, соседствует здесь с готическим алтарем-триптихом. О рыцарских временах напоминает герб и геральдические лилии по стенам.

Несмотря на анахронизм деталей, Марилье воссоздает при помощи готического декора атмосферу старины, причем старины привлекательной

и галантной. Готический декор подчеркивает возвышенность и интимность происходящего и, таким образом, приобретает новую смысловую нагрузку. В отличие от раннего стихийного реализма Пикара, более поздних «археологических» экспериментов Кошена-мл. и последующих точных подражаний Моро-мл., готическая фантазия Марилье была довольно наивной и легковесной. Вместе с тем, композиция Марилье является одним из первых примеров стиля «трубадур» в иллюстрации [*Pupil*, с.323].

К концу столетия изображение готики становится неотъемлемой частью любой сцены из рыцарских времен. Известной точностью и подробностью отличались иллюстрации Моро-мл. Как, например, готический интерьер на иллюстрации к роману Трессана «Малыш Жан де Сентре» (1791). Столь же досконально Моро-мл. воспроизводит детали готической архитектуры на иллюстрации к «Орлеанской девственнице» Вольтера, принадлежащей «Сюите из 113-ти фигур для сочинений Вольтера» (1802). Это сцена нападения англичан на женский монастырь, которую Моро переносит под своды готического собора. Готика в данном случае не только характеризует время и место действия, но и является декоративным фоном сцены (ил. 23).

Тема монастыря и монахинь, как и тема католичества в целом, была актуальна для живописи «трубадур». Моро-мл. создавал иллюстрации для «Орлеанской девственницы» одновременно с появлением ряда живописных работ на тему истории жизни Луизы де Лавальер, фаворитки Людовика XIV, которая провела остаток дней в монастыре кармелиток. Готический архитектурный фон композиции Моро-мл. можно сопоставить с архитектурным фоном картины П. Ревуаля «Мадемуазель де Лавальер у кармелиток» [*Chaudonneret*, cat.17, 112, 113].

В качестве архитектурного фона иллюстрации на тему истории нередко выступал средневековый замок. Тема рыцарского замка являлась разновидностью «готического» декора французской книжной иллюстрации, еще одним средством поглощения исторической экзотики. Например, башня с подъемным мостом дополняет сцену с персонажами в костюмах времен Генриха IV на заставке (виньетке) П.-А. Мартини из книги «Французские новеллы» д'Юосье (1775–1779).

Представление исторических сюжетов в иллюстрации последней четверти XVIII в. часто сопровождалось еще одним вариантом «готической» декорации – мрачными сводами замка, собора, темницы. Повествование о подземельях и темницах было нормативным для

рыцарского романа. Более того, мотив мрачных сводов вошел в моду благодаря такой разновидности массовой литературы 1780–1790-х гг. как «черный роман», т. е. роман ужасов. Актуальность этой темы была столь велика, что даже получила выражение в официальной программе «моральной» живописи д'Анживийе: в 1780 г. он заказывает картину «Смерть Сократа», «таинственную по тону, с соответствующим обилием тени» [Шнаппер, с.47].

Впоследствии живописцы стиля «трубадур» широко использовали этот мотив в качестве фона своих композиций. Можно предположить, что мотив мрачных сводов получил распространение в живописи вследствие его повторяемости в книжной иллюстрации, что было обусловлено самими текстами. Изображение мрачных сводов было, прежде всего, атрибутом рыцарского романа. Этот прием применяет Марилье, иллюстрируя «Амадиса Галльского» для «Избранных сочинений» Трессана (1787–1789). Художник помещает персонажей рыцаря и даму – в темной, напоминающей келью комнате, у окна, из которого льется поток яркого света. Таинственность атмосферы подчеркнута натюрмортом с крестом и четками, а также гирляндой засушенных трав под сводами. Исторический колорит сцена приобретает благодаря «испанскому» платью дамы. Сочетание этих деталей создает романтическое ощущение. Аналогичное сочетание мрачных сводов и мужского «испанского» костюма встречается на фронтисписе по рисунку Ж.-Ф. Дефрена к роману «Юлия, или Подземелья замка Мадзини» Радклиф (1797).

В конце века рокайльная традиция декорирования исторических сцен на «испанский манер» постепенно уступает место неоготической традиции – средневековым костюмам и архитектуре готики, которая придавала историческим сюжетам таинственность и поэтичность. Восприятие Средневековья меняется: эту эпоху теперь идеализируют, как и все ее проявления. Вместе с тем, образ национального прошлого приобретает все большую степень точности и достоверности.

Сюжетно-повествовательная гравюра во французской книге XVIII в. состоялась как искусство благодаря живописи и через посредничество живописцев. В первой половине века в качестве иллюстраций в книгах часто были представлены изображения, которые не предназначались для гравирования. Обычно они оставались слишком «живописны» и были неорганичны по отношению к самой книге.

Книжная гравюра исторической тематики служила источником иконографии живописи неоклассицизма во второй половине XVIII в.

и оказалась источником иконографии живописи стиля «трубадур» на рубеже XVIII–XIX вв. Иллюстрации документального характера позволяли ознакомиться с античными и средневековыми артефактами, что было необходимым условием обновления антуража исторической живописи. Иллюстрации исторических и художественных произведений предоставляли живописцам сюжеты и иконографию, что было равносильно обращению к самому тексту. Книжная иллюстрация обеспечивала преемственность художественной традиции, так как состоялась благодаря живописи: от «большого стиля» к неоклассицизму, от фламандско-голландской живописи к живописи стиля «трубадур».

В течение столетия образ истории в книжной гравюре детализировался за счет привлечения документальных материалов. Прежде, чем история в изображении иллюстраторов неоклассицизма и стиля «трубадур» обрела достоверность, подкреплённая подлинными аксессуарами, она была условной и украшенной драпировками в духе «большого стиля», затем — галантной и декоративной, несмотря на более позднее появление солидного археологического декора и внушительную иконографию. Затем патетический и поучающий образ истории изменился, стал более откровенным, элегантным и, одновременно, таинственным.

Глава 4

Искусство интерьера и книжная гравюра

Интерьеры XVII–XVIII веков в композиции сюжетной иллюстрации

Книжную гравюру сюжетного характера отличает многообразие вариантов изображения интерьера. Речь идет об иллюстрациях к литературным, историческим, философским, религиозным текстам. Рассмотрим феномен интерьера в композиции иллюстрации. Для этого следует описать стилевые модели интерьера в иллюстрации, прояснить функции интерьерного фона в книжной иллюстрации. Кроме того, следует выявить закономерности пространственной организации «интерьерной» иллюстрации и установить характер взаимодействия интерьерного фона с фигурами персонажей.

Интерьер «большого стиля» является фоном сюжетных изображений в книжных гравюрах первой половины – середины XVIII в. Изображения интерьеров «большого стиля» встречаются в иллюстрациях к литературным, историческим, библейским текстам. Интерьер «большого стиля» можно узнать по критериям монументальности и представительности. Чаще всего это высокое зальное помещение с архитектурной артикуляцией – колоннами, пилястрами, полуциркульными арками. В центре обычно помещено кресло (трон) или ложе под балдахином с фестонами и кистями – массивное, устойчивое, с высокой спинкой. В моделировке локотников и спинки заметны валютообразные мотивы. Парадное ложе представляет собой массивную конструкцию с балдахином и занавесями, декорированную ламбрекеном. Центральным элементом интерьера может быть стол, опирающийся на балясинообразные или клиновидные ножки с основаниями в виде шаров или львиных лап. Столы покрыты коврами или скатертями с бахромой. В декоре интерьера акцентированы драпировки.

Иллюстрации с изображением интерьеров «большого стиля» не всегда отличаются точностью и скрупулезностью передачи деталей. Главным стилеопределяющим элементом является мебель. Что касается передачи планировки и отделки помещений, то они могут быть условны. Композиционной особенностью иллюстра-

ций с изображением интерьеров «большого стиля» является сквозная пространственная организация, для которой характерна глубина, пространственность и открытость. Пространство интерьера развивается в глубину благодаря перспективе анфилады комнат и внешнего, законного пространства. Ощущение открытости усиливается благодаря отказу от изображения границ помещения, например, линии потолка.

Так, сложной пространственной организацией отличаются заставки к Библии (1717). Каждая изображает два-три смежных помещения, среди которых непременно есть открытое или иллюзорно глубокое. На одной гравюре центральное место занимает комната с двумя сидящими за столом людьми. Пространство, не утрачивая архитектурной целостности, раскрывается налево в сад, и направо по направлению к воображаемому залу со сценой Тайной вечери. Благодаря подобной композиции интерьерного пространства происходит совмещение разновременных действий и проясняется содержание текста.

Можно заметить, что интерьерная иллюстрация «большого стиля» отличается фронтальной, панорамной подачей интерьера. Фигуры действующих лиц обычно располагаются в центре помещения и выделяются такими средствами интерьера, как архитектурные детали, мебель, драпировки. Композиционный алгоритм интерьерной иллюстрации «большого стиля» можно обозначить следующим образом: главный герой в центре парадного интерьера. Аналогичная парадная трактовка интерьера была характерна для живописи барокко. Именно так изображен интерьер в гравюре «Коронация королевы» из увража «Галерея Люксембургского дворца» (1710), исполненного по живописному оригиналу П.-П. Рубенса (ил. 9).

Изображения интерьеров «большого стиля» довольно часто встречаются в работах французских иллюстраторов старшего поколения, авторов известных «галантных» серий гравюр. Складывается впечатление, что иллюстраторы рококо обращались к интерьерной модели «большого стиля» для воссоздания исторического колорита. С ее помощью иллюстрировали такие ретроспективные тексты, как Овидий, Боккаччо, Корнель или произведения, имеющие условное время действия, например, Лафонтен и Монтескье. В период рококо интерьер «большого стиля» становится средством ретростилизации.

В иллюстрациях середины XVIII в. с помощью интерьерных элементов «большого стиля» — архитектурных деталей, мебели, драпировок — воспроизводятся не только парадные залы, но и жилые

покои, в том числе парадная опочивальня. Так, в серии иллюстраций Ю. Гравело к «Декамерону» Боккаччо (1757) довольно часто встречаются колонны, массивные кресла и столы, длинные скамьи, драпировки с ламбрекенами и кистями. То же можно сказать об иллюстрациях Ш. Эйзена к «Сказкам» Лафонтена (1762), серии, галантному характеру которой не противоречит обращение автора к интерьерным мотивам «большого стиля». Черты интерьера «большого стиля» можно найти на иллюстрациях Ш. Эйзена к «Генриаде» Вольтера (1769–1770). Например, балдахин с тяжелым пологом и массивными кистями, а также ковер с бахромой, устилающий трон, или кресло, моделированное резными волютами. Характерное расположение предметов с доминирующим тронном также вызывает ассоциации с интерьерами «большого стиля» (ил. 26). На иллюстрации из той же серии с изображением сцены покушения на герцога де Гиза, выразительной деталью декора интерьера являются десюдепорты со скульптурными портретными медальонами, фланкированными рогами изобилия и гирляндами, типичные для «большого стиля» (ил. 27).

Интерьер «стиля Регентства» появляется в книжной иллюстрации первой четверти XVIII в. По составу и композиции он близок интерьерной модели «большого стиля». Архитектура, отделка помещения и обстановка выдержаны в традиционной манере: встречаются элементы классической ордерной системы, в формах мебели преобладают волютообразные мотивы, в интерьере акцентированы драпировки. Композиция интерьерной иллюстрации отличается перспективным построением и пространственной глубиной. Между тем, в книжной иллюстрации первого двадцатилетия XVIII в. утверждается новый образ интерьера, что связано с рождением новой концепции декора и обстановки.

Сохраняя формы и орнаментику предметов старого стиля, новый стиль постепенно облегчает их [Whitehead, p.54]. Среди орнаментальных мотивов важное место занимают трельяжи, живо трактованные ветви и цветы, а также гротеск, составленный из гирлянд, фигурок экзотических животных и персонажей итальянской комедии. Несмотря на преобладание симметрии в расположении фигур, букетов и завитков, в композиции ощущается более свободное решение. Для композиции декора характерно противопоставление прямых и скругленных линий [Соколова, с.66–67].

Как известно, композиционным центром в интерьере «стиля Регентства» является камин с устьем криволинейной формы и высоким надкаминным зеркалом. Зеркала также помещены вдоль стен

над консольными столами [Мак-Коркодейл, с.133-136]. Стены в отдельных случаях сохраняют архитектурное членение, но все чаще лишены архитектурного обрамления и имеют скругленные углы. Интерьер был организован по принципу симметрии с акцентом на вертикаль. Верхняя часть оконных и дверных проемов приобретает закругленную арочную форму. Стенные панели отделяются от пола цоколем и декорированы по определенной схеме: композиция имеет контурный характер и располагается на некотором расстоянии от края, орнаментика сосредоточена в центре или вверху. Пространство над дверями, окнами и панелями декорируется лепным орнаментом. Иногда над дверями помещается живописное панно. Полы выложены дубовым паркетом, реже мраморными плитами, изредка украшаются коврами [Blakemore, p. 230–233].

Мебель эпохи Регентства не была слишком многочисленна. В то время оявляются «подвижные» кресла, однако мебель остается монументальной и основательной. Формы мебели постепенно меняются: пропадают проножки, ножки все более изгибаются, спинка округляется, становится ниже, откидывается назад, ручки кресел разворачиваются в стороны. Вместо кабинетов и шкафов предпочтение отдают комоду. Столешницы закругляются [Соколова, с.62]. Мебель декорируется резными розетками, раковинами и волютами, украшается накладным бронзовым декором в виде маскаронов и дополняется основаниями в виде львиных лап и оленьих копыт [Verlet, p.46-48].

Интерьер «стиля Регентства» представлен, например, на иллюстрации-заставке К. Жилло для «Новых басен» Ламотта (1719). Герои изображены в комнате с письменным столом и диваном, стены которой украшены картинами в рамах. Пристенный диван с высокой спинкой имеет волютообразные ножки и локотники, стол – прямые ножки-балясины с проножками. Тканевая обивка дивана орнаментирована крупной розеткой. Стол декорирован рельефной накладкой в виде маскарона. Одна из картин изображает историю превращения Дафны. Присутствие этой мифологической сцены в интерьерном пространстве раскрывает интригу отношений главных действующих лиц иллюстрации – героя и героини, которые стоят на некотором расстоянии друг от друга. Интерьер обладает пространственными качествами. Пейзажные панно создают иллюзию открытого пространства, а линии плитчатого пола и дверные проемы уходящей анфилады комнат – впечатление глубины. Персонажи помещены на разных планах, их фигуры соразмерны предметам интерье-

ра. Художник уделяет интерьеру такое же внимание, как и фигурам героев, при этом детали интерьера передаются документально и четко.

Образы интерьеров эпохи Регентства, созданные иллюстраторами литературных произведений, близки к оригиналам. Иллюстрации, изображающие интерьеры «стиля Регентства» представляют различные по назначению помещения — салон и спальню. Архитектура, отделка помещения и обстановка сочетают элементы «стиля Людовика XIV» с элементами «стиля Регентства». Точность и детальность изображений интерьеров объясняется тем, что художники пользовались книгами по архитектуре с гравюрами документального характера — так называемыми «увражами». Каждый иллюстратор располагал, очевидно, собственным набором «источников».

Пространство интерьера «стиля Регентства» организовано в книжной иллюстрации следующим образом: оно имеет выход «наружу» благодаря изображению окна или открытой двери и обладает глубиной за счет естественного или иллюзорного «углубления» помещения. Пространство интерьера кажется просторным, оно насыщено воздухом и светом. Интерьерный декор не только привносит в иллюстрацию элементы нового стиля и усложняет ее образную систему, но и выполняет роль «комментатора» сцены. Прием «говорящего декора», очевидно, был воспринят книжной иллюстрацией от живописи, точнее, от живописцев эпохи Регентства и эпохи рококо, тем более, что живописцы занимались иллюстрированием.

Интерьер стиля рококо («стиля Людовика XV») заметен в гравированных иллюстрациях к литературным текстам, изданным в 1750—1760-х гг. Изображения интерьера рококо иллюстрируют разного рода литературные сюжеты — галантно-развлекательные и морализирующие, ретроспективные и современные, даже экзотические. Это свидетельствует о стремлении издателей придать книгам актуальность при помощи модной «декорации». Интерьерная иллюстрация рококо отличается декоративностью, свойственной оригинальным интерьерам, а трактовка интерьеров рококо — адекватностью по отношению к оригиналам.

Основной признак стиля и одновременно главный связующий компонент декоративной системы интерьера рококо — это орнаментика. Отличительные особенности орнаментики рококо — стилизованный природный мотив, асимметрия и пластика [Соколова, с.67]. Рококо постоянно обращается к фантазиям на тему рако-

вины. Форма раковины приобретает свободную трактовку, она постоянно изменяется, движется, изгибается [Mouquin, p. 43]. Среди рокайльных абстракций доминирует картуш – пластическая композиция в виде асимметричной фигуры, которая образует из самой себя и свободное поле и обрамление. Особенная тема рококо – это экзотика, особенно китайская: обезьянки, драконы, экзотические птицы, живописно трактованные фигуры китайцев [Ракова, с. 6,7]. Ветви, цветы, распростертые крылья летучих мышей, фигурные медальоны, раковины, гирлянды, волны, – все это, сочетаясь самым невероятным образом, образует асимметричные декоративные композиции [Whitehead, p. 53].

Архитектура интерьеров рококо подчинялась логике стиля рококо: даже конструктивные элементы интерьера избегали прямых линий, предпочитая плавные [Whitehead, p. 54]. Помещения приобрели закругленные углы и плавные падугои. Оконные и дверные проемы имели полукруглые завершения, каминные – изогнутые устья. Использование ордерных элементов – колонн и пилястр – было не характерно. В период рококо декор стен в главных приемных помещениях формировали деревянные панели [Blakemore, p.233]. Надкаминное и наддверное пространство – дескудепорт – также закрывали панелями [Whitehead, p. 98]. Несмотря на тенденцию к асимметрии декора, резьба или лепнина вписывались в панели, которые подчеркивались прямыми бордюрами. Возникал регулярный вертикальный ритм, требовавший симметричной обработки противоположащих стен [Мак-Коркодейл, с.136]. Панели дополнялись зеркалами, которые располагались напротив камина и окон, чтобы зеркальные отражения создавали эффект бесконечного пространства. Сложно разработанные стены контрастировали с гладкими потолками, которые были практически лишены декора [Whitehead, p. 102]. Шпалеры, напольные ковры, портьеры, занавеси кроватей были неотъемлемой частью убранства интерьеров [Mouquin, p. 56].

В убранстве интерьеров рококо основную роль играла мебель. Многообразием отличалась мебель для сидения, которая делилась на обстановочную и подвижную [Мак-Коркодейл, с.128]. Среди артефактов, наполняющих интерьеры рококо, заметно выделялись предметы из фарфора, бронзы и серебра. Предметы из фарфора непременно входили в состав убранства интерьеров, особенно вазы. [Whitehead, p.183]. В интерьерах рококо было множество часов, причем в моду вошли настенные часы-картель, которые иногда крепили на фоне зеркала. Часы входили в состав каминного гар-

нитура в комплекте с симметрично расположенными фарфоровыми вазами [Мак-Коркодейл, с.128]. Так, например, изображение интерьера рококо можно видеть на гравюре «Пробуждение» по рисунку Ж. Фредеберга из «Сюиты эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века» (1775) (ил. 13).

Известная серия иллюстраций, в которой встречаются изображения интерьеров рококо, была выполнена Ж.-Б. Удри для четырехтомника «Басен» Лафонтена (1755–1759). В знаменитом издании «Сочинений» Мольера, которое иллюстрировал Ф. Буше (1734), большая часть «интерьерных» гравюр передает облик интерьеров рококо.

Книжная иллюстрация точно воспроизводит типичные для рококо архитектурные черты помещений со скругленными углами и падуками, изящную рельефную орнаментику потолка, стенных панелей и дверей. Черты стиля рококо легко угадываются в формах и декоре мебели, каминов, зеркал, светильников и часов. Они заметны также в орнаментике ширм и напольных ковров. В интерьерных иллюстрациях рококо точно зафиксированы разнообразные парадные помещения с надлежащей обстановкой. Складывается впечатление, что иллюстраторы часто обращаются к изображению опочивальни, в которой находятся ложе с балдахином, столик, кресло.

На иллюстрациях запечатлен облик будуара с диваном, ширмой, креслами и гостинная с камином, столиками различного назначения — для завтрака, рукоделия, игры в карты, со стульями, ширмой, зеркалом, бра, часами и декоративными вазами на консолях. Местом действия может быть кабинет с письменным столом, креслом, книжными полками и картинами. Иллюстрации передают также облик ванной комнаты с купальшей, диваном и ложем под балдахином. Безусловно, подобная «специализация» интерьерной иллюстрации улучшает восприятие литературного источника и оживляет изобразительный ряд самой книги, хотя трудно сказать, насколько она соответствует тексту в каждом конкретном случае.

Иллюстрация, передающая интерьер рококо, имеет определенные особенности: она построена по принципу театральной сцены. Действие разворачивается в закрытом пространстве, буквально в сценической «коробке», где отчетливо обозначены стены, пол и потолок. Изображение интерьера фрагментировано. Смежные помещения лишь намечены, но не открыты зрителю. Это позволяет сосредоточить внимание зрителя на фигурах и «декорациях».

Композиция интерьерной иллюстрации рококо отличается замкнутой организацией и статичностью предметного ряда.

Значимое место в иллюстрации с изображением интерьера рококо занимает «говорящий декор» — предметы, которые помогают зрителю понять смысл изображенного эпизода текста. Картины, скульптуры, резной декор и лепнина, а точнее, их персонажи — путти и мифологические герои — дублируют основное действие или принимают в нем эмоциональное участие. Полифункциональным элементом интерьерного фона рококо является зеркало. Как правило, оно помещено на боковой или противоположной к зрителю стене. В зеркале отражаются ближайшие предметы, в частности, бра, фрагменты стен и потолка, иногда — фигуры персонажей. На первый взгляд кажется, что в интерьере рококо зеркало играет роль модного атрибута. Наличие зеркала, кроме того, помогает художнику организовать пространство изображения. Отражение в зеркале невидимой части помещения замыкает композицию иллюстрации. Изображение интерьеров рококо не определено литературным текстом буквально. «Документальный» интерьерный фон книжной иллюстрации способствует восприятию литературного произведения, так как уточняет место и время действия и, кроме того, выделяет «знаковые» элементы интерьерного декора, которые помогают зрителю понять смысл изображения без помощи текста.

Интерьеры раннего неоклассицизма появляются в роли фона действия книжной иллюстрации во второй половине 1760-х — начале 1770-х гг. Вслед за эволюцией стиля оформления интерьера в этот период происходит трансформация интерьерной иллюстрации: в ней становятся заметны упорядоченные элементы раннего неоклассицизма, точнее, «греческого вкуса» и «стиля Транзисьон».

Как известно, неоклассицизм зарождается во французском искусстве в момент формирования «греческого вкуса», время увлечения которым продолжается примерно с 1755 г. по 1765 г. [Whitehead, p.53] или даже по 1775 г. Декоративный репертуар «греческого вкуса» происходил из искусства Античности и «стиля Людовика XIV» [Droguet, p.34]. В интерьерах «греческого вкуса» меандровые фризы состязались с тяжелыми лаврами и бесчисленными деталями, заимствованными из архитектуры античной Греции [Whitehead, p. 56]. Акцентировали такие архитектурные формы, как гирлянды, драпировки, глубоко каннелированные поверхности. Декор был массивным, имел рельефную трактовку и наделялся символикой [Мак-Коркодейл, с.160].

Переход от рококо к неоклассицизму занял достаточно мало времени, приблизительно от 1760 до 1775 г. В это время во французском искусстве получил распространение «стиль Транзисьон», актуальный и после 1775 г. [Droguet, p. 35]. «Стиль Транзисьон» (дословно «переходный стиль») появился в результате смешения элементов рококо и элементов неоклассицизма [Whitehead, p. 57]. «Стиль Транзисьон» пытался найти компромисс между криволинейными формами рококо и структурной строгостью и орнаментической Античности [Droguet, p. 35].

Первые интерьеры неоклассицизма с элементами рококо были созданы не ранее середины 1750-х гг. [Whitehead, p. 54]. Это была уравновешенная версия интерьера рокайльного стиля и зарождающегося неоклассицизма [Whitehead, p. 55]. Элементы рококо обычно использовались только для оформления каминов, канделябров и обрамлений зеркал. Прямые линии преобладали, и стены были архитектурно артикулированы благодаря использованию пилястр с коринфскими капителями [Blakemore, p. 291]. Для интерьеров были характерны простые филечатые двери, классически сдержанные карнизы, каминные ясные очертаний из мрамора, увенчанные большими простыми зеркалами, белые потолки, стены, окрашенные в белый, серый или бледно-зеленый цвета. Среди декоративных элементов все больше преобладали венки, гирлянды, трофеи, лавр, акант [Мак-Коркодейл, с. 156]. «Стиль Транзисьон» был наиболее заметен в мебели [Droguet, p. 36].

Целый ряд гравюр известной серии иллюстраций к «Декамерону» (1757), выполненной по рисункам Ю. Гравело, Ф. Буше, Ш.-Н. Кошена и Ш. Эйзена, содержит изображение интерьеров «стиля Транзисьон».

В изображенных на иллюстрациях интерьерах «стиля Транзисьон» отчетливо узнаваемы отдельные черты рококо, как например, выгнутые ножки мебели, асимметричные очертания светильников и часов, причудливая орнаментика ширм и ковров. Вместе с тем, обращают на себя внимание правильные формы предметов и ритмичность декора. В иллюстрациях встречаются элементы «греческого вкуса» — колонны, пилястры, карнизы, вазоны и античные скульптуры. Меняются конструкция мебели: кресла и стулья опираются на прямые ножки с «кубиками» и приобретают правильные овальные спинки. Лепной декор становится уравновешенным и симметричным, повторяются мотивы медальона и гирлянды. В декоре интерьера часто встречаются пейзажные сцены. Интерьеры дополняют вазоны с деревьями и цветами.

«Переходная» модель интерьера обычно используется для представления парадных помещений разного назначения — салона, будуара, опочивальни, кабинета. Складывается впечатление, что в иллюстрациях чаще появляется изображение кабинета или библиотеки. Обстановка интерьера «стиля Транзисьон» передается во всех деталях: высокие книжные шкафы, письменный стол, кресло, атрибуты науки, произведения искусства, коллекции в футлярах и экзотические экспонаты. Изображение кабинета лишь отчасти связано с текстами книг, как например, на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к комедии Мольера «Ученые женщины» из «Сочинений» Мольера (1773–1778) (ил. 28). В большей степени — это модная тенденция, отражающая вкусы и предпочтения века Просвещения.

Композиция интерьера «стиля Транзисьон» в иллюстрации напоминает рокайльную. Прежде всего, интерьер представлен фрагментарно. Далее в изображении интерьера акцентирована угловая часть помещения. И, наконец, встречаются композиции закрытого, сценического типа. Намечается тенденция к «разрыву» замкнутого пространства изображения: в помещении появляются открытая дверь или окно. Рядом обычно расположены фигуры персонажей. Такое построение интерьерного фона вносит в иллюстрацию динамику, намечая линию развития движения — чаще диагональную. Пространство интерьера становится более глубоким, более открытым, более динамичным.

В иллюстрациях с изображением интерьера «стиля Транзисьон», как и прежде, устойчиво применяется прием «говорящего декора». Элементы интерьера — панно, скульптуры, резные детали мебели, стукковые рельефы — комментируют или дублируют действия персонажей иллюстрации. «Каменные фигуры» то и дело удивленно поднимают брови, закатывают глаза и осуждающе смотрят на героев сцены, как например, на иллюстрации Ю. Гравело к «Моральным сказкам» Мармонтеля (1765). Персонажи интерьерного декора также вступают в диалог между собой: путто, стоящий на пьедестале, протягивает руки к своей возлюбленной, изображенной на панно на иллюстрации К.-П. Марилье к «Новым басням» Дора (1773).

В интерьерных иллюстрациях с элементами «стиля Транзисьон» нередко встречаются изображения портретов на стенах. Обычно это портрет в форме овального медальона с бантом. Появление портрета в иллюстрации, с одной стороны, выявляет модную тенденцию оформления интерьера. С другой стороны, очевидна тождественность портретного изображения и облика главного дейст-

ющего лица сцены: прическа, черты лица и ракурс изображения совпадают. Как, например, на иллюстрации Ю. Гравело к «Моральным сказкам» Мармонтеля (1765). Происходит удвоение портрета главного героя сцены. Возможно, этот прием применяется для выделения главного персонажа среди прочих действующих лиц иллюстрации. Вместе с тем портрет дублирует функцию зеркала.

Нюансы интерьерного декора имеют значение для изображения «кабинета для чтения». Характерным приемом его представления является специфическое положение книг и артефактов. А именно хаотичное расположение книг на полках предметов, которые, казалось бы, должны иметь строгий порядок размещения, но, напротив, находятся в состоянии беспорядка. Нарушение порядка расположения книг и других предметов указывает на то, что их только что брали в руки. Иначе говоря, «беспорядок» работает на создание образа «просвещенного» владельца кабинета. Кроме того, этот прием вносит динамику и живописность в композицию иллюстрации.

В интерьерных иллюстрациях Ю. Гравело к поэме Вольтера «Генриада» (1768–1774) много внимания уделяется передаче классического архитектурного декора. На иллюстрации к первой песне поэмы сцена королевского приема представлена в интерьере салона, стены которого оформлены в виде узких панелей с орнаментированными рамками и широких ионических пилястр с капителями, украшенными гирляндами (ил. 14). Декор фриза антаблемента включает каннелированные консоли и рельефы в виде розеток и перекрещенных ветвей, перевязанных бантом, напоминающие декоративные аналоги «большого стиля». Ионические колонны поддерживают горизонтальное перекрытие дверной ниши, декорированное кессонами с лепными розетками. Десюдепорт представляет собой громоздкую скульптурную композицию, состоящую из гербового щитка под короной, ветвей и перевернутого рога изобилия. Мотив ионика повторяется в оформлении наличников дверного проема, филенок и карниза. Потолок разделен на геометрические сегменты бордюрами, моделированными в виде связки фасций. В отличие от стен и потолка, мебель имеет рокайльные формы и отделку: стул на гнутых ножках и кресло с высокой асимметричной спинкой, украшенной резными рокайлями. Рокайли повторяются в орнаментике напольного ковра. Фрагментарно изображен украшенный бахромой «курульный» табурет. Это сидение, предназначенное для королевских приемных помещений, так же как и такие детали декора стен, как герб и корона,

сообщают, что на иллюстрации изображены королевские покои. Один из предметов интерьера как бы указывает на героя иллюстрации: это колонна, которая изображена над головой короля. Пространство интерьера имеет незначительную глубину и моделировано за счет изображения угловой части помещения. Фигуры персонажей расположены в глубине помещения, занимают примерно треть его пространства и подчинены интерьеру.

«Стиль Транзисьон» еще заметен в моделировке интерьерной иллюстрации во второй половине 1770-х и в период 1780-х гг., то есть во время, когда оригинальные интерьеры стали строже, согласно требованиям неоклассицизма. По-видимому, «переходная» модель интерьера, сохраняющая вкус рококо, использовалась для передачи колорита ушедшей в прошлое эпохи. Как правило, она играет роль «декорации» в галантных сценах, как например, в гравюрах для изданий Прево и Пелюшон-Детуша. «Переходную» модель интерьера часто использовал П.-К. Марилье. Для его интерьерных композиций характерно также обращение к приему «говорящего декора». Так, на иллюстрации для «Избранных сочинений» Прево (1783–1784) художник изображает галантную сцену, выбирая в качестве фона такие детали, как настенное панно на тему метаморфозы Дафны и живописный плафон с подглядывающими путти.

Интерьеры неоклассицизма («стиля Людовика XVI») все чаще появляются в книжной иллюстрации конца 1770-х – начала 1780-х гг. Триумф неоклассицизма был очевиден уже в 1770 г. Стиль неоклассицизма характеризовался обращением к классическим архитектурным мотивам, где симметрия и прямолинейность подчеркивались [Blakemore, p.291]. Стиль неоклассицизма в интерьере видоизменил состав и характер организации декора. На потолке веселящиеся путти и птицы сменяются карнизом на кронштейнах или побегам аканта, на стенных панелях пальметты в форме раковины уступают место вазам и медальонам. Двери и панели больше не обрамлены оливковыми ветвями или стеблями пальмы, но обрамлены фризами пальметты и профилями из иоников [Kalnein, Levey, p.323]. Многоцветные гирлянды перевязанных лентой цветов на светлых и ярких фонах постепенно приняли более симметричный облик, скрываясь в хрупких арабесках [Whitehead, p.199]. Сдвоенные ионические колонны несли потолочный архитрав, и гладкое продолжение стены прерывалось только нишами для фигур или рельефами. Вся панельная обшивка и вся живописная орнаментация постепенно исчезли, за исключением потолка с тяжелыми живописными гирляндами, которые всели

над кессонированными арками [Kalnein, Levey, p.326]. Пространство между пилястрами было занято стройными пьедесталами, увенчанными бюстами или вазами, а в нишах стояли скульптуры [Whitehead, p.100].

В иллюстрациях эпохи неоклассицизма часто воспроизводятся элементы модного интерьера, ориентированного на античные образцы. Особенностью интерьерной модели неоклассицизма в иллюстрации является использование античных архитектурно-орнаментальных элементов. Пространство интерьера моделируется при помощи высоких колонн и пилястр. Стены украшены рельефами, широкими орнаментальными и сюжетными фризами, которые нередко представляют собой археологические цитаты. Например, рельеф с изображением играющих путти, который напоминает помпеянские фрески. Кроме того, интерьеры декорированы вазонами и столиками-треножниками. В отделке интерьера и предметов преобладают линейные и ритмичные орнаменты — меандр, жемчужник, ионик. Устойчивым приемом передачи интерьера неоклассицизма является изображение драпировок, напоминающих театральные занавеси. В конструкции и декоре мебели акцентированы прямые ножки, «кубики» с розетками, шишки пинии и драпировки. Например, характерное кресло с драпировками и гирляндой изображено на полностраничной гравюре к «Генриаде» Вольтера (1769–1770), исполненной по эскизу Ш. Эйзена (ил. 26).

В иллюстрациях с изображением интерьера неоклассицизма постоянно встречается парадный «итальянский» салон: действие разворачивается в зальном помещении с колоннадой, рельефами по стенам и драпировками. Перемещение места действия в опочивальню или будуар не исключает наличия колоннады и драпировок. Парадное ложе со временем утрачивает традиционную балдахинную конструкцию и приобретает форму открытого канапе. На иллюстрациях встречаются изображения помещений иного назначения, оформленных в стиле неоклассицизма. Действие может происходить, например, в прихожей, которая оформлена аналогично салону. Очевидно, что «монументализация» места действия не имеет прямой связи с литературным источником.

Типичный интерьер неоклассицизма изображен, в частности, на иллюстрации К.-П. Марилье к «Новой Элоизе» Руссо (1788–1791). Сцена, представляющая героиню на коленях перед матерью, происходит в салоне или кабинете, фронтальная стена которого имеет нарядную обивку, орнаментированную вертикальными лентами, заполненными растительными мотивами. На стене висит большой

прямоугольный портрет в раме простой профилировки, дополненной сверху декором в виде ленты. Поблизости расположена открытая дверь, имеющая сдержанное архитектурное обрамление, лишенная десюдепорта и декорированная только лепной гирляндой на фризе. Линия потолка не просматривается, пол отделан квадратами плитки небольшого размера. Прямоугольные формы и прямые вертикальные линии, акцентированные в интерьере, выказывают преобладание черт неоклассицизма.

В иллюстрациях с интерьерной моделью неоклассицизма сохраняет значение «говорящий» декор. Так, мраморный Амур растерянно смотрит со своего пьедестала на истязание Психеи на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к «Любви Психеи и Купидона» Лафонтена (1797). Нередко используется прием «двойного портрета» главного героя, как например, на иллюстрации Моро-мл. к «Сочинениям» Мольера (1773–1778). Композиция иллюстрации с изображением интерьера неоклассицизма обычно имеет сквозной или полузакрытый характер, то есть отчасти напоминает интерьерную иллюстрацию «переходной» модели. Между тем, персонажи явно перемещаются из углового пространства в центр помещения. Непосредственным фоном представления действия оказываются колонны или драпировки. Построение интерьерной иллюстрации, как правило, подчиняется законам прямой перспективы.

Французская книжная гравюра XVIII в., таким образом, передает облик «современного» интерьера от «большого стиля» до стиля неоклассицизма. Интерьерная иллюстрация в определенной степени выполняет рекламную и декоративную роль по отношению к книге, так как передает модные тенденции оформления интерьера. Интерьерный фон выполняет различные функции по отношению к иллюстрации. Декоративную функцию как способ оформления сцены действия. Далее, смысловую, семантическую. Несмотря на то, что интерьер часто не имеет прямого отношения к тексту, он, тем не менее, характеризует место действия типологически. Немаловажно то, что интерьер может быть средством временной стилизации. Благодаря характеристике интерьера текст или «осовременивается», или, напротив, приобретает исторический колорит. Особую смысловую роль играет «говорящий» декор в составе интерьерного фона сцены. Такие элементы интерьерного декора, как скульптура, картина, зеркало помогают понять изображение без помощи текста. Изображение интерьера в книжной иллюстрации несет композиционную функцию, то есть организует

пространство изображения. Следует отметить, что эволюция стилевых моделей интерьера в книжной иллюстрации XVIII в. соответствует циклическому развитию пространственных характеристик изображения от открытого к замкнутому и наоборот.

Интерьеры XVIII века в интерпретации иллюстраторов

Описание вариантов изображения интерьера в иллюстрации не исчерпывается характеристикой стилевых моделей, семантики и композиции. Представляет интерес изучение авторских методов и приемов изображения интерьерного фона иллюстрации. Уместно проследить их эволюцию, а также сопоставить различные подходы к трактовке интерьера на примере творчества авторов литературных, сюжетных иллюстраций — Ф. Буше, Ж.-Б. Удри, Ю. Гравело и Ш. Эйзена.

Ф. Буше точно изображает «современный» интерьер в знаменитом издании «Сочинений» Мольера (1734). Например, передает интерьерную модель «стиля Регентства». Иллюстрация к пьесе «Мизантроп» представляет персонажей в интерьере салона на фоне зеркала, расположенного между парными «французскими» окнами. Симметричная резная рама зеркала имеет полукруглое завершение. Она украшена рельефными маскарон и раковиной. Под зеркалом установлен консольный столик, опирающийся на ножки S-образной формы. В центре салона находится массивное кресло с гнутыми проножками. Иллюзорную глубину интерьера поддерживают вид на парк из окна и линии паркетного пола, уходящие вглубь. Интерьерный фон кажется малозначительным по сравнению с фигурами действующих лиц, помещенных в центре, на одном плане. Изящный и дробный, интерьер служит «декорацией» для крупных и фигур героев, которые занимают примерно половину пространства изображения. Художник документально и четко фиксирует детали оформления и обстановки интерьера.

Большинство интерьеров, изображенных на иллюстрациях Ф. Буше для издания «Сочинений» Мольера (1734) имеет рокайльную трактовку. Действующие лица целого ряда иллюстраций этой серии представлены на фоне эффектно отделанных и меблированных интерьеров в стиле рококо. Декор стен и обстановка точно характеризуют

место действия: это салон («Тартюф», «Смешные жеманницы», «Дон Гарсиа Наваррский», «Любовь-целительница», «Графиня д'Эскарбанняс») и опочивальня («Мнимый больной»).

Иллюстрации Ф. Буше поражают вниманием к деталям оформления интерьера. Художник верно передает характерные для рококо текущие и ассиметричные формы и орнаменты: подчиняющуюся растительному ритму раму высокого каминного зеркала, извивающиеся бра и волнистые таганы, прихотливо изогнутое устье камина, как бы теряющие равновесие часы-картель, рельефные картуши десюдепортов, выступающие орнаментальные акценты на стенах, дверях и мебели. Интерьерным фоном сцены обычно является часть помещения — фрагмент стены, дверь с десюдепортом и камин с зеркалом, расположенный рядом с дверью или под углом к ней. Вводя линию карниза в поле изображения, художник обозначает незначительную высоту помещений.

Интерьер рококо в изображении Ф. Буше обладает теми же архитектурными элементами, что и оригинальный: стены организует вертикальный ритм плоских пилястр, фланкирующих двери. Наличие пилястров с капителями-волютами позволяет предположить, что художник выбирает для представления действия парадные апартаменты. Дверные проемы и двери имеют лучковое завершение; камин, зеркало и десюдепорты — ассиметричные формы. Изображения «французских» окон встречаются редко, но на их присутствие указывает боковой поток света, врывающийся из невидимого высокого окна. Иллюстрации условно, но вполне узнаваемо передают типичные для рококо приемы отделки помещений: пол выложен плиткой, устье камина декорировано резьбой, также как и двери, обрамления десюдепортов и рамы зеркал. Стены украшены лепниной, иногда — шпалерами. Картуши десюдепортов обрамляют живописные панно с галантно-мифологическими сценами. Много места занимают размещенные над каминами и консолями зеркала.

Предметы обстановки на иллюстрациях Ф. Буше изображены более фрагментарно, малозаметно. Даже в том случае, когда мебель должна оказаться в центре внимания согласно тексту, она находится на втором плане, как например стул, полузакрытый фигурой героини на иллюстрации к пьесе «Графиня д'Эскарбанняс». Можно заметить также, что на иллюстрациях Ф. Буше чаще фигурирует мебель для сидения — стулья, кресла, диван. Несмотря на изогнутые ножки и локотники, мебель производит впечатление массивной и архаичной из-за высоких спинок и наличия проно-

жек, что свойственно мебели «большого стиля». Очевидно, иллюстратор изображает устаревшие формы мебели для того, чтобы передать отдаленное время действия. Монументальная «французская» кровать, изображенная на иллюстрации к комедии «Мнимый больной», также диссонирует с рокайльным декором стен. Кроме того, этот атрибут парадной спальни противоречит сниженной жанровой трактовке сцены, равно как и прочие компоненты интерьерного фона: главный герой представлен на их фоне в домашней одежде и в окружении медицинских аксессуаров. Очевидно, этот прием контраста необходим для передачи смысловых нюансов текста: он придает сцене комичный оттенок.

Немаловажную роль в интерьерных иллюстрациях Ф. Буше играют драпированные ткани: дверные проемы закрыты портьерами, кровать — занавесями, стол — скатертью с кистями. Обращает на себя внимание то, что эти характерные для интерьеров рококо детали не всегда вписываются в композицию интерьера. Так, изображение драпированной ткани, напоминающей приоткрытый театральный занавес на иллюстрации к комедии «Графиня д'Эскарбаньяс» не связано с интерьерным декором и, более того, не продиктовано конкретным эпизодом пьесы. Знакомство с текстом пьесы доказывает, что изображение занавеса намечает тему ожидаемого театрального представления. Помимо этого, занавес выделяет фигуру главной героини и служит средством пространственной организации изображения. Следовательно, присутствие занавеса в пространстве изображения может быть обусловлено повествовательными и композиционными задачами иллюстрации.

Убедительно и точно в иллюстрациях Ф. Буше переданы формы и расположение предметов из бронзы и серебра. Эти предметы — не только элементы модного декора, но косвенные участники сцены. Если часы фиксируют время действия точно, то горящие светильники лишь приблизительно указывают на время действия. Декор и предметы интерьера имеют значение для пояснения места и времени действия, а также для передачи для характеристики отдельных персонажей. Кроме того, фигуративные элементы декора интерьера в интерпретации Ф. Буше иногда дополнительно наделены смыслом. Например, целующиеся голубки, вырезанные на нижней части рамы каминного зеркала, которые вторят главным героям иллюстрации к пьесе «Дон Гарсиа Наваррский».

Интерьерные иллюстрации Ф. Буше имеют замкнутую пространственную организацию, равно как и подлинные интерьеры рококо. Иллюстрации, кроме того, передают еще одно качество инте-

рьеров рококо - стилевое единство, гармонию частей целого. Фигуры персонажей пластичны, декоративны и живописны так же, как интерьерный фон. Фигуры и фон взаимодействуют между собой посредством повторения декоративных элементов, например, завитки волос и завитки рокайлей, драпировки одежды и драпировки занавесей.

К изображению интерьера «стиля Транзисьон» Ф. Буше прибегает на иллюстрации к новелле 7 дня II «Декамерона» Боккаччо (1757). В сцене представляющей интерьер опочивальни, привлекает внимание кариатида, которая выражает отношение к действию. Ее крупная, слегка задрапированная фигура повторяет очертания фигуры спящей, а эмоциональное участие обостряет восприятие ситуации. Помимо скульптуры интерьер включает такие архитектурные признаки неоклассицизма, как колонна коринфского ордера и кессоны перекрытия. Отчетливо рокайльный характер имеют, как обычно в интерьерах «стиля Транзисьон», предметы обстановки и убранства: стул и кровать опираются на изогнутые ножки, пол закрыт ковром с мелким растительным орнаментом. В серии иллюстраций к «Декамерону» интерьер «стиля Транзисьон» изображен довольно точно, причем схема изображения и детали переходят из одной иллюстрации в другую.

В интерпретации Ф. Буше интерьер представлен адекватно, но фрагментарно и эскизно. Изображение роскошно декорированных помещений не продиктовано литературным текстом буквально. Интерьер выполняет в иллюстрациях Ф. Буше такие функции, как: декоративную (актуализирует место действия), повествовательную (передает место и время действия, выделяет героя), семантическую (дублирует и прогнозирует основное действие, раскрывает смысл эпизода), композиционную (организует пространство изображения).

Ж.-Б. Удри передает облик «актуальных» интерьеров на иллюстрациях к роскошному изданию «Избранных басен» Лафонтена (1755–1759). Действующие лица некоторых иллюстраций изображены на фоне интерьеров «стиля Регентства». Сложный по декоративному решению интерьер представлен, например, на иллюстрации к басне «Молодая вдова». Героиня иллюстрации изображена в интерьере салона с камином и зеркалами. Углы помещения скруглены. Стены имеют четкое геометрическое членение с акцентом на прямые вертикальные линии. Они отделаны панелями с живописными и орнаментальными композициями. Интерьер насыщен разнообразной орнаментикой: рельефные растительные побеги обрамляют четкие

контуры зеркальных рам; живописные арабесковые композиции бордюров подчеркивают вертикали панелей; пластичные волюты, раковины и картуш дополняют камин и нижнюю часть рамы надкаминного зеркала. Можно заметить, что некоторые предметы интерьера имеют не только декоративное значение: их герои играют роль второстепенных персонажей сцены. Например, Купидон, украшающий массивный таган, повернул голову в сторону героини иллюстрации, как бы принимая участие в действии. Пространство интерьера обладает глубиной за счет угловой подачи, иллюзорности пейзажных панно, отражений «зазеркалья» и рельефной трактовки одежды героини. Складывается впечатление, что интерьерный фон интересует художника больше, чем фигура героини: интерьер трактован более детально. Несмотря на соразмерность фигуры героини интерьеру, его декор доминирует, подчиняя героиню своему ритму. Ее зеркальное отражение становится частью интерьера.

В той же серии иллюстраций Ж.-Б. Удри прибегает к изображению интерьера рококо. В частности, на иллюстрации к басне «Насмешник и рыбы» представлен просторный салон: персонажи, сидящие за накрытым столом, изображены на фоне стены, декорированной в стиле рококо. Плоскость стены делится здесь на две части, одна из которых представляет собой высокую узкую панель с закругленным верхом, а другая — широкое зеркало той же высоты с фигурным завершением. В моделировке панели и зеркала доминируют прямые вертикальные линии, поэтому помещение кажется высоким. Впечатление высоты усиливается также из-за отсутствия линии карниза в пространстве изображения. Панель и зеркало подчеркнуты по контуру двойными рельефными бордюрами, дополненными сверху асимметричными раковинами, рокайлями и цветочными гирляндами. Верхняя центральная часть панели декорирована медальоном с живописным изображением аллегорического характера: девушка, держащая в руках венок или бубен (возможно, Муза), меланхолично смотрит из-за плеча вниз на застолье, как бы участвуя в действии. Стулья, изображенные на иллюстрации, просты по форме и лишены резного декора. Они имеют высокие закругленные спинки и опираются на слегка выгнутые ножки без проножек. Стиль мебели, напоминающий о периоде Регентства, не соответствует рокайльному стилю оформления стен. Присутствие устаревшей мебели, по-видимому, должно было придать иллюстрации колорит ушедшей эпохи. Пространство интерьера замкнуто, имеет сценическую трактовку. Незначительная глубина пространства передается посредством перспектив-

ных линий пола, выложенного из каменных плит. Фигуры персонажей несколько теряются в пространстве помещения: они занимают мало места и просты по моделировке, т.е. не отвлекают на себя внимание. Интерьерные компоненты, особенно плоскость стены, напротив, играют более важную роль в восприятии иллюстрации.

Очевидно то, что интерьер в иллюстрации Ж.-Б. Удри также выполняет декоративную, повествовательную, смысловую и композиционную функции. Декор интерьера является полноценным участником сцены. Иллюстратор передает интерьер документально и четко, что свидетельствует об использовании архитектурных аналогов.

Ю. Гравело представляет модные интерьеры в качестве фона действия на иллюстрациях для знаменитого издания «Декамерона» Боккаччо (1757). В том числе, изображения интерьеров «стиля Регентства». Например, на иллюстрации Ю. Гравело к новелле 7 дня VII персонажи изображены в интерьере опочивальни с альковной нишей, где установлено ложе под балдахин. Верхняя часть альковной перегородки моделирована в виде крупных симметричных завитков, поддерживающих маскарон Дианы и дополненных цветочными гирляндами. Над дверями помещен прямоугольный десюдепорт с изображением корзины роз. Очевидно, розы символизируют чувства влюбленных, а лик Дианы с полумесяцем во лбу — тайну, скрытую под покровом ночи. Возле альковной ниши стоит стул с прямыми ножками, напоминающими балясины, которые опираются на основания в виде шаров. Открытая дверь и «угловая» подача помещения придают изображению некоторую глубину: ее подчеркивают диагональные линии паркетного пола и акцент на угловую «развязку» стен и потолка. Фигуры персонажей расположены на разных планах и занимают менее трети пространства изображения. Они трактованы довольно обобщенно, даже скуп и поэтому кажутся малозначительными по сравнению с «декорацией». Интерьер представлен иллюстратором детально и точно, что свидетельствует в пользу обращения к посторонним источникам.

В той же серии иллюстраций художник использует модель интерьера «стиля Транзиссон». Можно заметить, что интерьеры в иллюстрации представлены адекватно оригинальным с точки зрения стилевых акцентов: черты неоклассицизма прослеживаются обычно в отделке стен, а черты рококо — в формах и декоре предметов убранства, особенно мебели. Так, на иллюстрации к новелле 1 дня VIII танцующие дама и кавалер изображены в интерьере салона, стены которого декорированы каннелированными пилястрами коринфского ордера, расположенными в угловой части и вдоль

стены. Картина в строгой резной раме помещена на фоне стенной тканевой обивки с пейзажными мотивами. В оформлении помещения преобладают прямые линии — карниза, пилястр, рамы, паркетного пола. Наиболее эффектные предметы убранства — это светильники с изогнутыми «ветвями» и пластическим листовенным декором. Зажженные люстра и канделябр, установленный на высоком кеглеобразном торшере, имеют идентичную форму, что вносит в изображение ощущение гармонии. Стулья на легких гнутых ножках рокайльной формы почти скрыты фигурами персонажей и малозаметны.

Интересна с точки зрения передачи «стиля Транзисьон» в отделке и убранстве интерьера иллюстрация к новелле 5 дня III, изображающая сцену объяснения дамы и кавалера в интерьере салона. Помещение декорировано тканевой пейзажной обивкой в резном обрамлении с орнаментальными акцентами. Стены, угол помещения, двери и потолок подчеркнуты прямыми линиями карниза, коколя, рамы, потолочной лепнины. Монументально трактована дверь с выступающим прямоугольником обрамления, увенчанная скульптурным десюдепортом в виде лаврового венка с портретным профилем. Стулья рокайльной формы с волнистыми спинками и ножками почти не видны из-за фигур персонажей. Пол застелен ковром с мелкими орнаментальными завитками. На переднем плане замечен угол стола, закрытого длинной ковровой скатертью с бахромой — деталь, напоминающая убранство интерьеров барокко.

Примерно так же представлен интерьер на иллюстрации к новелле 6 дня III. На ней дама и кавалер изображены в интерьере помещения с альковной нишей. Ложе увенчано небольшим округлым балдахином, который украшен плюмажем и фестонами с кистями. Потолок, стены и двери имеют архитектурную трактовку благодаря антаблементу и пилястрам. Стены отделаны панелями. Пластическое оформление дверей выполнено по знакомой схеме: десюдепорт представляет собой овальный медальон, обрамленный гирляндой. Фрагментарно изображены предметы рокайльных форм — стул с волнистой рамой на гнутых ножках и резная рама зеркала, стилизованная в виде ствола пальмы. На первом плане акцентирован скульптурно трактованный предмет обстановки — столик с кеглеобразной ножкой на подставке, моделированной в виде волот и растительных завитков.

Отдельные иллюстрации «Декамерона» Боккаччо (1757) представляют предметы обстановки в стиле рококо. Причем, крупным планом, более детально в отличие от прочих иллюстраций серии. Так, на иллюстрации к новелле 8 дня I, изображающей гостей, осматривающих интерьер, представлен салон. На стене висит большое прямоугольное зеркало в раме, украшенной изящной и легкой резьбой в стиле рококо. Под ним стоит канапе, спинка и рама сидения которого декорированы рельефной резьбой в виде рокайлей. Мотив

рокайля продолжает орнаментика напольного ковра и каминный таган. Элементы неоклассицизма — пилястры с каннелюрами, прямые линии и прямые углы — отступают на второй плане в прямом и переносном смысле. Можно заметить, что некоторые предметы наделены дополнительным смыслом. Стоящий на камине светильник в виде путто с подсвечником в руках — один из них. Складывается впечатление, что он не одобряет действие, свидетелем которого является: он как будто отворачивается от гостей. Аналогичный путто входит в композицию десюдепорта: он также отворачивается, но в другую сторону. Судя по спонтанным эмоциям, путти, как полноправные участники происходящего, обозначают негативное отношение к действию и помогают истолковать изображение.

Более строгая версия интерьера «стиля Транзисьон» представлена Ю. Гравело в серии иллюстраций к «Театру» Корнеля (1764). В целом выдержанная в духе неоклассицизма, эта серия включает ряд иллюстраций с интерьерами в «стиле Транзисьон». Наиболее насыщена разнородными стилевыми чертами иллюстрация, изображающая королевский прием в интерьере высокого зала, точнее, «итальянского салона» с колоннами и тронным местом, обозначенным балдахинном. Стены зала ритмично организованы широкими панелями, пилястрами коринфского ордера и антаблементом. Выступающее прямоугольное обрамление двери увенчано скульптурным десюдепортом с фигуркой путто. Классицистический архитектурный декор интерьера оживляет эффектный рельефный декор панелей. Расположенная в центре панели асимметричная композиция в виде трофея, висящего на ленте с бантом, выполнена в стиле рококо. Рокайли заметны также на ковре, устилающем тронное возвышение. Отдельные предметы обстановки наделены чертами «стиля Транзисьон»: на передний план выдвинут стул, опирающийся на гнутые ножки, арочная спинка и рама сидения которого имеют правильные симметричные формы.

Иногда интерьеры на иллюстрациях к «Театру» Корнеля (1764) имеют одновременно признаки рококо, неоклассицизма и даже «греческого вкуса», для которого характерна античная орнаментика. На иллюстрации, представляющей группу персонажей в древнеримской одежде в интерьере высокого «итальянского салона», черты рококо и неоклассицизма можно заметить в моделировке массивной курильницы на треножнике, натуралистично трактованном в форме ножек на копытцах. Связующим конструктивным элементом чаши и опоры-треножника являются три скульптурные рокайля. Этот интерьерный аксессуар расположен на фоне колонны грандиозного зала, стены которого имеют четкую геометрическую организацию, будучи поделены на прямоугольные сегменты и дополнены

пилястрами, антаблементом, сюжетными панно. Своды помещения декорированы кессонами с лепными розетками, плафон – ритмичным орнаментом в виде «критской волны», а полы выложены большими мраморными плитами

Интерьерный фон на иллюстрациях Ю. Гравело к «Театру» Корнеля (1764) отличается по составу компонентов и пространственным качествам. В данной серии иллюстраций представлены высокие и просторные помещения. Каждый раз в центре композиции изображена монументальная колонна – полностью или фрагментарно. Повторение интерьерного фона в «стиле Транзисьон» с элементами «греческого вкуса», обеспечивает связь иллюстраций внутри серии. Иллюстратор добивается глубины пространства благодаря перспективным построениям с участием архитектурных элементов и изображению смежных помещений. Фигуры персонажей выдвинуты на первый план, достаточно крупные: они занимают примерно половину изображения. Интерьер раннего неоклассицизма передается убедительно и по знакомой схеме: архитектурный декор обычно наделен чертами неоклассицизма (иногда с элементами «греческого вкуса»), а предметы убранства – чертами рококо и «стиля Транзисьон».

В иллюстрациях Ю. Гравело к «Моральным сказкам» Мармонтеля (1765) вновь встречаются интерьеры «стиля Транзисьон», но более разнообразные по составу, более детальные и живописные. Появляется изображение библиотеки с типичным убранством – книжными шкафами, столом, стулом и экспонатами домашней коллекции. Так, на иллюстрации к новелле «Знаток», представляющей героя в обществе галантной пары, изображен интерьер библиотеки с высоким угловым шкафом, скупо украшенным декоративными накладками. Помещение лишено ордерных элементов, за исключением простого линейного карниза. Согласно интерьерным канонам неоклассицизма, потолок комнаты простой, гладкий. Акцентированы прямые линии и прямые углы – дверей, книжных полок, паркетного пола. Жесткую прямоугольную форму имеют панно десюдепорта в скромной резной раме, а также картина на мольберте. Стул, едва различимый на дальнем плане, выполнен в «стиле Транзисьон»: он имеет правильную овальную спинку, правильной формы раму и гнутые ножки. Тему Античности в интерьер вносит декоративная пластика: рельефный портрет-медальон на ленте, фигура Аполлона на пьедестале, ваза с гирляндой. Аполлон, похоже, реагирует на происходящее: повернув голову, он внимательно смотрит сверху вниз на главного героя сцены. В интерьере можно найти еще одну черту «стиля Транзисьон»: спинка кресла или стула, на котором сидит главный герой, имеет волнистые очертания. Более интересен с точ-

ки зрения оформления изящный круглый столик на гнутых ножках, украшенный массивной накладной гирляндой с букраниями: он явно выполнен в «греческом вкусе».

Тщательностью передачи декора интерьера «стиля Транзисьон» отличается иллюстрация из той же серии с изображением галантной сцены в интерьере будуара, обставленного канапе, креслом и ширмой. Изящное убранство поражает гармонией и явно отражает практику французского интерьерного искусства периода раннего неоклассицизма. Элементы стиля рококо здесь уравнивают черты неоклассицизма. Прямые линии панелей, ширмы, карниза смягчены закругленными линиями падуги, лучкового завершения дверей, медальона десюдепорта. Волнистые рокайльные очертания имеют канапе и кресло резного дерева, декорированные акцентами в виде асимметричных картушей. Напольный ковер орнаментирован крупными завитками рокайлей. Стенные панели декорированы тканью: живописная стихия иллюзорных пейзажей обрамлена широкими прямоугольными бордюрами, украшенными симметричными орнаментальными акцентами. Пейзажные мотивы панелей повторяет обивка прямоугольных створок ширмы. Предметы убранства интерьера также наделены чертами «стиля Транзисьон»: симметричную форму имеют стенные часы на консоли, которые опираются на ножки в виде лап и украшены сверху пышным рельефным декором. Черты неоклассицизма в оформлении интерьера выказывает овальный портрет десюдепорта, декорированный лентами с бантом и ниспадающими лавровыми связками. Портретное изображение выполняет знаковую роль, указывает на главное действующее лицо сцены. Можно заметить, что облик и ракурс модели на портрете идентичны облику и ракурсу изображения реальной героини сцены.

Не менее интересная и детально проработанная схема интерьера «стиля Транзисьон» представлена на еще одной иллюстрации из той же серии, изображающей сцену обморока героини в окружении гостей: это интерьер салона с высоким окном и камином. В организации отделки помещения превалируют мотивы неоклассицизма. Граница стен и потолка оформлена в виде широкого рельефного фриза и карниза, подчеркнутого иоником. Рельефная лента жемчужника обозначает контур высокой прямоугольной панели. Надкаминное пространство декорировано, между тем, панелью в «стиле Транзисьон»: резная рама имеет рокайльную моделировку, а тканевая обивка орнаментирована мотивами неоклассицизма – вазоном с цветами и фигурой Сфинкс. Возникает ощущение, что Сфинкс пы-

тается избежать участия в действии: она отвернулась в сторону и смотрит вверх. Предметы убранства интерьера оформлены в стиле рококо. Рядом с камином заметен светильник-бра характерной для рококо витиеватой и асимметричной формы. Еще один рокайльный акцент интерьера — фарфоровая ваза-попурри на изящной и чуть асимметричной консольной полочке, закрепленной в верхней части панели. Также обращает на себя внимание крупная рокайльная орнаментика напольного ковра. «Переходные» черты более всего проявляются в специфических формах мебели. Маленький столик, за которым сидит героиня, опирается на стройные слегка изогнутые ножки, равно как и стулья с волнистыми резными рамами. Вместе с тем, стулья снабжены симметричными овальными спинками.

Как можно заметить, иллюстрации Ю. Гравело к «Моральным сказкам» Мармонтеля (1765) подробно представляют камерный и декоративный интерьер «стиля Транзисьон», в котором черты неоклассицизма гармонично сочетаются с чертами рококо. Предметы обстановки и убранства интерьера представлены более тщательно и детально, чем в других сериях иллюстраций. Предметы интерьерной декорации иногда играют знаковую роль, являясь дополнительными персонажами действия или указывая на главного героя сцены. Пространство интерьера отличается глубиной и полуоткрыто за счет изображения распахнутых дверей или окна. Фигуры персонажей изображены на разных планах в его центре и занимают менее половины пространства изображения.

Прием сочетания реалий «переходного» интерьера с более архаичными предметами Гравело использует в одной из иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия (1767—1771). Сцена с участием Аполлона представлена в интерьере спальни с кроватью, помещенной в альковную нишу, которая имеет занавеси и эффектное рельефное завершение в стиле рококо. Стены и потолок, трактованные в духе неоклассицизма, повторяют хорошо знакомые детали, к которым обычно прибегает иллюстратор. Это антаблемент, фриз, карниз, коринфские пилястры, гладкие панели, лепной десюдепорт в виде овального медальона. Непривычными для устоявшейся интерьерной схемы являются львиные лапы кровати, курильница-треножник и особенно люстра-бутон с тремя высокими языками пламени, напоминающая античную масляную лампу.

Складывается впечатление, что на иллюстрациях Ю. Гравело с участием персонажей античной мифологии воспроизводится модная схема декора и обстановки интерьера «стиля Транзисьон», од-

нако допускается участие предметов и деталей в «греческом вкусе». Фигуры персонажей погружены в интерьер, изображены на разных планах и занимают менее половины пространства изображения.

Много внимания Ю. Гравело уделяет передаче архитектурного декора интерьера в духе неоклассицизма на иллюстрациях к поэме Вольтера «Генриада» (1768–1774). На иллюстрации к песне I поэмы сцена королевского приема представлена в интерьере салона, стены которого декорированы узкими лентами панелей, разделенными широкими ионическими пилястрами (ил. 14). Нарядный антаблемент включает рельефный декором в виде розеток или перекрещенных ветвей, перевязанных бантом. Колонны поддерживают горизонтальное перекрытие дверной ниши, декорированное кессонами с розетками. Десюдепорт представляет собой громоздкую пластическую композицию, состоящую из геральдического картуша с короной, ветвей и перевернутого рога изобилия. Мотив ионика повторяется в оформлении рельефных бордюров дверей, панелей и карниза. Потолок разделен на геометрические сегменты бордюрами, моделированными в виде связки фасций. В отличие от стен и потолка, мебель имеет рокайльные формы и отделку. А именно, стул на гнутых ножках и кресло с высокой асимметричной спинкой, украшенной резными рокайлями. Мотив рокайля поддерживает орнаментика напольного ковра. Фрагментарно изображен украшенный бахромой «курульный» стул. Это сидение, предназначенное для королевских приемных помещений, так же как и некоторые детали декора указывают, что на иллюстрации изображены королевские покои.

Аналогичным образом представлен интерьер на иллюстрации Гравело к песне III «Генриады», изображающий покушение на герцога де Гиза (ил. 29). Это высокое зальное помещение со сводчатым перекрытием, декорированным кессонами с розетками. Переход от стен к потолку подчеркнут ритмичным антаблементом с триглифами и метопами, украшенными розетками. Стены имеют архитектурную трактовку: они разделены панелями и пилястрами. Стоящие на цоколе колонны с каннелюрами подпирают балки перекрытия над дверями. Десюдепорты оформлены в виде рельефных медальонов с обрамлением в виде рога изобилия. Пол помещения выложен большими квадратными плитами. Опрокинутый стул, фрагментарно изображенный на первом плане, обладает «переходными» чертами: хорошо просматриваются волнистая рама и гнутые ножки. Хаотичное расположение мебели сообщает иллюстрации до-

полнительные смысловые нюансы, подчеркивает драматизм сцены. В иллюстрациях к «Генриаде» Вольтера Ю. Гравело прибегает к обычной схеме изображения «переходных» интерьеров: акцентирует внимание на «классической» отделке стен, оставляя мебель и предметы убранства в сфере влияния рококо. Более детально и точно, чем в других сериях иллюстраций, представлен декор антаблемента и потолка. Однако, несмотря на дробную передачу классического архитектурного декора, допускается его произвольная интерпретация. Интерьерные предметы могут нести дополнительную смысловую нагрузку: они уточняют место действия и прогнозируют его развитие.

Рассмотрев ряд иллюстративных серий, выполненных по рисункам Ю. Гравело, отметим, что интерьеры раннего неоклассицизма передаются иллюстратором точно, документально, что свидетельствует об использовании дополнительных источников визуального материала — архитектурных увражей или эстампов. Как и в практике оформления, здесь существуют определенные закономерности организации интерьера. В центре композиции обычно акцентирован архитектурный декор — пилястра или колонна, изображенные частично или полностью. В изображении интерьера неизменно присутствует стеной пластический декор. Допускается смешение стилевых элементов в оформлении одного интерьера. Архитектура и отделка стен и потолка отмечены чертами неоклассицизма, обстановка и предметы убранства — стиля рококо или «стиля Транзисьон». В виде исключения в отделке стен могут присутствовать декоративные мотивы рококо. Предметы рококо малозаметны, они чаще всего помещены на втором плане, скрыты фигурами персонажей или изображены фрагментарно. Отдельные иллюстрации точно передают орнаментику и мебель «греческого вкуса». Черты рококо более проявляются в интерьерных иллюстрациях к «Моральным сказкам» Мармонтеля, черты неоклассицизма — в иллюстрациях к «Театру» Корнеля, что, очевидно, обусловлено спецификой текстов. Для воссоздания условного исторического колорита иллюстратор иногда использует относительно архаичные предметы — мебель и предметы убранства барокко («Декамерон» Боккаччо). В целом концепция интерьера «стиля Транзисьон» остается неизменной, хотя детали интерьерного фона слегка меняются в соответствии с разными текстами. В ряде случаев персонажи интерьерной декорации выполняют знаковую роль: они привлекают внимание, поясняют изображение, уточняют место действия и прогнозируют его развитие.

Ш. Эйзен передает особенности организации, декора и обстановки «современного» интерьеров в ряде серий гравированных иллюстраций. Безусловно, интересны с точки зрения авторской трактовки изображения интерьеров рококо в его знаменитой серии иллюстраций для «Сказок и новелл» Лафонтена (1762). Нередко иллюстрации данной серии представляют интерьер спальни, что обусловлено галантным характером самого текста. Интерьер рококо художник представляет узнаваемо, но избирательно и довольно свободно. Складывается впечатление, что иллюстратор фантазирует на тему интерьера. Так, декорированный в стиле рококо интерьер может включать архаичные предметы. Например, столик на прямых ножках, покрытый ковром с бахромой или стол на ножке-балясине. Допуская вторжение ретро-элементов, иллюстратор как бы отсылает зрителя к прошлому. С помощью этого приема художник, не пытаясь передать подлинное текстовое время действия — давнее или неопределенное — придает сцене некий ретро-колорит и, одновременно, не отказывается от модного декора рококо.

Ш. Эйзен редко прибегает к подробной и всесторонней передаче интерьера. Обычно стенной декор не детализирован или передается схематично. Например, художник так эскизно намечает стенную панель, украшенную орнаментальной композицией в виде асимметричного медальона и рокайлей, что можно только догадываться, в какой технике нанесен декор — живописью или резьбой. Гораздо большее внимание иллюстратор уделяет предметам убранства интерьера — мебели, часам, светильникам. Именно крупные предметы обычно обладают признаками стиля — рокайльными формами и декором. Кровать может иметь высокое резное изголовье с асимметричным картушем или резной балдахин из рокайлей, стулья и кресла — плавно изгибающиеся ножки, локотники и спинки. Кровать обычно изображается художником фрагментарно, крупным планом, из-за чего трудно определить ее типологию. Центром композиции в иллюстрации Ш. Эйзена могут быть настенные часы. Так, на одной из иллюстраций серии представлен интерьер салона с обстановкой, состоящей из маленького стола и стульев. Стену украшают крупные часы-картель, практически соразмерные фигурам действующих лиц. Часы установлены на консольной полке, имеют асимметричную форму и декорированы фигурками путти. Возможно, они нужны для уточнения времени действия.

Непременным компонентом интерьеров в интерпретации Ш. Эйзена являются драпированные ткани — гардины, портьеры, занавеси балдахинов и альковов. Их присутствие всегда убедительно с точки зрения

оформления интерьера. Они имеют пышные пластичные формы и драпированы мелкими или крупными складками. Художник точно передает способы драпировки и виды украшения занавесей. Крупно драпированные занавеси на иллюстрациях Ш. Эйзена обращают на себя даже больше внимания, чем отдельные предметы интерьера. Очевидно, занавеси играют не только декоративную, но и композиционную роль. Иногда интерьерный фон иллюстраций включает в себя картины в рамах. Например, на иллюстрации, представляющей трех героинь, сидящих за столом в интерьере салона, присутствует большая картина в раме, украшенная резными асимметричными элементами. Изображенный на картине Купидон метит из лука в одну из героинь иллюстрации, как бы участвуя в сцене на правах реального действующего лица. Данный элемент интерьера имеет знаковый характер: картина принимает участие в иллюстрировании текста, прогнозируя развитие действия.

Некоторые иллюстрации серии Ш. Эйзена к «Сказкам и новеллам» Лафонтена (1762) изображают интерьер рококо максимально точно. Например, иллюстрация к новелле «Ришар Минутоло». Она представляет галантную сцену в интерьере будуара с альковной нишей и канапе, над которым расположено большое зеркало. Верхняя часть альковной перегородки моделирована в виде рельефных волют с ламбрекеном и кистями. По сторонам альковной ниши ниспадают завязанные узлом занавеси. Широкое зеркало обрамлено рельефной рамой в виде стилизованного ствола пальмы. Формы мебели согласованы по стилю: канапе и стул опираются на изящные гнутые ножки. Спинка канапе украшена по контуру резным асимметричным декором — рокайлями и крупной корзиной роз, которая расположена практически в центре композиции. Этот элемент декора, безусловно, наделен семантикой: розы либо символизируют страсть кавалера, который пытается обнять даму, либо намекают на чувства героини, которая противится пылкому кавалеру. Пол выстилает орнаментированный завитками ковер, напоминающий продукцию мануфактуры Савоннери. Фигуры героев занимают более половины поля изображения и, возможно, поэтому пространство интерьера кажется камерным и замкнутым. Ощущение некоторой глубины пространства возникает благодаря тому, что фигуры изображены в угловой части помещения, а также из-за акцента на рельефно драпированные ткани — занавеси и одежды героев. Как и в других иллюстрациях серии, фигуры героев являются единым целым с интерьерным фоном: их объединяет тема драпированной ткани, часто используемая художником. Интерьер

рококо трактован Ш. Эйзенем в данной серии иллюстраций эскизно, фрагментарно, без четкости и детализации. Художник уделяет особое внимание пластическим мотивам. Как удалось заметить, интерьер в иллюстрациях Ш. Эйзена выполняет декоративную, повествовательную, композиционную и семантическую функции.

В некоторых иллюстрациях к «Метаморфозам» Овидия (1767–1771) Ш. Эйзен обращается к изображению интерьеров раннего неоклассицизма. Так, на иллюстрации, изображающей встречу Улисса и Цирцеи, представлен интерьер высокого зального помещения с колоннами и тронным возвышением. В отделке и убранстве интерьера можно обнаружить черты неоклассицизма и рококо. Художник явно не стремился добиться документальности и полноты в передаче интерьера. В трактовке архитектурных признаков неоклассицизма внимание акцентировано на двух колоннах, изображенных фрагментарно, и потолочной падаге с ритмичной орнаментикой. Допуская искажение масштаба, художник выделяет один характерный элемент декора интерьера неоклассицизма – рельеф десюдепорта в виде овального медальона с ниспадающими связками лавра. Двери и десюдепорт оказываются слишком крупными и несоразмерными по отношению к колоннам и группе персонажей на дальнем плане, но убедительно передают характерное для интерьеров раннего неоклассицизма оформление дверного проема. Трон изображен фрагментарно и практически не позволяет рассмотреть свои формы и декор, не считая волют, моделирующих спинку и подлокотники. Более детально Ш. Эйзен передает тканевое убранство интерьера, обращая внимание на фактуру материала. Над головой героини он помещает маленький балдахин, завязанный узлами по углам и украшенный бахромой. С точки зрения стилевой принадлежности более убедительным предметом убранства интерьера является напольный ковер, украшенный цветами и растительными рокайлями.

В иллюстрациях Ш. Эйзена к «Генриаде» Вольтера (1770) также заметны черты «стиля Транзисьон». Например, на иллюстрации к песне I, где сцена королевской аудиенции представлена в интерьере парадного помещения (ил. 26). Фронтальная стена трактована здесь в стиле неоклассицизма: она делится на правильные геометрические сегменты с помощью высокого цоколя, над которым находятся частично каннелированные пилястры и панели с рельефными бордюрами. Стену украшает овальная картина, обрамленная цветочной гирляндой с лентой. На иллюстрации изображены два довольно архаичных предмета меблировки. Это трон, закрытый ковром с бахромой и отмеченный горизонтально нависающим прямоугольником балдахина

с плюмажами, бахромой, кистями на шнурах. Трон и массивное кресло на прямых ножках и с локотниками в форме волют напоминают предметы обстановки стиля барокко. Несмотря на модную, характерную для неоклассицизма свисающую до пола тканевую драпировку кресла и гирлянды, оно кажется более подходящим для интерьеров «большого стиля». Лишь напольный ковер, орнаментированный мелкими и плотными завитками рокайлей, указывает на «переходный» характер убранства интерьера.

Не всегда интерьерные композиции Ш. Эйзена опираются на четкую интерьерную схему. Трудно назвать интерьерными в полном смысле слова его иллюстрации к «Книдскому храму» Монтескье (1772), хотя здесь заметны черты «стиля Транзисьон». Место действия оказывается несколько неопределенным, хотя каждая иллюстрация имеет детали мебелировки. Так, на иллюстрации, представляющей сцену разоблачения Венеры и Марса, изображена стоящая на возвышении кровать под балдахином. Драпированные занавеси балдахина декорированы по контуру фестонами с кистями и завязаны по углам узлами: обычный прием иллюстратора. Высокое изголовье кушетки, моделированное в виде картуша, увенчанного раковиной, наиболее эффектно: оно обрамлено резными рокайлями и затянуто тканью, орнаментированной теми же рокайлями. Сверху изголовье украшает скульптурная композиция в виде пары целующихся голубей. Эта сценка дублирует основное действие — галантную встречу главных героев. Наряду с чертами стиля рококо, кушетка обладает признаками неоклассицизма — массивными вогнутыми ножками-консолями и драпировкой. Об интерьерах рококо, безусловно, напоминает напольный ковер, орнаментированный рокайлями. Использование рокайльных мотивов в контексте изображения галантной сцены кажется вполне убедительным, даже необходимым. Вместе с тем, художник прибегает к изображению актуальных деталей мебели неоклассицизма.

Современный стиль интерьера проявляется у Ш. Эйзена чаще всего в отдельных предметах, особенно в мебели. Именно мебель сочетает в себе элементы рококо и неоклассицизма одновременно, как это имело место в практике мебельного дела в период раннего неоклассицизма. Некоторые предметы имеют признаки «греческого вкуса». Интерьер «стиля Транзисьон» изображен более полно и точно в иллюстрациях на тему современности, в то время как древность иллюстрируется более свободно: нет документальной подачи «переходного» интерьера, используется лишь мебель модной формы.

Художник не всегда считает нужным полностью изображать интерьерный фон сцены – архитектуру интерьера, его декор, предметы убранства. Главным приемом изображения интерьера является фрагментарность. Элементы интерьера могут иметь нелогичное расположение: они не являются частью целостной интерьерной декорации, но служат обрамлением фигур. В интерьере чаще всего акцентированы драпировки - объемные, асимметричные, завязанные узлами и украшенные галуном и кистями. Кроме того, много внимания уделяется мебели, особенно ее скульптурному, фигуративному декору, который часто повторяет или поясняет действия героев сцены.

Итак, иллюстраторы настойчиво передают особенности оформления интерьеров XVIII в., даже вопреки времени и месту действия персонажей. Несмотря на объективность передачи, иллюстраторы интерпретируют интерьеры по-разному. Интерьер «стиля Регентства» в изображении Ф. Буше деликатен и малозначим по сравнению с фигурами действующих лиц. Напротив, Ж.-Б. Удри придает большое значение декору интерьера и подчиняет персонажей его ритму. Тщательная и сухая фиксация деталей интерьера характерна для иллюстраций Ю. Гравело, в которых фигуры героев несколько теряются. Интерьер рококо также передается иллюстраторами по-разному. Ф. Буше акцентирует внимание на пластических орнаментальных мотивах и представляет интерьер точно, но без документальности. Его иллюстрации сообщают такое важное качество рокайльных интерьеров, как гармонию частей целого. В трактовке Ж.-Б. Удри интерьер рококо документален и отстранен. Ш. Эйзен акцентирует крупные рельефные фрагменты декора и передает интерьер фрагментарно и живописно. Художники добиваются документального изображения интерьера раннего неоклассицизма: либо полного и подробного (Гравело), либо фрагментарного и обобщенного (Эйзен). В трактовке интерьерного фона иногда допускаются неточности и фантазия. Это происходит вопреки объективности передачи интерьера: либо как прием стилизации с целью раскрытия особенностей текста (Гравело), либо как метод изображения интерьера (Эйзен).

Гравированные проекты интерьеров XVII–XVIII веков в арсенале иллюстраторов

Оbjectивность изображения интерьера в книжной иллюстрации XVIII в. дает основание полагать, что художники опирались на интерьерные образцы документального характера, прежде всего, сюиты архитектурных гравюр. Модель интерьера — типологическая, пространственная и стилевая — избиралась иллюстратором, очевидно, самостоятельно и зависела не столько от литературного текста, сколько от визуальных аналогов. В аспекте влияния архитектурной гравюры на книжную иллюстрацию представляет интерес выявление круга источников, которыми пользовались иллюстраторы. С точки зрения изучения методов работы важно определить мотивы выбора аналогов и установить приемы их трансформации. Поиск образцов, безусловно, предполагает сопоставление различных сюит архитектурных гравюр и серий книжных иллюстраций XVIII века.

Многочисленные примеры цитирования архитектурной гравюры XVII — начала XVIII в. можно обнаружить в иллюстрациях Ю. Гравело. Художник, как правило, точно повторяет фрагмент оформления интерьера. Так, в разных сериях иллюстраций и разных вариациях иллюстратор повторяет десюдепорт в виде рельефного овального медальона, дополненного гирляндой.

Для иллюстратора это не только модный акцент оформления дверей, но и знаковый элемент композиции, раскрывающий смысл сцены. Повторяя облик героя или героини сцены, портретный медальон — по замыслу иллюстратора — выделяет их среди других персонажей. Например, на иллюстрациях к «Декамерону» Боккаччо (1757) такую роль играет десюдепорт: в интерьере салона или в комнате с альковной нишей. То же верно по отношению к «Моральным сказкам» Мармонтеля (1765), где на иллюстрации к новелле «Нерешительность», изображающей сцену в будуаре, медальон-портрет напоминает героиню сцены. Медальон-портрет позволяет также представить отсутствующего героя. На иллюстрации к десятому письму второй части «Новой Элоизы» Руссо (1761) женский медальон-портрет намекает на предмет ссоры героев. Иногда Ю. Гравело использует скульптурный медальон-десюдепорт как фактор организации пространства. Так, на иллюстрации к «Британику» из «Сочинений» Расина (1768) медальон с зеркальным полем отражает фрагмент противоположной стены, обозначая границы помещения. Медальон реже выполняет сугубо декоративную роль, как например, на иллюстрации к истории Гермеса

и Аглавры из «Метаморфоз» Овидия (1767–1771), где десюдепорт является акцентом оформления интерьера.

При сравнении вышеупомянутых иллюстраций с архитектурными гравюрами «большого стиля» складывается впечатление, что данный мотив Ю. Гравело взял из сюиты Ж. Маро, посвященной оформлению дверей. В проектах оформления каминов и «Новой книге панельной отделки из панно» Д. Маро можно найти тождественные изображения зеркальных панно в виде медальона. Судя по сохранившимся эскизам иллюстраций к «Сочинениям» Расина [*Rorschach*, cat. 13–15], Гравело, наметив интерьерный фон с медальоном-десюдепортом, уже не менял его. Известно, что иллюстратор обычно разрабатывал эскиз фигур прежде, чем эскиз с интерьерным фоном [*Taylor*, p. 18]. Это не исключает возможности того, что интерьерный фон был продуман заранее.

Тем более важно установить, что время от времени Ю. Гравело более полно использовал архитектурный источник, допуская повторение готовой композиции. В этом можно убедиться при сопоставлении иллюстрации к новелле «Знаток» из «Моральных сказок» Мармонтеля (1765) с гравюрами из увража Д. Маро [*Marot*, 1712]. Иллюстрация, представляющая сцену в библиотеке, обнаруживает массу документальных деталей. Вдоль стены расположен угловой книжный шкаф, который граничит с открытой дверью с прямоугольным панно десюдепорта. На шкафу расставлены артефакты, среди которых выделяются два бюста, расположенные под углом друг к другу. На первом плане, на полу громоздятся несколько предметов и в том числе глобус.

Складывается впечатление, что эта иллюстрация имеет много общего с гравюрой «Библиотека» из сюиты «Новая книга интерьеров апартаментов» Д. Маро [*Marot*, 1712]. Все перечисленные детали – шкафы, бюсты, глобусы, прямоугольное панно десюдепорта – перешли оттуда. Помимо состава деталей сходство выказывают организация пространства и расположение деталей: угловое – книжных шкафов, фронтальное – открытой двери. Есть еще один общий нюанс: предметы на шкафах одинаково отбрасывают глубокие тени. В пользу обращения художника к гравюре Д. Маро указывает также то, что иллюстрация зеркальна гравюре-аналогу. Как известно, эскизы Гравело были чаще всего того же формата и зеркальны по отношению к итоговым иллюстрациям [*Taylor*, p. 18].

Безусловно, иллюстратор использовал архитектурный источник выборочно. Приемы трансформации аналога были обусловлены прежде всего тем, что Гравело должен был изменить формат изображения.

Поэтому он сжал композицию, вытянул ее по вертикали, фрагментировал, отказавшись от окон, и чуть изменил ракурс.

Направления трансформации исходной гравюры свидетельствуют в пользу того, что художник следовал новым, актуальным для середины XVIII в. стилевым тенденциям трактовки интерьера – рокайльным и «переходным». Иллюстратор счел неуместным повторять анфиладное расположение комнаты, чтобы акцентировать развитие пространства вглубь. Художник отказался от купольного перекрытия и в целом от зальной трактовки помещения. Он проигнорировал архаично оформленный камин со встроенными часами. Фигуративное панно десюдепорта он заменил пейзажным. Иллюстратор отверг массивную мебель барокко и остановился на более легких и плавных формах рококо и декоре в «греческом вкусе». Одновременно художник нарушил строгий порядок книг, ритмичное чередование глобусов и бюстов на шкафах, иначе говоря, внес в организацию интерьера элементы свободы и динамики.

Необходимость пояснения сцены заставила Гравело использовать скульптуры в роли второстепенных персонажей сцены. Иллюстратор частично заимствовал портреты-бюсты, но не допустил прямого копирования. Два портретных бюста не только утратили громоздкие подставки, но и изменили выражения лиц. Оба безучастно игнорируют сцену объяснения героев. Помимо того, иллюстратор дополнил композицию новыми «говорящими» деталями: портретным медальоном, напоминающий героиню, и фигурой Аполлона, который с упреком смотрит на главного героя.

На основе обращения к той же гравюре «Библиотека» Д. Маро [*Marot, 1712*] и по той же схеме была создана иллюстрация Ю. Гравело к новелле «Анетта и Любен» из «Моральных сказок» Мармонтеля (1765). Интерьер библиотеки здесь еще более фрагментирован и замкнут по сравнению с аналогом. Сходство выказывают детали: книжный шкаф с портретом-бюстом, открытые двери с прямоугольным панно десюдепорта, письменный стол и кресло. Родственная связь с предметами исходной гравюры очевидна. Например, вазы-канфары, стоящие по сторонам бюста, своей шаровидной формой напоминают глобусы с исходной гравюры. Кроме того, иллюстратор повторил их расположение и светотеневую моделировку. Из оригинала перешли кресло и стол с раскрытой книгой, однако контуры мебели приобрели рокайльные очертания. Как можно заметить, глубина пространства намечена благодаря изображению двери и окна – деталям, знакомым по источнику.

Текст новеллы «Анетта и Любен» дает основание полагать, что иллюстратор выбрал место действия интуитивно: литератор не уточ-

нил в эпизоде посещения героями замка, в каком помещении хозяин принял незваных гостей [*Мармонтель*, с.353–354]. С помощью скульптурного персонажа, заимствованного из гравюры-аналога, иллюстратор удачно прокомментировал сцену: портрет-бюст, наблюдающий за сценой объяснения героев с книжного шкафа, выражает изумление: рот открыт, брови высоко подняты.

В целом появление акцентов, отличающих интерьеры Ю. Гравело от гравюры «Библиотека» Д. Маро, указывают на то, что иллюстратор пользовался источником избирательно, удачно подстраивая его к сюжетам иллюстраций. Гравюра-аналог была использована художником неоднократно и трансформирована в соответствии с форматом книжной страницы, нормами стиля и смысловыми функциями иллюстрации.

В результате сопоставления иллюстраций Ю. Гравело с архитектурными аналогами можно уточнить метод его работы с источниками. Иллюстратор адаптировал проекты интерьера по-разному: либо заимствовал из контекста единичный декоративный мотив, либо повторял архитектурно-пространственную модель интерьера, меняя детали. Художник, как правило, черпал материалы из одной гравюры, которую использовал максимально полно. Исходный интерьер трансформировался иллюстратором согласно формату книжной страницы, тексту и стилевым требованиям. Выявление аналогов отдельных иллюстраций Ю. Гравело и их сопоставление с эскизами позволяет предположить, что художник изначально продумывал схему интерьерного фона во взаимодействии с фигурами персонажей.

Архитектурную гравюру «большого стиля» принимал во внимание при работе над иллюстрациями известный живописец Ф. Буше. Его интересовали, в частности, фигуративные мотивы оформления интерьера. Например, на иллюстрации к седьмой новелле второго дня «Декамерона» Боккаччо (1757), изображающей опочивальню, акцентирован скульптурный декор алькова, характерный для интерьеров эпохи Людовика XIV. Это кариатида, точнее герма кариатиды в облике молодой женщины, которая изображена в натуральную величину. Сложив руки над головой, кариатида поддерживает балку альковной ниши, ютясь между колонной и коническим балдахином ложа. Кариатида, удачно вписанная в композицию иллюстрации, управляет восприятием зрителя: отворачиваясь, она игнорирует незваного гостя с фонарем в руке, который разглядывает спящую героиню. Кроме того, она помогает определить главного персонажа сцены: полускрытая драпировкой одеяния, ее фигура напоминает фигуру спящей.

При сравнении архитектурных проектов с иллюстрацией Ф. Буше очевидно, что фигуру кариатиды художник создал на основе сюиты «Альковы» Ж. Лепотра [*Lepautre*, 1650–1680], где можно найти фигуры кариатид, путти, крылатых гениев, фланкирующих или увенчивающих альковную арку. Например, проект, где арку алькова фланкируют неподвижные парные кариатиды. Знакомая фигура, напоминающая кариатиду с иллюстрации, встречается в другой гравюре – развертке альковной преграды с панельной отделкой и балюстрадой. Альковный проем украшен здесь двумя крылатыми полуфигурами, которые опираясь на консоли-волюты, поддерживают перекрытие и массивную гирлянду из дубовых листьев. Правая фигура – женская – похожа на кариатиду с иллюстрации Ф. Буше. Сходство подтверждает ее фрагментальная подача, поза (выставленный локоть, поворот головы), одеяние (драпированное и закрывающее одно плечо), угловое расположение фигуры и характер пластической моделировки (мягкая фактура одежды).

Используя проекты альковов Ж. Лепотра как образцы, Ф. Буше не просто скопировал исходный вариант декора, но создал собственную версию. Фигуру кариатиды он моделировал, опираясь на разные аналоги – статичную фигуру кариатиды и летящую крылатую фигуру, сохранив динамичную позу последней. Вертикальный формат иллюстрации заставил художника отказаться от парной фигуры и крыльев, чуть сместить кариатиду вниз и сделать ее более хрупкой. Ее прическа стала высокой, а форма лица – заостренной. При этом иллюстратор развернул кариатиду, изобразив ее в ракурсе три четверти. Прочий объемный декор алькова – консоль, гирлянда – оказался лишним в тесном пространстве интерьера. Торжественный по пластике и декору «большой стиль» оформления интерьера был заменен на «переходный» стиль с элементами неоклассицизма.

На примере одной из иллюстраций Ф. Буше можно отметить особенности его метода работы с интерьерными источниками. Опираясь одновременно на несколько интерьерных проектов, данных в развертке, художник выбрал аллегорический и актуальный по стилю скульптурный акцент, создал собственный вариант, переставил его и органично вписал в трехмерную модель интерьера. Скорее всего, художник детализировал интерьерный фон после того, как нашел расположение фигур, хотя выбор декоративного мотива был сделан заранее и связан с действием.

Один из выдающихся рисовальщиков эпохи, Ш. Эйзен, также использовал архитектурную гравюру XVII в., работая над иллюстрациями. Как можно заметить, интерьерные проекты «большого сти-

ля» послужили образцами для иллюстрации к истории Улисса и Цирцеи из «Метаморфоз» Овидия (1767–1771). Ее герои представлены на фоне помещения зального типа, в котором иллюстратор выделяет тронное место под балдахином и десюдепорт в виде медальона с гирляндой. Примеры последнего Ш. Эйзен – так же как и Ю. Гравело – мог почерпнуть в гравюрах Ж. Маро [*Marot*, 1660, N 5, 98] или Д. Маро [*Marot*, 1712]. Вероятно, иллюстратору были знакомы и современные интерпретации рельефного медальона с гирляндой в проектах Ж.-Ф. Неффоржа, где он прочно обосновался [*Neufforge*, I, 1757]. При сравнении иллюстрации Ш. Эйзена с теми и другими предполагаемыми источниками складывается впечатление, что он ориентировался на более ранние образцы, о чем свидетельствует характер моделировки гирлянды – объемной и детально проработанной.

Дальнейшее сопоставление иллюстрации Ш. Эйзена с интерьерными гравюрами XVII в. подтверждает, что художник в большей степени опирался на гравюру Леблона по эскизу Ж. Лепотра [*Lepautre*, 1650–1680, N 8]. Ее особенность состоит в том, что она дополнена стаффажными фигурами или, точнее, играет роль декорации для батальной сцены с участием персонажей в древнеримских одеждах. Действительно, сравнение иллюстрации с проектом Ж. Лепотра доказывает, что Ш. Эйзен воспользовался его композиционной схемой. Он в общих чертах передал пространственные особенности, архитектуру и декор интерьера, повторил ракурс его подачи. Вместе с тем, интерьерное пространство оказалось сокращено – стало тесным и замкнутым за счет вертикализации формата изображения. Хотя избранные интерьерные детали не поменяли расположение, они были трансформированы, причем в разной степени. Незначительно – десюдепорт и напольный ковер, более существенно – занавес и горка с посудой, превратившиеся в трон с балдахином.

Как можно заметить, Ш. Эйзен вслед за Ж. Лепотром фрагментировал десюдепорт и занавес балдахина, но, в отличие от него иллюстратор акцентировал их и тщательно передал объем и фактуру. Укрупнив избранные детали, иллюстратор не объединил их в пространственно убедительную модель, из-за чего компоненты интерьера утратили связь между собой, а интерьер стал схематичным. В целом стиль интерьера был приведен иллюстратором к нормам раннего неоклассицизма: упрощен, монументализирован и дополнен актуальными декоративными мотивами.

Не удивительно то, что иллюстратор, наряду с композиционной схемой, нашел в проекте Ж. Лепотра фигуру главного героя. Как можно заметить, персонаж в левой части гравюры по расположе-

нию, позе, моделировке торса и костюмным аксессуарам очень напоминает героя иллюстрации. Это обстоятельство наводит на мысль, что Ш. Эйзен выбрал гравюру Ж. Лепотра в ходе поиска ключевой фигуры действия. Скорее всего, найдя образ героя, он по инерции воспользовался интерьерным фоном, повторив схему их взаимодействия.

На примере анализа одной из иллюстраций Ш. Эйзена отметим, что иллюстратор обращался в поисках аналогов к разного рода проектам. Наиболее продуктивным было использование сюжетно-архитектурной гравюры со стаффажными фигурами. Иллюстратор черпал визуальный материал из одной гравюры по возможности полно и последовательно: от фигуры героя до композиции и деталей. Фрагментация и акцентирование были основными приемами работы с ними.

Некоторые работы популярного рисовальщика иллюстраций Ж.-М. Моро-мл. также несут печать архитектурной гравюры XVII в. Они включают интерьерный декор «хорошо забытый», но актуальный для «стиля Транзисьон» и неоклассицизма. Представляет интерес иллюстрация Моро-мл. к девятой главе «Кандида» из «Полного собрания сочинений» Вольтера (1784–1789), изображающая персонажей в будуаре на фоне альковной ниши. Сдержанное, даже строгое оформление интерьера оживляет скульптурный декор альковной арки — крылатый Купидон, придерживающий полог алькова, уложенный фестонами. Его фигура выделяется на гладкой стене альковной ниши, заполняющей центр изображения. Купидон смотрит вниз, в направлении героя, который указывает шпагой на безжизненное тело мужчины, лежащее у его ног. Иллюстратор, таким образом, раскрывает смысл сцены: оказывается, что чувства заставили героя «совершить немыслимое» [*Вольтер*, с. 93].

Фигура Купидона, приподнимающего полог, имеет аналоги в различных архитектурных сюитах XVII в. Парных путти, венчающих альковную преграду, можно найти, например, в гравюрах Ж. Маро [*Marot*, 1660]. Декор в виде Купидона на иллюстрации Моро-мл. был, скорее всего, создан вследствие обращения иллюстратора к проектам альковов Ж. Лепотра [*Lepautre*, 1650–1680]. Популярность данного мотива в XVIII в. подтверждает проект оформления алькова с аналогичными фигурами, опубликованный в первом выпуске знаменитого увража Ж.-Ф. Неффоржа [*Neufforge*, I, 1757]. Однако очевидно, что иллюстратор воспользовался не современной интерпретацией, но более ранними источниками.

Сравнение гравюр позволяет предположить, что одним из аналогов алькова с иллюстрации к «Кандиду» стал заглавный лист сюиты

«Альковы по-итальянски» Ж. Лепотра, представляющий трехмерное изображение парадного помещения с альковым. Вероятно, опираясь на данный проект, иллюстратор использовал идею увенчания алькового проема парными путти, поднимающимися над собой массивный занавес [*Lepautre, 1650–1680*] Сходство заметно, прежде всего, при сравнении позы и моделировки Купидона и путти, а также при сопоставлении формы и декора драпированных пологов, украшенных фестонами с бахромой и кистями. Аналогичные фигуры путти повторялись в и других листах сюиты [*Lepautre, 1650–1680, N 4*].

Следует отметить, что иллюстратор не копировал выбранный фрагмент, но трансформировал его: оставил одну фигуру; добавил число фестонов и моделировал занавес более сдержанно, почти линейно, в отличие от объемного в оригинале. Помимо фигуры путто и занавеса, Моро-мл., похоже, взял из проекта Ж. Лепотра декор над альковой нишей в виде ленты аканфа. В проекте алькова – это архитектурный фриз с мелким рельефным орнаментом, а на иллюстрации – живописный бордюр из крупных контурных завитков.

Еще одним образцом для иллюстратора могла быть гравюра из сюиты «Альковы» Ж. Лепотра. А именно – гравированный проект-развертка альковой преграды с аркой, увенчанной парой путти, поддерживающих картуш и гирлянду [*Lepautre, 1650–1680*]. Отсюда иллюстратор, скорее всего, заимствовал ряд деталей: дугообразную арку с бордюром-наличником, изменив рельефную орнаментацию на плоскостно-графическую. Далее, мотив гирлянды, возможно, подсказал иллюстратору форму фестончатого занавеса. Наконец, одну из панелей, украшенную маскареном, художник трансформировал в ширму, слегка упростив декор.

Именно из этой гравюры художник мог почерпнуть своеобразный прием изображения интерьерного фона: контраст скульптурного декора арки и гладкой стены алькова, заполняющей центр изображения. Иллюстратор сохранил фронтальную подачу алькова и почти не обозначил глубину пространства. Интерьер в иллюстрации Моро-мл. получил сдержанную, плоскостно-графическую и статичную трактовку в духе неоклассицизма, в отличие от архитектурно-пространственных проектов Ж. Лепотра в стиле барокко, которые поражали замысловатой пластикой и динамикой форм.

Сравнительный анализ одной из иллюстраций Моро-мл. показывает, что художник опирался на несколько образцов, которые использовал выборочно. Концепцию интерьерного фона ему подсказал проект документального характера в виде развертки стены. Его

интересовали детали, особенно скульптурные. Именно они были перенесены в композицию иллюстрации после переработки. Можно предположить, что художник разрабатывал фигуры персонажей, имея в виду схему интерьерного фона.

Итак, в результате сопоставления отдельных иллюстраций, выполненных по рисункам Ю. Гравело, Ф. Буше, Ш. Эйзена и Ж.-М. Моромл. в 1750—1780-х гг., с архитектурными гравюрами XVII — начала XVIII в. была зафиксирована устойчивая практика обращения художников к интерьерным проектам Ж. Лепотра и Д. Маро, которые были известны иллюстраторам благодаря переизданиям П.-Ж. Мариэтта. Несмотря на выпуск уважа Ж.-Ф. Неффоржа (1756), созданного по мотивам Ж. Лепотра, Д. Маро и Ж. Берена, а несколько позже — уважа Ж.-Ш. Делафоса (1768), который также «возобновлял формы XVII века» [*Hautesoeur*, p. 4, 461], иллюстраторы предпочитали работать с первоисточниками.

Итогом обращения художников к интерьерным гравюрам «большого стиля» было появление в книжной иллюстрации «переходной» модели интерьера, характерной для архитектурной практики того времени. Действительно, существовала преемственность «большого стиля» в творчестве архитекторов раннего неоклассицизма. Возвращение к традиции очевидно в оформлении многочисленных отелей, примеры архаизации можно в работах многих архитекторов, в частности, у Ж.-А. Габриэля и Ф.-Ж. Беланже [*Hautesoeur*, 4, с.462—464]. «Большой стиль» как один из источников неоклассицизма во французском искусстве оказался во второй половине столетия также в центре внимания иллюстраторов.

Пользуясь одними и теми же архитектурными источниками, иллюстраторы работали с ними по-разному. Работа с гравированными проектами предполагала трансформацию аналогов, включение их в композиционный и стилевой контекст иллюстрации. Общим для иллюстраторов было повторение определенного вида интерьера по назначению, адаптирование актуальных декоративных мотивов, фрагментация оформления, акцентирование аллегорического декора, отказ от пространственной концепции барокко и устаревших способов оформления интерьера. Метод разработки источника определял способ моделирования интерьера в иллюстрации. Архитектурный образец использовался в различной степени: от деталей до пространственно-декоративной модели. Максимально черпали материалы одной гравюры Ю. Гравело и Ш. Эйзен. Они же предпочитали архитектурно-художественные гравюры, брали их за основу композиции иллюстрации.

Приемы трансформации интерьера варьировались от копирования до свободной интерпретации. Более точно и полно повторял осо-

бенности интерьера Ю. Гравело. Метод работы Гравело с аналогами документален. Свободно обращался с источниками Ф. Буше, допуская вариации на их тему. Его метод работы с архитектурным источником не документальный, но художественно-фантазийный. Метод работы с аналогами Ш. Эйзена скорее умеренно документальный, так как есть точность деталей, но они вырваны из контекста, преувеличены и не связаны между собой. Для работ Моро-мл. характерны документальность и избирательность при работе с архитектурными источниками.

Благодаря сопоставлению архитектурных гравюр и иллюстраций можно реконструировать процесс поиска аналогов и этапы создания интерьерного фона в композиции иллюстрации. Поскольку литературный текст не давал описания и детализации места действия, художник самостоятельно моделировал его: возможно, руководствуясь общими указаниями заказчика. Недостающее описание места действия иллюстратор компенсировал за счет архитектурного образца, приспособливая его к тексту. Сравнительный анализ интерьерных проектов и иллюстраций дает возможность установить приоритет в разработке архитектурного фона и фигуры героя. Обращаясь к проблеме создания пространственной модели интерьера в картине, Э. Панофский выделял два основных подхода: либо графическая модель пространства создается вслед за графической моделью фигуративной композиции, либо наоборот [*Панофский*, с.73]. Складывается впечатление в процессе работы над композицией французской иллюстрации второй половины XVIII века создание архитектурного фона шло рука об руку с поиском образов – реальных или аллегорических фигур действия и с выбором актуальных по стилю знаковых деталей.

Глава 5

«Интервизуальные парадигмы» книжной иллюстрации и их истоки

Рассматривая серии французских иллюстраций XVIII в., особенно иллюстрации сюжетно-повествовательные, литературные, испытываешь ощущение дежа-вю. Оказывается, что книжные гравюры имеют много общего – независимо от текста, от авторства, времени создания и стиля изображения. Эти типологические формы, пользуясь терминологией Ф. Стюарта, можно назвать «интервизуальными парадигмами» [Stewart, 1992, p.73]. Выявим изображения-аналоги, принадлежащие разным авторам и разным текстам, на основании следующих критериев: пластическая выразительность; избранные эпизоды в развитии действия; аллегорические фигуры и предметы-символы.

Эмоции

Предметом изображения французской книжной иллюстрации XVIII в. обычно является действие, которое выражается через эмоциональное состояние персонажей – героев сцены. Это самые разнообразные чувства: горе, радость, ужас, отчаяние, удивление, восхищение и т.д. Иллюстрация представляет эмоции двояко: или как реакцию на некое событие, которое остается неизвестным, если не ознакомиться с текстом, или эмоциональный отклик на само событие. Например, на иллюстрации К.-П.Марилье к «Иллиаде» из «Сочинений» Гомера (1786–1788) в сцене оплакивания Патрокла каждый персонаж проявляет чувства по-своему. Один пытается удержаться от возгласа, другой отказывается верить собственным глазам, двое рыдают и, наконец, еще двое сохраняют видимое спокойствие. Смысл эмоциональных реакций персонажей этой сцены понятен, поскольку показана причина, которая их вызвала. Однако происходящее можно верно истолковать только благодаря выразительным жестам действующих лиц.

Жестикуляция героев – вот что обращает на себя внимание при ближайшем знакомстве с иллюстрацией. Для того чтобы передать эмоции, страсти персонажей, иллюстраторы использовали чаще жесты,

чем мимику, так как книжная гравюра слишком мала. Иначе говоря, эмоции кодировались преимущественно в жестах. Это доказывает следующий пример. Руссо был недоволен тем, как Гравело, следуя его указаниям, интерпретировал избранные сцены «Новой Элоизы». Особенно разочаровала литератора сцена смерти Юлии: он ожидал увидеть массу нюансов на лицах персонажей, что было по силам скорее живописи. Кроме того, иллюстратор не смог передать и такие детали, как прозрачный платок [Labrosse, 1987, p.121]. Иллюстраторы и граверы XVIII в. располагали ограниченными средствами выражения эмоций. Более того, полное совпадение визуального и вербального образа было бы невозможно [Stewart, 1992, p.20].

Путем выявления сходных изображений составим иконографию эмоций французской книжной иллюстрации XVIII в., частично обращаясь к литературным источникам. В качестве критерия выберем повторяемость жестов и поз персонажей. Обзор иллюстраций, гравированных листов проведем по хронологии выпуска в свет изданий, которым они принадлежали. Сравним приемы передачи эмоций в иллюстрации со способами изображения, которые сформулировал Ш. Лебрен в трактате «О методе изображения страстей» (1667).

Горе передается изображением плача. Поскольку слезы трудно изобразить из-за малого формата книжной гравюры, постольку это состояние обычно представляли следующим образом: склоненная голова, руки прижаты к глазам. Именно так К.-П. Марилье передает чувства персонажей в сцене оплакивания Патрокла на иллюстрации из «Сочинений» Гомера (1786–1788). Еще одним вариантом изображения горя является поза «рыдания на груди», как например, на иллюстрации Марилье для «Избранных сочинений» Прево или поза «рыдания на коленях», как например, в сцене утешения Ариадны на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к «Письмам Эмили о мифологии» (ил.30). Согласно трактату Ш. Лебрена, рот плачущего персонажа должен быть наполовину открыт, лицо - сморщено [Le Brun, p.27].

Отчаяние выражается заломленными вверх руками, сцепленными ладонями, как например, на иллюстрации Моро-мл. к «Полю и Виргинии» Бернардена де Сен-Пьера (1789). Отчаяние выражает также всплеск рук. С высоко поднятыми руками Моро-мл. изобразил Венеру, устремляющуюся к телу Адониса на иллюстрации для поэмы «Адонис» Лафонтена. С поднятыми руками, одна из которых закрывает глаза, – Юлию на иллюстрации к «Новой Элоизе» Руссо (1774–1783) (ил.31). В трактате «О методе изображения страстей» Ш. Лебрен предлагал иной способ выражения отчаяния. Отчаяние

«можно выразить в образе человека, который скрежешет зубами, у которого на губах пена; он их кусает, лоб его испещрен морщинами, идущими сверху вниз... Брови нависли над глазами и сильно сжаты на переносице... Ноздри раздуты и приподняты... Рот сильно оттянут назад и раскрыт он больше в углах... нижняя губа отвисла... волосы прямые и стоят дыбом» [Лебрен, с.289].

Протест выражает останавливающий жест рук. Руки при этом вытянуты вперед, ладони выставлены. Этот жест защиты встречается на иллюстрациях Ю. Гравело для поэмы Лукана «Фарсалия» и для «Метаморфоз» Овидия в сцене, изображающей Меркурия, который входит в покои Герсы. Жест протеста вырывается у воина, который отказывается верить своим глазам на иллюстрации Марилье для «Илиады», представляющей сцену оплакивания Патрокла.

Ужас обозначается жестом руки, закрывающей лицо или защищающей голову, как например, на иллюстрациях К.-П. Марилье для сборника сказок «Кабинет фей» и для романа Прево «История одной гречанки». В ужасе прикрывает лицо рукой героиня, присутствующая при сцене телесного наказания на иллюстрации Л. Бине к «Развращенной крестьянке» Ретифа де ла Бретона. Еще это жест «крик ужаса», т.е. движение ладони по направлению ко рту, означающее попытку сдержать неожиданный возглас. Например, на иллюстрациях Марилье для сборника «Кабинет фей» (ил.10). Страх героя Ш. Лебрена рекомендовал изображать так: «... брови сильно подняты в середине... глаза должны казаться широко раскрытыми... Рот будет широко открыт, и углы его резко обозначатся... Мускулы и вены на шее сильно напряжены, волосы всклокочены... глаза ... необычайно широко раскрыты» [Лебрен, с. 287].

Удивление изображается как всплеск рук, например, на иллюстрации Марилье к «Избранным сочинениям» Прево. Удивленная жестикуляция представлена на иллюстрации Марилье для «Кабинета фей» (ил.16). Можно сравнить изображение с описанием из трактата Ш. Лебрена «О методе изображения страстей»: «удивление, не принося больших изменений для лица, не вызывает и волнений в других частях тела» [Лебрен, с.289].

Радость выглядит скорее как радостное удивление, т. е. передается через всплеск рук, а точнее, высоко поднятых рук. Радостная жестикуляция присутствует в иллюстрации Марилье для Библии (1789—1804). Это эпизод из Ветхого Завета, иллюстрация к истории чудесного спасения пророка Даниила, брошенного в ров со львами (ил.12). Именно так, как показывает Марилье, предлагает изображать радость Ш. Лебрен: «При восхищении или экстазе тело откинута назад, руки воздеты с раскрытыми ладонями, все это движение обозначает порыв восторга» [Лебрен, с.289].

Подчинение, уважение. Знаком подчинения является поза коленопреклонения. Действующее лицо преклоняет колено и склоняет голову перед почитаемым объектом, как например, перед королем в сцене торжественного въезда на иллюстрации Ю. Гравело к «Генриаде» Вольтера (ил. 20). Или перед дамой – как в сцене оммажа на иллюстрации Мариле для «Избранных сочинений» графа де Трессана. В знак полной покорности темнокожий персонаж на иллюстрации Моро-мл. к «Полю и Виргинии» Бернардена де Сен-Пьера изображен, кроме того, с протянутыми руками. Согласно трактату Ш. Лебрена, «...при чувстве уважения фигура слегка склонена, плечи слегка приподняты, руки согнуты и прижаты к телу, ладони открыты и сближаются, колени сгибаются» [Лебрен, с.289]. Кроме того, глаза должны быть прикованы к предмету внимания и широко открыты [Le Brun, p.3].

Горячая просьба выражается также через преклонение одного колена, как например, на иллюстрации Ю. Гравело для «Сочинений» Расина. Еще это жест молитвенно сложенных рук, как например на иллюстрации Моро-мл. к «Орлеанской девственнице» Вольтера в сцене захвата солдатами женского монастыря (ил. 23). Сочетание коленопреклоненной позы и молитвенного жеста рук изображено, в частности, на иллюстрации П.-А. Мартини к «Французским новеллам» д'Юсье (1775). Совершенно идентично изображена героиня романа «Юлия, или подземелья замка Мадзини» на фронтисписе книги А. Радклиф. Просьбу о помощи означает также жест протянутой руки, как например, на иллюстрации Моро-мл. к притче о десяти девах из Нового Завета (ил.18).

Благодарность выражается жестом руки, прижатой к сердцу и полупоклоном или легким наклоном головы. На фронтисписе Б. Пикара для «Истории Петра I» изображена аллегорическая фигура России в облике женщины в русских одеждах, которая церемонно благодарит императора. Тот же жест замечен, например, на аллегорическом титульном листе Ф.-М.-И. Кевердо к «Галатее» Флориана: богиня Любви выражает признательность галантной пастушке, украшающей ее алтарь гирляндой из роз (ил. 2).

Смушение, растерянность обозначаются жестом безвольно опущенных рук, как например, на иллюстрации Моро-мл. для «Песен» Лабурда, изображающей смущенную пастушку или, например, на иллюстрации Шалью к роману «Эмилии де Вармон» Луве де Кувре.

Апатия, состояние полного бессилия обозначается тем же жестом. Опущенные руки – знак эмоционального поражения, безволия. Например, именно так представлен герой романа А. Радклиф «Лес, или Аббатство Сен-Клэр» на иллюстрации Шалью.

Бесчувствие как результат крайнего эмоционального напряжения персонажа изображается в виде обморока. Персонаж «без чувств» – это полусидячая поза и жест бессильно раскинутых рук. На иллюстрации Ю. Гравело к «Сочинениям» Расина герой не без усилия поддерживает лишившуюся чувств героиню, голова которой несколько запрокинута. Аналогично – на иллюстрации Шалью к роману А. Радклиф «Лес, или аббатство Сен-Клэр». Лишившуюся чувств даму обычно кто-нибудь поддерживает, как например, на иллюстрации Моро-мл. к сказке Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» или пытается поднять, как на иллюстрации Шалье для «Эмилии де Вармон» Луве де Кувре.

Гнев проявляется в виде агрессивной реакции. Например, как оскорбление в адрес обидчика, что выражается соответствующими жестами, порой неприличными. Имеется в виду кукиш – старый оскорбительный жест, который по сей день французы считают эквивалентом сексуального оскорбления [Фолл, с.87]. Это жест изображен, например, на иллюстрации П.-А. Мартини к «Французским новеллам» д'Юсье, представляющей сцену ссоры двух героев в присутствии героини.

Досада, раздражение передают через жест правой руки со сжатым кулаком, а точнее, взмах руки. В качестве примера можно привести иллюстрацию Ф. Буше к «Сочинениям» Мольера, а также иллюстрацию Ш. Эйзена к «Сказкам» Лафонтена в «издании откупщиков».

Приветствие. В знак приветствия мужчины традиционно снимают шляпы, как это изображено на иллюстрации К.-П. Марилье к «Воображаемым путешествиям».

Внимание собеседника привлекают останавливающим жестом руки с поднятым вверх указательным пальцем. Одновременно это знак тишины. На иллюстрации Ш. Эйзена к «Сочинениям» Дора дама останавливает подобным жестом музыканта. Аналогично жестикулирует герой на иллюстрации Ж.-Ф. Дефрена к «Юлии» А. Радклиф, останавливая мольбы коленопреклоненной героини. Еще более выразительно призывает к молчанию героиня иллюстрации Ж.-О. Фрагонара к «Сказкам» Лафонтена: она подносит указательный палец к устам.

Указание можно распознать по указательному жесту руки. Персонажи французской иллюстрации XVIII в. часто «показывают пальцем» на интересующий их предмет. Приведем несколько примеров: иллюстрация к «Дафнису и Хлое» Лонга из «издания регента», иллюстрация Ш.-А. Куапеля к «Дон-Кихоту» Сервантеса

(1746), иллюстрация Моро-мл. к «Философской и политической истории учреждений и торговли в обеих Индиях» Рейналя, иллюстрация Шалью к роману «Лес, или Аббатство Сен-Клэр» А. Радклиф. Вытянув руку вперед и отставив указательный палец, энергично показывает на письмо герой иллюстраций Моро-мл. к «Новой Элоизе» Руссо (ил. 32).

Любовь, страсть обычно передается изображением взаимных поцелуев и объятий. Поцелуи стали распространенной темой книжной иллюстрации особенно после публикации поэмы К.-Ж. Дора «Поцелуи» с иллюстрациями Ш. Эйзена. Мастером изображения поцелуев был Ж.-О. Фрагонар, поэтому неудивительно, что его иллюстрации к «Сказкам» Лафонтена также включают подобные сцены проявления чувств. Иконография поцелуев и объятий разнообразна. Поцелуй руки – знак галантности – изображали часто. Как, например, К.-П. Марилье – на иллюстрации к «Полному собранию сочинений» Сен-Фуа, А. Борель – к «Элегиям» Тибула. Учитывая устойчивую лексическую двусмысленность французского глагола «*baiser*» (это и «целоваться», и «заниматься любовью»), отметим, что любое изображение поцелуев подразумевало эротический аспект, даже если это был знак приветствия. Как например, на иллюстрации К.-П. Марилье к «Саламанкскому бакалавру» Лесажа, представляющей сцену встречи сестры и брата. Согласно трактату Ш. Лебрена, «простую любовь» можно передать особой мимикой. «Когда эта страсть проста, ее движения также нежны и просты, ибо лоб гладкий, брови слегка приподняты... голова наклонена в сторону предмета, вызывающего любовь. Глаза должны быть умеренно раскрыты... рот должен быть немного приоткрыт, углы немного приподняты...» [Лебрен, с.288].

Предложенная иконография эмоциональных состояний, запечатленных французской книжной иллюстрацией XVIII в., далеко не полна. Следует признать, что для правильной идентификации жестов и, в целом, пластики персонажей книжной иллюстрации необходимо сопоставление изображения с текстом, к которому оно относится. Нередко смысл жеста остается неясен, особенно при нечеткости мимики. Так, трудно понять жест коленопреклоненного кавалера в рыцарских доспехах на иллюстрации К.-П. Марилье к «Малышу Жану де Сентре» Трессана, если не знать, что ему дарят браслет.

Одни и те же позы и жесты могли иметь различные смысловые оттенки. В частности, высоко поднятые руки означают и радость, и горе, т.е. любое эмоциональное напряжение обозначается примерно одинаково. То же верно по отношению к изображению бесчувственного

состояния персонажей. Далее, жестикуляция персонажей бывает двусмысленной. Так, пикантные, на первый взгляд, сцены, после прочтения «легенды» под гравюрой и знакомства с текстом книги приобретают иной смысл. Например, как галантные сцены воспринимаются сцена встречи брата и сестры, сцена объяснения отца и дочери. Не исключено, что рисовальщики иллюстраций принимали во внимание трактат Ш. Лебрена «О методе изображения страстей» [*Le Brun*]. Сравнивая иллюстрации и указания Лебрена можно заметить ряд совпадений. Иллюстрации, между тем, представляют более разнообразную эмоциональную гамму и чаще передают эмоции не с помощью мимики, как советует Лебрен, а с помощью жеста и позы.

Обзор пластического языка книжной иллюстрации позволяет сделать некоторые наблюдения по поводу его особенностей. Складывается впечатление, что персонажи книжной иллюстрации практически без исключения представлены в состоянии переживания, активного эмоционального диалога, т.е. в состоянии драматического действия. Более того, негативные эмоции, страдания преобладают над позитивными. Положительные эмоции — это, прежде всего, любовь. Персонажи французской книжной иллюстрации XVIII в., похоже, никогда не смеются и даже не улыбаются. Они серьезны. Комичные ситуации почти не встречаются или изображаются на серьезный лад. Их смысл можно понять только из текста литературного источника [Stewart, 1992, p.15]. Следует отметить, что эти выводы основаны на материалах книжной иллюстрации второй половины столетия — за редкими исключениями. Принимая во внимание то, что именно вторая половина XVIII в. явилась периодом расцвета книжной иллюстрации, позволим себе экстраполировать наши замечания на книжную гравюру эпохи в целом. Определенный недостаток материалов не дает возможности поэтапно проследить эволюцию пластики книжной иллюстрации XVIII века.

Устойчивый интерес иллюстраторов к изображению эмоций и страстей свидетельствует о том, что иллюстрация подчинялась законам живописи. Согласно постулатам Н. Пуссена, воспринятым Королевской Академией живописи, главным предметом изображения были именно эмоции и страсти, которые проявлялись через движения тела и мимику. Если требовалось показать развертывание действия, то автор изображал последовательные стадии одной эмоции — то, что в текстах называли «перипетиями». В идеале смысл должен был читаться только через жест. Экспрессию живописного изображения и «движения души» предопределял выбор сюжета. Правда, постепенно

мимика приобрела в живописи значение большее, чем жест или поза, что отразилось в сочинении Ш. Лебрена [*Шарнова*, с. 449, 451].

Книжная иллюстрация XVIII в. — как и живопись Н. Пуссена — редко заостряла внимание на лицах, предпочитая передавать их состояние «языком тела». Чтение иллюстрации также было организовано пластической канвой изображения. Очевидно, что жестикуляция героев иллюстрации имела репрезентативный характер и была органически связана с действием в целом, так как являлась его пластической формулой. Сходную функцию выполняла поза. Жест дирижировал композицией, будучи вплетен в сложную пластику всего тела [*Даниэль*, 2003, с.61–64].

Изображение эмоций в книжной иллюстрации, возможно, имело театральные истоки. Очевидно, для иллюстрации XVIII в. — как и для живописи XVII в. — характерна «театрализация» пространства, о которой упоминает С. Даниэль, рассуждая о картинах Н. Пуссена и утверждая, что в эпоху классицизма существует «принципиальная взаимосвязь искусств и их совместное тяготение к театру» [*Даниэль*, 2003, с.56]. Известно, что во все времена иллюстрация предпочитала эпическую поэзию лирической, то есть, все то, где больше действия, наглядных драматических коллизий [*Виппер*, с.145].

Прототипом, источником сюжетов и образов для литературной иллюстрации всегда был театр, который оказывал влияние на живопись. Тема театра была воспринята книжной иллюстрацией, например, в серии иллюстраций Ж.-Б. Удри к «Комическому роману» Скаррона, над которой художник работал в 1726–1727 гг. [*Орретан*, р.329]. На его иллюстрациях встречаются изображения театральных спектаклей. Разновидностью иллюстрированных изданий были сборники пьес. Одним из первых подобных изданий были «Сочинения» Мольера в шести томах с гравюрами, исполненными по рисункам Ф. Буше (1734). Успехом у публики пользовались «Сочинения» Мольера с гравированными иллюстрациями по рисункам Ж.-М. Моро-мл. (1773–1778) (ил. 28). Не меньшее впечатление произвели на современников иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к пьесам Вольтера, включенным в «кельское издание» (1784–1789) (ил.15).

Выбор художником позы и жеста был подобен практике, принятой во французском балете. И позиция танцора, и фиксированные позы академической картины были крайним выражением статически понимаемого движения фигуры. На сцене театра значимый жест предшествовал слову, в живописи — наоборот. Так эмоция превращалась в своеобразную формулу [*Шарнова*, с. 450]. Нередко иллюстрации к пьесам буквально воспроизводили эпизод в виде сцены,

разыгранной на театральных подмостках, поэтому книжную иллюстрацию можно даже использовать как источник по истории театрального спектакля. Приведем только один пример. Это иллюстрация К.-П. Мариле к «Электре» из «Полного собрания сочинений» Кребийона (1785). Сценическое происхождение данной иллюстрации выдает не только ее построение, но и детали — условные костюмы персонажей и еще более условный архитектурный фон-декорация. Напротив, жестикация и мимика персонажей уже не воспринимаются как сугубо театральные атрибуты.

О театральных истоках иллюстрации свидетельствуют методы работы иллюстраторов, которые, как и методы работы живописцев, в частности, Пуссена, «вплотную соприкасались с театром» [Даниэль, 2003, с. 56]. Рисовальщики — как можно видеть на примере Ю. Гравело — пользовались при работе над эскизами иллюстраций костюмированными манекенами [Portalis, I, p.275]. Иллюстрация — как и картина — как бы проигрывалась на сцене, где «...намечается диспозиция действующих лиц, строится по плану пространство будущего изобразительного действия...» [Даниэль, 2003, с. 58].

Разумеется, книжная иллюстрация с трудом имитировала подлинную сценическую обстановку, так как всегда подчинялась формату книги, формату страницы. Вертикаль листа книжной гравюры так же противоречит горизонтальной доминанте театральных подмостков, как и панорамной композиции исторических картин. Книжная иллюстрация была обязана театру другим: сценическим способом выражения эмоций и, кроме того, «историческим» костюмом персонажей.

Пластика персонажей книжной иллюстрации во многом была связана с пластикой героев сценических постановок и менялась вслед за ней. Патетические жесты утвердились на сцене и в книжной иллюстрации вследствие распространения нового театрального жанра, драмы, т.е. социально-бытовой пьесы. Как театр на протяжении века и особенно после 1760 г. все больше сдвигался по направлению к бытовым интересам третьего сословия, сентиментальности и напыщенности жестов, так и книжная иллюстрация, причем не только театральная, но и также прочая. Это была глобальная эстетическая эволюция эпохи. В театре новая эстетика воплотилась в пьесах Д. Дидро, а также в творчестве тех драматургов, которых он отчасти вдохновил: М.-Ж. Седэна, Л.-С. Мерсье, Ф.-Т.-М. Арно и П.-О. Бомарше. В прозе — через использование исторического анекдота и «моральных» сюжетов, таких как «Моральные сказки» Мармонтеля [Stewart, 1992, p. 40, 43].

Следует отметить, что в силу традиции иллюстраторы прибегали к

театральной трактовке текста даже вне его специфики и смысловых акцентов. По замечанию исследователя иллюстраций Ю. Гравело к книге Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» (1750), их отличает «некоторая сценичность» [Cronk, p.239]. Иллюстратор действует в качестве драматурга, он выстраивает театральные сцены, выбирая момент благодарности или удивления. Бурлескный роман в итоге был превращен иллюстратором, который шел вслед за переводчиком, в сентиментальный роман [Cronk, p.239].

Попытаемся интерпретировать театральные истоки пластического языка французской книжной иллюстрации XVIII в., обратившись к рассуждениям Ю.М. Лотмана по поводу «театрализации» изобразительного искусства в целом и живописи в частности. «Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени, не случайны такие названия, как сцена, картина, акт, в равной мере охватывающие области как театра, так и живописи.

Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных остановленных моментов, что характерно для изобразительных искусств, театр занимает промежуточное положение. С одной стороны, он отличается от картины и сближается с жизнью непрерывностью и движением, с другой – отличается от жизни и сближается с картиной разделенностью потока действия на сегменты, каждый из которых в каждый отдельный момент тяготеет к композиционной организованности.

Промежуточное положение театра между движущимся и недискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств определило факт постоянного обмена кодами, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительным искусством. Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика» [Лотман, III, с.313].

Взаимодействие театра и книжной иллюстрации XVIII в. было необходимым и закономерным явлением. Театр оказал влияние на иллюстрацию, и, в свою очередь, иллюстрация, книжная гравюра – на театр и драматургию. Так, благодаря иллюстрациям Ю. Гравело, «История Тома Джонса, найденыша» Филдинга завоевала Европу.

Иллюстрации Гравело, имеющие сценическую трактовку, дали роману «вторую жизнь». Роман имел сценический успех в качестве комической оперы Филидора, особенно после обработки текста Седеном (1766). Позже, в 1780-х гг. на этой основе драматург П.-Ж.-Б. Шудар-Дефорж написал две комедии [*Cronk*, p.240].

Для подтверждения тезиса о влиянии иллюстрации на театр напомним также, что иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к пьесам Вольтера имел ввиду Ж.-Л. Давид при создании своих исторических картин [*Шнаппер*, с.115]. И вслед затем друг Давида, актер Ф.-Ж. Тальма, с гордостью говоря о перевороте, совершенном им самим в области театрального костюма и актерской игры, приписывает его влиянию Давида: «Я воображал себе Цезаря в костюме из белого атласа в пышной прическе, скрепленной лентами... я полагал, что шелк и бархат были также привычны в Афинах и Риме, как в Париже и Лондоне. ... И только тогда, когда появился наш знаменитый Давид, художники и скульпторы, побуждаемые им, решили заняться соответствующими изысканиями. ... Мне пришлось преодолеть много препятствий и предрассудков, причем больше со стороны актеров, чем со стороны публики... Лекену не удалось бы преодолеть столько преград, ибо нужный момент еще не настал. Мог ли он рискнуть появиться на сцене с обнаженными руками, задрапированным в длинное одеяние из шерстяной ткани?» [Цит. по: *Шнаппер*, с.117]. Взаимовлияние театра и книжной иллюстрации было вполне реальным, как и очевидна роль книжной иллюстрации в распространении новой «античной» моды в одежде и причёске через посредничество театра.

Сюжетные ситуации

Более детальное знакомство с французской книжной иллюстрацией XVIII в. позволяет выявить целый ряд повторяющихся жанровых сцен. Очевидно, что связь между ними существует независимо от литературной основы, поскольку эти сцены иллюстрируют совершенно разные тексты. Кроме того, они принадлежат разным художникам, выполнены в разной манере и не в одно время. Попытаемся обосновать наше предположение о жанрово-тематическом сходстве разобщенного массива иллюстраций, обратившись к конкретным примерам.

Купание было достаточно распространенной темой в искусстве

XVIII века. Сцена купания предполагает изображение купальщицы или нескольких купальщиц (редко — купальщиков), а также случайного свидетеля или двух свидетелей — заинтересованных наблюдателей. Тема подглядывания за купанием прослеживается в одном из самых ранних иллюстрированных изданий XVIII столетия, на иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга в «издании регента» (1718). Сцена купания Хлои в гроте вовсе не является ключевым эпизодом романа, но, тем не менее, она оказалась проиллюстрирована. Иногда сцена купания бывает ключевым эпизодом повествования, как, например, на иллюстрации к сказке Лафонтена «Царь Кандавл и мэтр права», где она раскрывает смысл повествования. Об этом свидетельствует то, что все иллюстраторы «Сказок» Лафонтена изображают именно этот эпизод: за купальщицей тайно наблюдают два человека, как, например, на иллюстрации Ш. Эйзена для «издания откупщиков» (1762) или на иллюстрации Ж.-О. Фрагонара к изданию 1795 года.

Сцена, иллюстрирующая миф о Диане и Актеоне, изложенный Овидием, традиционно изображает нескольких купальщиц — Диану и нимф, напуганных охотником. Купание Дианы — очень распространенный сюжет европейского искусства, начиная с эпохи Возрождения. В книжной иллюстрации XVIII в. эта сцена встречается, например, на гравюре, исполненной по рисунку Ф. Буше для издания «Метаморфоз» Овидия (1767–1771). Художник остановился на эпизоде, когда в наказание за тайное созерцание божественной наготы Диана превращает Актеона в оленя.

Иллюстрируя историю о студенте и жестокосердной вдове из «Декамерона» Боккаччо (1757), Ю. Гравело выбирает эпизод, когда вдова выходит из воды и направляется к башне, а студент со слугой наблюдают за ней из-за деревьев. Несмотря на то, что тема купания в новелле Боккаччо занимает второстепенное место, иллюстратор из всех возможных вариантов предпочел именно его.

В целом складывается впечатление, что иллюстраторы французской книги XVIII в., а точнее, инициаторы выпуска иллюстрированных изданий, останавливают свой выбор на эпизодах с купальщицами по малейшему поводу со стороны текста. Например, на иллюстрации К.-П. Марилье к «Неистовому Роланду» в пересказе Лесажа изображен рыцарь, отрубавший голову русалке, а на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к «Любви Психеи и Купидона» Лафонтена (1797) — Психея, поддерживаемая речными нимфами над поверхностью воды. Среди прочих известных в XVIII в. литературных источников данной сцены отметим Библию: история

Сусанны и история Вирсавии, а также эпизод купания Доротеи из «Дон Кихота» Сервантеса [Холл, с.222].

Сон изображен во многих произведениях искусства XVIII в., в частности, в гравюре «Будуар» из «Сюиты эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века» (1775), исполненной по рисункам З. Фредеберга (ил.34). Точнее, это женщина, погруженная в сон. Эпизоды с участием спящей женщины были известны в то время по текстам Боккаччо и Лафонтена. Сон непременно предполагает присутствие тайного свидетеля или двух свидетелей. Так, концовка (кю-де-лямп) Ю. Гравело к «Декамерону» Боккаччо изображает сцену в опочивальне с участием спящей и двух «вуаеристов», причем все действующие лица представлены в облике путти. Пасторальный вариант сцены с участием спящей женщины и случайного свидетеля встречается на иллюстрации К.-П. Марилье к «Неистовому Роланду» в пересказе Лесажа: это эпизод, когда рыцарь неожиданно увидел девушку, спящую на берегу ручья. Помимо Боккаччо и Лафонтена популярными литературными источниками этой сцены были «Метаморфозы» Овидия, например, миф об Антиопе и Юпитере. Далее, это «Неистовый Роланд» Ариосто, точнее, история отшельника, который усыпил Анджелику с помощью зелья. Из числа современных французских романов – «Опасные связи» Шодерло де Лакло.

Встреча галантной пары также предполагает изображение свидетелей – тайных или явных. Выделим два варианта этой темы. Во-первых, свидание влюбленной пары, которое происходит на лоне природы и за которым наблюдают либо мужчина, либо женщина. Рассмотрим несколько примеров. На иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга (1718) пару рассматривает любопытная женщина, укрывшаяся под сенью дерева. Немногим отличаются друг от друга иллюстрации разных авторов к новелле «Крестьянин, который искал свою корову» из сборника «Сказок» Лафонтена. Все знаменитые интерпретаторы «Сказок» – Ш.-Н. Кошен-мл., Ш. Эйзен, Ж.-О. Фрагонар – иллюстрируют этот эпизод аналогично: влюбленные расположились под деревом, на котором сидит крестьянин.

На иллюстрации Ю. Гравело к «Генриаде» Вольтера (1771) король и его возлюбленная изображены в присутствии воина в кирасе и шлеме с плюмажем. Героиня, сидящая под сенью деревьев, тщетно пытается остановить героя, который ее покидает (ил. 35). На иллюстрации Ш. Эйзена к «Генриаде» Вольтера (1769–1770) тот же эпизод представлен несколько иначе. Персонажи изображены в

присутствии путти, играющих кирасой и шпагой короля, в то время как из-за деревьев приближается человек (ил. 36). На иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к «Генриаде» Вольтера (1784–1789) тот же эпизод представлен аналогично. В момент встречи из-за деревьев появляются вооруженные люди. В интерпретации Моро этот эпизод напоминает сцену голландской живописи XVII в., а именно, персонажей пасторали «Гранида» П. Хофта, которых изображали в лесу в тот момент, когда к ним приближается солдат, чтобы арестовать героя [Холл, с.171].

Как правило, присутствие третьих лиц упоминается в тексте и поэтому они появляются в сцене на правах самостоятельных персонажей. В том случае, если присутствие неожиданного свидетеля галантной встречи не было обусловлено литературным текстом, «вуаериста» все же изображали. Скорее всего, по инициативе заказчика, иногда, возможно – иллюстратора. Чаше всего это были Купидон и путти. Так, Купидон является невольным участником любовной сцены на иллюстрации Ш. Монне к «Метаморфозам» Овидия (1767–1771). Он примостился на облаке рядом с орлом, откуда они вместе наблюдают встречу Юпитера и Ио. На иллюстрации К.-П. Марилье к «Памеле» из «Избранных сочинений» Прево (1783–1784) за влюбленными следят путти, изображенные на плафоне. Роли свидетелей свидания могут также играть герои портретов или персонажи картин, как например, на иллюстрации Ю. Гравело к «Декамерону» Боккаччо (1757).

Галантная пара, застигнутая врасплох на ложе – вот еще одна версия темы свидания. Как правило, это альковная сцена: влюбленные изображены лежащими, около них собрались свидетели, которые выражают возмущение или угрожают. Классической литературной парадигмой этой сцены является история о Венере и Марсе, запутавшихся в сети Вулкана. Застигнутых врасплох путти изображает Ю. Гравело на концовке (кю-де-лямп) к «Декамерону» Боккаччо (1757). Аналогичные сцены изображены на иллюстрациях Ш. Эйзена к «Сказкам» Лафонтена в «издании откупщиков» (1762). Иллюстрации Эйзена к двум различным новеллам похожи, если не принимать во внимание расхождения в составе действующих лиц. В одном случае это разъяренный муж, а в другом – шокированные родители. К.-П. Марилье избирает ту же самую сцену, чтобы проиллюстрировать аналогичный эпизод из Ветхого Завета, озаглавленный «Блуд и идолопоклонство Израиля». Эта гравюра, исполненная по рисунку Марилье, принадлежит изданию Библии (1789–1804).

Спасение героини. Подтекст данной сцены состоит в том, что

героине угрожает опасность, насилие или смерть. Она не в состоянии себе помочь, поскольку слаба, прикована к скале или привязана к дереву, а те, кто ей угрожают, сильны, вооружены и т.д. Внезапно появляется герой, который останавливает обидчиков или расправляется с ними. Рассмотрим несколько примеров.

Сказочная версия спасения представлена иллюстрациями на тему истории Персея и Андромеды, изложенной в «Метаморфозах» Овидия, и к истории Роже и Анжелики, персонажей «Неистового Роланда» Ариосто. На иллюстрации Ш. Эйзена к «Метаморфозам» Овидия (1767–1771) изображены Андромеда, прикованная к скале, и Персей, поражающий мечом морское чудовище. На иллюстрации Ш.-Н. Кошена-мл. для «Неистового Роланда» Ариосто (1775–1783) героиня привязана к скале, а герой сражается с гигантской рыбой.

Сцену спасения героини представляет Ю. Гравело на иллюстрации к роману Филдинга «История Тома Джонса, найденныша» (1750). Герой связывает обидчика веревкой, повалив его на землю, а освобожденная героиня стоит у дерева. Чаще всего героя изображают все же в момент появления, когда он пытается остановить происходящее. Как, например, на иллюстрации Ю. Гравело персонаж новеллы «Декамерона» Боккаччо (1757) о наказании неуступчивой девушки останавливает разъяренного всадника, угрожающего мечом коленопреклоненной героине, которую травят собаками. Персонажа восточной повести «Бока» Лемаршан из сборника «Кабинет фей» (1785–1789) К.-П. Марилье изображает в момент вмешательства в расправу, учиненную двумя вооруженными мужчинами (ил. 37). На иллюстрации-фронтисписе по рисунку Шалью к «Эмили де Вармон» Луве де Кувре (1791) герой перехватывает руку злодея в маске, который покушается на жизнь героини, вооруженный стилетом. А на иллюстрации Моро-мл. к повести Вольтера «Задиг» один из персонажей останавливает другого, избивающего женщину (ил. 38).

Похищение героини было распространенным сюжетом в искусстве XVIII века. Отчасти благодаря популярности античных мифов о похищении, таких как похищение Европы, похищение Прозерпины, похищение Деяниры, похищение дочерей Левкиппа, похищение Елены. Подобные сюжеты можно было найти в античной истории, как например, похищение сабинянок. Похищение предполагало изображение процесса неожиданного умыкания, увоза героини. Похищаемую героиню также изображали без чувств, на руках у похитителя. Например, это сцена похищения Прозерпины на флероне Ж.-О. Фрагонара, украшающем титульный

лист одной из частей увража «Живописное путешествие» Сен-Нона. Плутон мчится на колеснице с Прозерпиной на руках, в то время как путти, управляя лошадьми, держат его жезл (ил. 4). Аналогично похищение изображено на иллюстрации К.-П. Марилье к «Любви Психеи и Купидона» Лафонтена (1797). Парящий в воздухе Зефир подхватывает бесчувственное тело Психеи. Ш. Эйзен представляет тему похищения по-своему. На его иллюстрации к «Письмам в стихах и смешанным сочинениям» Дора (1776), изображена девушка, которую снимают с ослика. Следует отметить, что в текстах Дора и Лафонтена эпизоды похищения героини не являются ключевыми, однако рисовальщики иллюстрируют текст, выбирая именно этот эпизод повествования.

Выявленные сюжетные парадигмы книжной иллюстрации XVIII века имеют ряд особенностей. Во-первых, центральным персонажем обычно является женщина; во-вторых, героиня слаба и беззащитна (обнажена, является объектом насилия); в-третьих, в сцене непременно присутствуют второстепенные действующие лица, зрители. Действительно, женщина была центральным персонажем многих произведений искусства XVIII века. Даже серьезные произведения живописи не исключали этот аспект. Несмотря на то, что программа «моральной живописи» предусматривала изображение женщины в назидательном ключе, в частности в картине «Смерть Альцесты» А. Пейрона, воспевающей «героизм в супружеской жизни», автор программы, граф д'Анживийе, подчеркивал, что картина предполагала «...наличие обнаженных женских фигур» [Цит. по: *Шнаппер*, с.47].

Функция избранных художниками сцен заключалась в том, чтобы показать женщину в состоянии наиболее уязвимом и одновременно пикантном. А их основное содержание — это момент неожиданного открытия, визуального откровения, что выражается посредством изображения второстепенных персонажей, выполняющих роль тайных или явных свидетелей происходящего. Эффект подглядывания удваивался: с одной стороны, в роли подглядывающего неизбежно оказывался читатель книги, который рассматривал иллюстрацию, и, с другой стороны, изображенные на иллюстрации второстепенные персонажи или персонаж были не столько вовлечены в действие, сколько наблюдали за ним.

Можно попытаться объяснить устойчивое повторение «сцен подглядывания», исходя из бытовых, поведенческих реалий XVIII века. Было принято, совершать утренний туалет в присутствии посетителей: это был официальный час приемов и визитов. Согласно

этикету, посетителей принимали во время купания. Бытовые привычки того времени зафиксированы в мемуарах современников и беллетристике. Наглядными документами эпохи являются, прежде всего, станковые жанровые гравюры, сюиты эстампов. Например, «Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века», состоящая из двенадцати гравюр, исполненных по рисункам Ж. Фредеберга [«Сюита эстампов»]. Это галантная хроника дня из жизни светской дамы, изображающая сцены пробуждения, купания, чтения и т.д., причем все — в присутствии свидетелей (ил. 13, 34, 39).

Эксплуатация галантных и героических сцен в книжной иллюстрации XVIII в. свидетельствовала об их успехе у публики. Каждая из иллюстраций была сюрпризом, неожиданным открытием. Каждая из этих сцен имела античные истоки: это были древние и, вместе с тем, вечные сюжеты, которые иллюстраторы изображали даже вопреки акцентам самого текста. Если литературные парадигмы указанных сцен очевидны, то гораздо труднее найти парадигмы визуальные. Несомненно, рисовавший при создании композиции имел в виду какой-либо аналог, например, более раннюю серию иллюстраций того же текста или картину. Учитывая то, что в первой половине века, книжная иллюстрация создавалась живописцами, можно предположить, что именно живописные композиции служили аналогами иллюстраций. В частности, вспомним иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга в «издании регента» (1718), которые представляли собой повторение в гравюре живописных панно. Констатируем одно: независимо от изменения манеры и вкуса эти сцены устойчиво повторялись практически всеми рисовавшими иллюстраций XVIII столетия.

Иллюстрация устанавливает свой язык, начиная с иконографических формул, которые располагаются в пределах литературных и живописных жанров, и которые также передаются из истории гравюры и издательских жанров. Это иллюстративный жанр, например, такой, как «сцена» для правил драматургии и такой же, как историческая или жанровая картина. Это комплексное взаимопроникновение, свойственное образу иллюстрации и одновременно отмечающее многократные иконографические серии, есть один из факторов, который способствует тому, чтобы сделать из него экспериментальный и новаторский иконический метод [Le Men, 1999, p. 13].

Аллегии и символы

К числу «интервизуальных парадигм» книжной иллюстрации принадлежали также аллегии и символы — неотъемлемая часть художественного языка XVIII столетия. Несмотря на то, что книжная иллюстрация, особенно иллюстрация повествовательная буквально комментировала текст, иллюстраторы часто прибегали к иносказанию, намекам для выражения смысла той или иной сцены. Традиционный аллегорический лексикон художники черпали из книг по эмблематике, как например, из известной в XVII в. «Иконологии» Ч. Рипа (1593). Популярными справочными изданиями XVIII в. были «Новая историческая иконология» Ж.-Ш. Делафосса (1768) и «Иконологический альманах» с гравюрами по рисункам Ю. Гравело и Ш.-Н. Кошена-мл. (1765–1781). Благодаря подобным изданиям художники имели образцы, а зрители легко считывали аллегорические изображения, что не всегда удается сделать сейчас. «Символы утрачиваются и забываются одновременно с культурным миром, который их породил. Теперь мы можем понять только те аллегии, которые основаны на метафорах, чей ключ наши предки завешали нам, или те, что ясны» [Stewart, 1992, p.24]. К числу последних относится галантная символика, в определенной степени актуальная и по сей день.

Тайный язык искусства XVIII в. — совершенно особенный. Повсеместно гравировали бесчисленные листы по Бодуэну, Борелю, Дебюкуру и Фрагонару; игра взаимных цитат и повторение тем свидетельствовали о постоянстве выработанного кода изображения. Сравнение этих «галантных» листов с «рискованными» листами, анонимными, менее иносказательными и более дерзкими, причем исполненными одновременно, подчеркивает размах и разнообразие этого символического лексикона. Одни и те же предметы, одни и те же изображения постоянно появляются в метонимической роли: домашние животные, молодые слуги, узкогорлый графин, переполненный стакан воды, губка и свеча. Эротическая игра образа начинается с разложения метонимии. Этот лексикон, тем не менее, в отличие от средневековой эмблематики не помещен в словари и не зафиксирован окончательно. Его можно понять только через систему образов. Мастерство кода позволяет зрителю нарушить моральный запрет обходным путем [Bassy, 1984, p.161].

На основании материалов, имеющих в нашем распоряжении, составим иконографию аллегорий и символов французской книжной гравюры XVIII века.

Венера и Амур (Купидон), помимо участия в мифологических сценах, являются аллегорическими фигурами к самым различным текстам. Венеру и Купидона изображали, как правило, вместе и при соответствующих атрибутах. Так, концовка (кю-де-лямп) П.-А. Мартини к «Французским новеллам» д'Юсье (1775) представляет Венеру, которая держит в руке факел, а Купидон — стрелу. На иллюстрации к «Галатее» Флориана (1790) замечен целый набор атрибутов: голуби, гирлянды роз и музыкальные инструменты (ил. 2). Кроме того, Купидона изображают как самостоятельную аллегорическую фигуру или как свидетеля любовной сцены (ил. 35, 36). Купидон с завязанными глазами — ренессансная аллегория любовной слепоты — встречается на другой иллюстрации П.-А. Мартини к «Французским новеллам» д'Юсье. На иллюстрации А. Бореля к «Элегиям» Тибула (1788) Купидон с колчаном стрел наблюдает за галантной парой. В качестве аллегорического персонажа Купидона изображали в виде крылатого младенца или малыша с такими атрибутами, как лук, колчан, стрела и факел.

Путти — это младенцы с крыльями из свиты Купидона. В отличие от последнего не наделены такими атрибутами, как лук, стрела, колчан. Изображаются во множестве. Во французской книжной гравюре появились в XVII в. из фламандской книги [*Holloway*, p.69]. Путти сопровождают Венеру в сценах, иллюстрирующих мифологические сюжеты. Например, на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к истории о Венере и Адонисе в пересказе Лафонтена (1797). Чаще всего они являются свидетелями любовных сцен. Как, например, путти на иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга в «издании регента» (1718) или путти в сцене, иллюстрирующей миф об Авроре и Кефале, которая была исполнена по рисунку Ф. Буше для «Метаморфоз» Овидия (1767–1771). Нередко путти участвуют в любовных сценах как второстепенные персонажи: они либо подталкивают, либо, напротив, останавливают главных персонажей, проясняя смысл происходящего. Так, на иллюстрации А. Бореля к «Элегиям» Тибула в пересказе Мирабо (1788) путти подталкивают друг к другу молодую пару у подножия статуи Венеры Медицейской.

Самостоятельная аллегорическая фигура путто с лирой в руках символизирует лирическую и любовную поэзию, так как является атрибутом музы Эрато [*Холл*, с.459]. Иногда фигуры путти служат аллегориями видов деятельности, как это изображено на виньетках Деламонса к поэме «Опыт о человеке» Поупа (1745). (ил. 7).

Путти были главными персонажами «галантного репертуара» Ш.-Н. Кошена-мл., особенно на флеронах, заставках и кю-де-лямпках. Как предполагают, эти триумфальные символы духа времени, были, по видимому, заимствованы рисовальщиком из репертуара Ф. Буше. Они подстраивались ко всем темам, включая самые серьезные, выражая с помощью театральных жестов то радость, то огорчение. Они держали любые атрибуты. Они идеально подходили для композиций неправильной формы: все сочетания были возможны и облака, на которых они сидели, могли быть бесконечно большими [Michel, 1987, p.96].

Голуби со времен Античности символизируют любовь. Пара голубей в качестве атрибутов Венеры часто встречается в галантных и мифологических иллюстрациях, равно как и в аллегорических композициях. Например, голуби сопровождают Венеру в эпизоде спасения Париса, попавшего в плен к Менелаю, запечатленном на иллюстрации К.-П. Марилье к «Илиаде» Гомера (1786–1788). Пара целующихся голубей символизировала галантную встречу и предопределяла развитие сюжетной линии. Так, изображения голубей встречаются на иллюстрации Ш. Эйзена к «Книдскому храму» Монтескье (1772) и на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к поэме Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1797).

Роза была атрибутом Венеры в искусстве Античности и Ренессанса [Холл, с. 485], символом бренности плоти в искусстве XVII века. [Звездина, с. 98]. В искусстве XVIII в. изображение розы приобретает более откровенный, эротический подтекст, намекая на любовную связь [Stewart, 1992, p.272]. Рассмотрим несколько примеров, чтобы подтвердить этот тезис. Изображение цветущего куста роз дополняет аллегорическую концовку (кю-де-лямп) П.-А. Мартини к «Французским новеллам» д'Юсье, обрамляя медальон с фигурами Венеры и Купидона. Под сенью куста роз представлен Овидий, который пишет книгу с помощью музы Эрато, на иллюстрации Ш. Эйзена к «Метаморфозам» Овидия (1767–1771). Рядом с цветущим кустом роз происходит свидание короля с возлюбленной на иллюстрации Ю.Гравело к «Генриаде» Вольтера (1771) (ил. 35). Под кустом роз рыцарь находит спящую девушку на иллюстрации К.-П. Марилье к «Новому Роланду» Лесажа (1783). Действительно, изображение цветущего куста роз связано с галантной тематикой сцены и, более конкретно, с образом возлюбленной.

Очевидно, то же самое верно по отношению к корзинам и вазам с розами, которые выполняют аналогичную функцию в интерьерных сценах. Так, на иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга из «издания

регента» (1718) сцена купания Хлои в гроте дополнена присутствием корзины роз. Изображение лишившейся чувств героини, получившей письмо, дополнено вазой с розами на иллюстрации Ю. Гравело к «Сочинениям» Расина (1768). Иногда это массивные вазоны с цветущими кустами роз, как например, на иллюстрации К.-П. Марилье к сборнику сказок «Кабинет фей» (1785–1789). Она представляет альковную сцену в восточном вкусе для повести «Тысяча и один день» (ил.16). Изображение розы в горшке появляется на иллюстрации Моро-мл. к ключевому эпизоду «Любви Психеи и Купидона» Лафонтена (1797) в сцене изобличения Купидона.

Нередко розы изображали в виде гирлянды. Согласно традиции искусства маньеризма и барокко, гирлянда предназначалась для прославления объекта, который она обрамляла, и отличалась большой смысловой и композиционной сложностью [Звездина, с.48–59]. В книжной иллюстрации XVIII в. гирлянды из роз обычно являются атрибутом сцены апофеоза Венеры, а также сцен апофеоза любви. Например, это сцена апофеоза Венеры на гравированном титульном листе к «Галатее» Флориана (1790), исполненном по рисунку Ф.-М.-И. Кевердо. На нем изображены пастух и пастушка, которые украшают гирляндами алтарь богини любви (ил. 2). Гирляндой из роз увита галантная пара на иллюстрации А. Бореля к «Элегиям» Тибула (1788). Гирлянда из роз обрамляет ложе героини на иллюстрации Ш. Эйзена к «Книдскому храму» Монтескье (1772).

В сценах апофеоза и галантных сценах встречаются также розы в виде россыпи. Например, в сцене апофеоза Психеи на иллюстрации Моро-мл. для «Любви Психеи и Купидона» Лафонтена (1797) изображены путти, осыпающие розами Психею и Купидона, которые отправляются на Олимп в колеснице Венеры. Сорванные розы рассыпаны на страницах книги, лежащей у подножия бюста Вольтера в сцене его апофеоза на фронтисписе Ю. Гравело к «Генриаде» (1768–1774). В данном случае розы означают галантные мотивы поэмы Вольтера, что подтверждает присутствие в композиции музы Эрато с лирой в руках.

Вне сцены апофеоза сорванная роза может иметь совсем другой смысл. Например, на иллюстрации Моро-мл. к «Метаморфозам» Овидия (1767–1771), изображающей гибель Эвридики от укуса змеи, выделена крупная роза, лежащая у ног героини. С одной стороны, это изображение отвечает библейской традиции сравнения человеческой жизни с цветком и, следовательно, традиции эмблематического натюрморта XVII века [Звездина, с.82]. С другой

стороны, согласно традиции XVIII в., роза является символом молодой женщины, галантной дамы. На пересечении этих традиций рождается трактовка сорванной розы как символа неожиданно оборвавшейся жизни и любви героини.

Музыкальные инструменты в повествовательных и аллегорических сценах являются символами любви [Холл, с.379]. Изображение музыкальных инструментов часто встречается на иллюстрациях к поэтическим текстам. Например, на иллюстрации Ш. Эйзена к поэме Дюрозуа «Чувства» (1766), представляющей даму и кавалера-музыканта в духе «галантных празднеств» А. Ватто. На иллюстрации К.-П. Марилье к «Клариссе» из «Избранных сочинений» Прево (1783–1784) любовная тема возникает благодаря изображению героини, играющей на клавесине. Музыкальные инструменты также обычно дополняли иллюстрации аллегорического характера или входили в декоративные композиции текстового оформления книги. Например, изображение музыкальных инструментов включено в аллегорическую виньетку Деламонса для поэмы «Опыт о человеке» А. Поупа (1745) (ил. 7).

Факел или светильник, равно как и *пламя*, являются символами любви [Холл, с.579]. Факел в качестве атрибута Венеры и Купидона означает огонь любви. Его изображение обычно присутствует на иллюстрациях аллегорического характера, в сценах с участием мифологических персонажей, а также в декоративных композициях. Горящие факелы и пара сердец входят в состав композиции бордюра для иллюстрации Ю. Гравело к «Театру» Корнеля (1764), подчеркивая галантное содержание сцены. Горящий светильник является необходимым элементом галантной встречи. Рассмотрим несколько примеров. На иллюстрации Ш. Монне к «Метаморфозам» Овидия (1767–1771) в сцене свидания Аполлона и Левкофеи изображен горящий светильник на высокой подставке, напоминающей геридон. На иллюстрации Ж.-Ф. Дефрена к роману А. Радклиф «Юлия, или Подземелья замка Мадзини» (1797) горящий светильник, напоминающий античную масляную лампу, свидетельствует о галантных взаимоотношениях персонажей – кавалера и стоящей на коленях дамы. В эпизоде освобождения Филумелы из темницы на иллюстрации Ш. Эйзена для «Метаморфоз» Овидия – это горящие факелы (ил. 40).

Иногда тема горящего светильника варьируется. Например, на иллюстрации Ю. Гравело к «Декамерону» Боккаччо (1757) вместо светильника появляется предмет, напоминающий пылающую

жаровню. Между тем, его присутствие не просто иллюстрирует текст, согласно которому юношу и девушку приговорили к сожжению на костре, но и символично, поскольку намекает на галантный подтекст сцены.

Курильница — это сосуд, предназначенный для воскурения благовоний. Часто курильница изображается на иллюстрациях в виде массивного низкого треножника под крышкой. Иногда она напоминает светильник. Действительно, их семантика совпадает и, скорее всего, эти предмета взаимозаменяемы. Чадающая курильница постоянно встречается в галантных сценах, иллюстрирующих сочинения разных авторов. Зажженная курильница, например, находится в фокусе внимания на иллюстрации Ю. Гравело к «Сочинениям» Расина (1768). Здесь изображено объяснение героев в восточных костюмах при участии свидетелей: несомненно, это личное объяснение. На иллюстрации Ю. Гравело к «Метаморфозам» Овидия (1767–1771), представляющей историю Меркурия, Герсы и Аглавры, чадающая курильница изображена в тандеме с зажженным потолочным светильником. Аналогичная курильница изображена на иллюстрации К.-П. Марилье к «Басням» Дора (1773) в галантной сцене в «китайском вкусе». Преобразившись на античный манер, курильница фигурирует в галантной сцене на иллюстрации А. Бореля к «Элегиям» Тибула (1788), где также изображен Купидон.

В зависимости от контекста сцены форма курильницы варьировалась. Например, на одной из иллюстраций А. Бореля к «Элегиям» Тибула это высокий треножник без крышки, напоминающий жертвенник. Этот предмет ассоциируется с Венерой, у подножия статуи которой он зажжен, и символизирует чувства героя и героини, которых подталкивают друг к другу крылатые путти. На иллюстрации К.-П. Марилье к «Малышу Жану де Сентре» Трессана (1787–1789), изображающей сцену оммага в готическом будуаре, курильница совсем другая. Это небольшой сосуд без крышки, похожий на горшок, который стоит на подставке с гнутыми ножками.

Водный поток по традиции изображали в виде речного божества — бородатого мужчины, опирающегося на перевернутую урну, из которой струится вода. Это изображение обычно встречается на иллюстрациях к мифологическим сюжетам, например, на иллюстрациях к Ш. Эйзена для «Метаморфоз» Овидия. Между тем, в определенном контексте изображение падающей воды может

иметь другое значение. По мнению Ф. Стюарта, оно чаще всего ассоциировалось с чувственными мотивами [Stewart, 1992, p.75]. Остановимся на двух примерах. На иллюстрации к «Дафнису и Хлое» Лонга в «издании регента» 1718 г., представляющей благополучное завершение любовной истории героев, рядом с гротом, в который заглядывают любопытные путти, изображен маленький водопад. Превратившаяся в лед вода означает противоположное, а именно: неудачную любовную историю. Именно так решает декоративное обрамление иллюстрации (кюде-лямпа) Ю. Гравело к новелле о студенте и жестокой вдове из «Декамерона» Боккаччо (1757).

Собачка часто появляется на иллюстрациях подле своей хозяйки, причем присутствие собачки не всегда обусловлено литературным текстом. На первый взгляд, комнатная собачка является атрибутом повседневности светской дамы. Однако, судя по материалам книжной иллюстрации, это не так. Это изображение служило намеком на галантную историю и, скорее всего, ассоциировалось с сексуальным желанием [Stewart, 1992, p.284]. На иллюстрации К.-П. Марилье к «Саламанкскому бакалавру» из «Избранных сочинений» Лесажа (1783) пекинес лежит у ног дамы, наблюдающей за встречей юноши и девушки. Комнатные любимцы иногда изображались в сугубо эротическом ключе, как например, на анонимной иллюстрации к «Нескромным сокровищам» Дидро (1748). Пекинес, лежащий в кресле, изображен в сцене переодевания мужчины в женское платье на иллюстрации Ж.-О. Фрагонара для «Сказок» Лафонтена (1795). Собачек также изображали в сценах объяснения в любви и выяснения отношений. Так, две играющие собачки дополняют пасторальную сцену на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к «Песням» Лабурда (1773).

Мужская шляпа всегда является смысловым ключом к иллюстрации, на которой она изображена. Семантика шляпы имеет следующие варианты: упавшая шляпа означает неудачу, а лежащая тульсьй вверх – символизирует успех, везение. Приведем в качестве примеров ряд иллюстраций.

Лежащая у ног перевернутая шляпа (или шлем) служит указанием на неудачное для героя развитие событий и намекает на неудачную любовную историю. Изображение упавшей шляпы косвенным образом подтверждает то, что владелец попал в беду. Так, на иллюстрации Ж.-Ф. де Труа к «Генриаде» Вольтера (1728), представляющей сцену убийства герцога де Гиза, шляпа жертвы упала на пол. Аналогичное изображение лежащей шляпы повторяет

иллюстрация Ю. Гравело к «Генриаде» Вольтера (1771), несмотря на то, что главный герой — в шляпе (ил. 29). На иллюстрации анонимного рисовальщика к «Истории Жилиа Блаза из Сантильяны» Лесажа (1788) сцена грабежа путника сопровождается изображением шляпы, лежащей на земле: герой под угрозой оружия складывает в нее драгоценности и деньги. На иллюстрации П. Шалью к «Эмили де Вармон» (1791) упавшая шляпа принадлежит персонажу в маске, которого останавливают в момент покушения на жизнь героини.

Присутствие героини на иллюстрации, где есть перевернутая шляпа, придает сцене галантный оттенок. Предположение о том, что перевернутая шляпа означает неудачное завершение галантной истории, подтверждает сопоставление иллюстраций с текстами. Более того, это очевидно. На иллюстрации Ю. Гравело к «Истории Тома Джонса, найденыша» Филдинга (1750) перевернутая шляпа лежит на земле рядом со связанным разбойником, который потерпел неудачу в покушении на героиню. На иллюстрации Ю. Гравело к одной из новелл «Декамерона» Боккаччо (1757) лежащая на полу перевернутая шляпа, указывает на то, что монаху, которому дает отпор хозяйка, не повезло. Особенно красноречива упавшая шляпа на кю-де-лямпс Ю. Гравело из того же издания «Декамерона», где действующими лицами являются путти. Перевернутая шляпа — единственная часть костюма — подтверждает неудачный итог галантной встречи в сарае. Судя по перевернутой шляпе на иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к «Песням» Лабурда (1773), можно предположить, что пылкий кавалер будет отвергнут пастушкой, которая выслушивает его признания. На иллюстрации Моро-мл. к «Полю и Виргинии» Бернардена де Сен-Пьера (1797) изображение упавшей шляпы у ног героя свидетельствует о расставании пары, о трагическом исходе истории.

Снятая шляпа, которая лежит тульей вверх, как правило, символизирует успех и означает благополучный исход галантного приключения. Лежащая тульей вверх шляпа с пером изображена на иллюстрации Ю. Гравело к новелле «Декамерона» Боккаччо (1757) о наказании жестокосердной вдовы, где герой следит из-за деревьев за осуществлением своего замысла. На иллюстрации Моро-мл. к «Генриаде» из «Полного собрания сочинений» Вольтера (1784–1789), изображающей сцену свидания Генриха IV с возлюбленной, благоприятным знаком является шлем с плюмажем, который лежит на земле поодаль, рядом с путти, которые играют кирасой и шпагой короля. На иллюстрации А. Бореля к «Элегиям» Тибула (1788) шлем с плюмажем дополняет сцену апофеоза галантной пары,

стоящей у подножия изваяния Венеры. За редким исключением шляпа тульей вверх является благоприятным знаком. Так, на иллюстрации Ш. Эйзена к «Генриаде» Вольтера (1769–1770) также имеет изображение шляпы, лежащей тульей вверх, хотя ее владелец, скорее терпит бедствие (ил. 27).

Книга по традиции служит атрибутом наук и искусств, в более широком значении — мудрости. Изображение книги в руках женщины встречается еще в куртуазном искусстве позднего Средневековья [Холл, с. 339]. В сочетании с прочими атрибутами Венеры книга имеет эротический подтекст. В искусстве XVIII в. книга всегда ассоциируется с любовным романом, т.е. является источником чувственных мыслей [Stewart, 1992, p. 98]. Наличие библиотеки делает женщину несколько подозрительной [Ferrand, 2000, p. 311]. Рассмотрим ряд иллюстраций, в которых изображения книг выполняют различные функции, учитывая то, что иллюстраторы, как обычно, используют семантику книги, независимо от литературного текста.

На иллюстрации Ю. Гравело к новелле о самодовольной красавице из «Декамерона» Боккаччо (1757) книга изображена в руке героя как символ мудрости и противопоставлена зеркалу, в которое любит героиня, как символу глупости. На иллюстрации Ж.-М. Моро-мл. к комедии «Ученые женщины» из «Сочинений» Мольера (1773–1778) книги вместе с прочими атрибутами интеллектуальной деятельности символизируют науку, научное знание в целом, хотя они служат фоном к сцене галантного характера (ил. 28).

На иллюстративной виньетке Ш. Эйзена к поэме Дора «Поцелуи» (1770) книга приобретает другой смысловой оттенок, поскольку ее держит в руке дама в дезабилье, возлежащая на подушках. Кроме того, здесь присутствует Купидон и букет цветов в вазе. Книга, которую читает галантная дама, внушает ей те же чувства, что в романе, погружает ее в мир грез. То же верно по отношению к сцене на гравюре «Будуар» из «Сюиты эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века» (1775), исполненной по рисунку З. Фредеберга (ил. 39). Надо полагать, что девушке, которая заснула у ручья, отложив раскрытую книгу, снится действие книги — несомненно, любовного романа. Такова иллюстрация К.-П. Марилье к «Неистовому Роланду» в пересказе Лесажа (1783). Все эти примеры доказывают, что книга в иллюстрации XVIII в. символизирует не столько науку, отвлеченные знания, сколько премудрости любви.

Письмо в иллюстрации XVIII в. намекает на чувства, подразумевает галантную историю. Женщина, пишушая или читающая письмо, столь же «подозрительна», как и женщина, читающая книгу. Письмо в руках женщины всегда следует понимать как любовное послание. Вот несколько примеров. На иллюстрации Ю. Гравело к «Сочинениям» Расина (1768) прочитанное письмо повергло героиню в бесчувственное состояние. Очевидно, мы являемся свидетелями любовной драмы: это подсказывает вазон с цветами, похоже, розами, на фоне которого разворачивается действие. На иллюстрации К.-П. Марилье к «Клариссе» из «Избранных сочинений» Прево (1783–1784) девушка пишет письмо, сидя за столом в библиотеке. Скорее всего, это любовное послание: судя по тому, что она пишет в сопровождении игры на клавесине. На фронтисписе Ф.-М.-И. Кевердо к «Письмам Эмили о мифологии» Демустье (1790) изображена сама героиня, которая читает послания, сидя за круглым столиком. Да, это письма о мифологии, но каждое из них посвящено любовным похождениям. Главные действующие лица писем, судя по медальонам с гирляндами из роз, расположенным на колонне, это Юпитер, Венера и Купидон. Последний, кроме того, лично принимает участие в чтении, порхая за спиной героини и указывая стрелой на письмо в ее руках (ил. 2).

Змеи, летучие мыши, медуза Горгона символизируют пороки, страхи, ассоциируются с мистикой и колдовством [Stewart, 1992, p.69]. Чаще всего встречаются в декоративных композициях и аллегорических иллюстрациях к так называемым «черным романам». Например, змеи и летучие мыши в обрамлении фронтисписов Л. Бине к «Развращенному крестьянину» Ретифа де ла Бретона (1784) дополняют сюжетно-аллегорические иллюстрации по смыслу. Летучие мыши в обрамлении аллегорического кю-де-лямп Ю. Гравело к «Декамерону» Боккаччо (1757) символизируют обман, продолжая тему карточной игры, изображенной в центре композиции. Изображение «амурной» символики в сочетании с «черными» символами, очевидно, означает порочную страсть. Как например, на бордюре иллюстрации Ю. Гравело к «Театру» Корнеля (1764) две змеи переплетаются с факелом и шпагой. Эту декоративную композицию увенчивает маскарон Купидона с завязанными глазами. Еще более сложная композиция со змеями, крыльями летучей мыши, головой Медузы Горгоны, факелом и жезлом Плутона обрамляет аллегорический кю-де-лямп П.-А. Мартини к «Французским новеллам» д'Юсье (1775), на котором изображены Венера и Купидон.

Вот далеко не полный перечень аллегорий и символов, которые использовались в книжной гравюре XVIII века. Отметим, во-первых, их устойчивое повторение на протяжении столетия: независимо от перемены моды и вкусов все рисовальщики прибегали к одним и тем же приемам иносказания. Это свидетельствует в пользу единства и целостности художественного языка эпохи. В этом отношении книжная гравюра является ценным источником для изучения символично-аллегорического языка искусства XVIII века. Поскольку иллюстрация всегда связана с конкретным текстом, его внимательное прочтение позволяет верно интерпретировать изначально неясные изображения. Во-вторых, создается впечатление, что преобладали allegории и символы галантного характера. Наряду с традиционными аллегориями и символами любви, такими как Венера, Купидон, путти, голуби, розы и музыкальные инструменты, XVIII в. породил собственную галантную символику, которую можно понять только через систему образов и при помощи текста. Не исключено, что новая символика была отчасти хорошо забытой старой, как например, книга. Установить происхождение символа часто довольно сложно. Важная черта галантной символики состоит в том, что она становится таковой лишь при определенных условиях, а именно, в галантных сценах, когда на иллюстрации появляется героиня.

Присутствие аллегорий и символов было необходимым условием раскрытия смысла той или иной сцены: они приносили в иллюстрацию ощущение движения времени, так как давали представление о предыдущих и последующих событиях, которые не могло включить в себя изображение. Одновременно, использование аллегорий и символов позволяло читателю иллюстрированной книги нарушать моральный запрет [Bassy, 1984, p.141]. Следовательно, иллюстрация в лаконичной форме сообщала зрителю исчерпывающую информацию, которая легко воспринималась без участия текста. Не исключено, что именно это обстоятельство обусловило независимое от текста, самостоятельное бытование гравированной книжной иллюстрации в XVIII веке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Французская иллюстрированная книга XVIII века отличалась многообразием гравированных изображений, которые специально совмещались с типографским текстом. Книжная гравюра представляла собой разнообразие техник — и резец, и офорт (в том числе завершённый резцом), и ксилография. Книжная гравюра создавалась несколькими мастерами: рисовальщиком, гравёром по меди, гравёром по дереву и печатником гравюр.

Гравюра в пространстве книги представляла собой разнообразие форм, способов локализации и наименований, варьировалась по назначению. В XVIII в. изображения традиционно размещались в начале книги (фронтиспис, гравированный титульный лист, флерон), в начале раздела книги (виньетка, инициал), в тексте (полностраничные иллюстрации) и в конце печатного текста (кю-де-лямп). Сложившийся в первой половине столетия принцип иллюстрирования и декорирования продолжал существовать на всем его протяжении, несмотря на некоторые изменения. Так, в первой половине XVIII века в книге особенно часто встречаются гравюры неправильной формы незначительные по величине — флероны и кю-де-лямпы, главным образом, орнаментальные. Очевидно, это связано с тем, что в тот период книжная иллюстрация, как и искусство оформления книги в целом, была, прежде всего, декоративным искусством под влиянием стиля рококо. В книгах с гравюрами, выпущенных в 1750—1760-х гг. все разновидности книжной гравюры сочетаются в едином ансамбле. В 1770—1780-х гг. возрастает число полностраничных гравированных изображений — собственно иллюстраций и фронтисписов, что можно объяснить исходя из перемены художественного вкуса. Вслед за утверждением эстетики неоклассицизма книжная гравюра становится более строгой и функциональной, как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания.

Гравюра неизменно находилась в состоянии взаимодействия с текстом, независимо от его характера — художественного или научного. Книжную гравюру отличало разнообразие типов в аспекте содержания — документальная, художественная (сюжетная, аллегорическая, портретная и сюжетно-орнаментальная) иллюстрация. Иначе говоря, книга обладала развернутой системой иллюстраций, которые не только орнаментировали текст, но иллюстрировали его. Наиболее оптимальной формулой равновесия книжной гравюры и книги было включение декора иллюстративного характера, дополняю-

щего и уравнивающего полностраничные иллюстрации. Французской книге XVIII века были известны основные способы включения изображения — иллюстрации открытые и закрытые (ограниченные линией или бордюром).

Парадокс создания книги с гравюрами во Франции в XVIII века состоял в том, что, с одной стороны, это был сложный, дорогостоящий и подцензурный процесс, традиционно сосредоточенный в руках привилегированных книгопродавцев и типографов, и, с другой стороны, это была сфера деятельности непрофессионалов, издателей-дилетантов, а именно — литераторов, авторов книг и меценатов. Спрос на гравированные иллюстрации был столь велик — особенно во второй половине столетия, — что издатели были вынуждены заказывать гравюры в связи с выпуском того или иного издания, чтобы гарантировать его коммерческий успех. От заказчика зависел выбор формы иллюстраций, их количество, выбор эпизодов для иллюстрирования и характер изображения. Заказчики инструктировали иллюстраторов, руководствуясь собственными соображениями.

Искусство книжной гравюры сложилось и процветало благодаря сотворчеству, совместным усилиям многих заинтересованных лиц. Реальными создателями книжной иллюстрации были, как правило, двое: рисовальщик (автор композиции) и гравёр (технический исполнитель). В роли рисовальщика иллюстраций могли выступать как живописец, так и профессиональный рисовальщик, а также гравёр. На протяжении всего столетия созданием гравированной иллюстрации занимались живописцы. Число профессиональных рисовальщиков увеличилось во второй половине века. Манера исполнения эскизов иллюстраций и манера гравирования менялись: начиная с середины столетия рисунки и гравюры стали более завершёнными, более детальными. В тандеме рисовальщика и гравёра приоритет принадлежал, несомненно, первому как автору композиции. Благодаря точной передаче эскиза рисовальщика его особенности проявлялись в гравюре во всей полноте. Разделение труда в сфере гравирования иллюстраций, сложившееся во второй половине века, умаляло роль гравёров в иллюстрировании книги.

Если в техническом отношении расцвет книжной иллюстрации был подготовлен успехами гравюры на меди XVII — начала XVIII в., то в плане иконографии, стиля и композиции — состоялся благодаря живописи, архитектуре, литературе и театру. Большое значение для становления искусства книжной иллюстрации в первой половине —

середине XVIII века имела живопись рококо. От нее книжная гравюра восприняла определенный круг тем, жанры (в дополнение к традиционному портретному фронтиспису), иконографию и орнаментальный характер композиции.

Вместе с тем была установлена обратная связь между книжной гравюрой и живописью, прежде всего со стороны документальной иллюстрации, представленной увражами. Именно увражи — художественные альбомы, публикации художественных памятников, сборники древних и современных декоративных мотивов и орнаментов — были универсальными источниками материала для художников различных специальностей. Они способствовали утверждению и популяризации основных художественных стилей эпохи, а именно: рококо, неоклассицизма и позже стиля «трубадур». Если для распространения рокайльного декора важны были издания альбомов орнаментальной гравюры, то для распространения моды на античность и «готику» — археологические и исторические увражи. Благодаря последним историческая живопись второй половины XVIII века обрела подлинные археологические аксессуары, «исторический декор», который представляет собой характерную черту ретроспективных стилей неоклассицизма и стиля «трубадур».

Сюжетная иллюстрация оказала влияние на живопись по-своему, посредством распространения новых исторических сюжетов и иконографии. Книжная иллюстрация оказалась у истоков формирования стиля неоклассицизма и стиля «трубадур» вследствие того, что она являлась уникальным конгломератом литературно-исторической (сюжетно-повествовательной) и визуальной традиций, иначе говоря, сферой взаимодействия текста и изображения. В 1750–1760-х гг. книжная иллюстрация была вполне официальной «творческой лабораторией» исторической живописи: время больших исторических полотен героического содержания, исполненных по заказу короля, еще не пришло. Вслед за утверждением неоклассицизма книжная иллюстрация вновь получает импульс развития со стороны живописи и становится привилегированной областью пропаганды официального стиля. Определенное влияние на книжную иллюстрацию 1780–1790-х гг. оказала живопись Ж.-Л. Давида.

Французская сюжетно-повествовательная гравюра XVIII века достаточно точно, документально воспроизводит стилевые модели интерьера XVIII века: «большой стиль», «стиль Регентства», «стиль Людовика XV», «стиль Транзисьон», «стиль Людовика XVI». Интерьерная иллюстрация выполняет рекламную роль, передает модные тенденции оформления интерьера. Поэтому она может быть

одним из источников изучения искусства интерьера XVIII века. Интерьерная иллюстрация выполняет различные функции по отношению к книге: декоративную, семантическую и композиционную. Интерьер позволял авторам иллюстраций XVIII века по-своему интерпретировать текст. Поскольку литературный текст не давал описания и детализации места действия, художник самостоятельно моделировал его: возможно, руководствуясь общими указаниями заказчика. Недостающее описание места действия иллюстратор компенсировал за счет архитектурного образца, приспособлявая его к тексту.

Поиск архитектурных аналогов, к которым обращались рисовальщики, позволяет установить влияние проектной интерьерной гравюры XVII – начала XVIII веков на иллюстрацию XVIII века. Пользуясь одними архитектурными источниками, иллюстраторы работали с ними по-разному. Работа с гравированными проектами предполагала трансформацию аналогов, включение их в композиционный и стилевой контекст иллюстрации. Общим для иллюстраторов было повторение определенного вида интерьера по назначению, адаптация актуальных декоративных мотивов, фрагментация оформления, акцентирование аллегорического декора, отказ от пространственной концепции барокко и устаревших способов оформления интерьера. Метод разработки источника определял способ моделирования интерьера в иллюстрации. Архитектурный образец использовался в различной степени: от деталей до пространственно-декоративной модели.

Гравированная иллюстрация XVIII века отличается пластической экспрессией, патетикой, динамичностью образов, истоки которых следует искать в области театрального искусства и драме, как жанре театральной пьесы. Прототипом, источником сюжетов и образов для литературной иллюстрации всегда был театр, который оказывал влияние на живопись. Книжная иллюстрация с трудом имитировала подлинную сценическую обстановку, так как всегда подчинялась формату книги, формату страницы. Вертикаль листа книжной гравюры так же противоречит горизонтальной доминанте театральных подмостков, как и панорамной композиции исторических картин. Книжная иллюстрация была обязана театру другим: сценическим способом выражения эмоций и, кроме того, «историческим» костюмом персонажей.

Гравированную иллюстрацию XVIII века отличает также «демонстративная интимность», которая проявляется через целый ряд сюжетов, имеющих древние литературные и визуальные прототи-

пы, которые иллюстраторы изображали даже вопреки акцентам самого текста. Если литературные парадигмы указанных сцен очевидны, то гораздо труднее найти парадигмы визуальные. Несомненно, рисовальщик при создании композиции имел в виду какой-либо аналог, например, более раннюю серию иллюстраций того же текста или картину. Учитывая то, что в первой половине века книжная иллюстрация создавалась живописцами, можно предположить, что именно живописные композиции служили аналогами иллюстраций.

Аллегии и символы, которые можно прочесть по-разному в зависимости от контекста сцены, являются еще одной парадигмой гравированной иллюстрации XVIII века. Их функция заключается в том, чтобы передать в лаконичной и завуалированной форме то, что невозможно изобразить буквально. Традиционный аллегорический лексикон художники черпали из книг по эмблематике. Независимо от перемены моды и вкусов рисовальщики прибегали к одним и тем же приемам иносказания. Преобладали аллегии и символы галантного характера. Присутствие аллегорий и символов было необходимым условием раскрытия смысла той или иной сцены: они приносили в иллюстрацию ощущение движения времени.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

Алексеева, И.В. Иллюстрированная книга XV–XVIII веков: каталог / И.В. Алексеева // Государственный музей-заповедник «Павловск». Полный каталог коллекций. Т. VI. Редкая книга. – Вып. 1. – СПб.: Павловск, 2010. – 216 с.

Баренбаум, И.Е. Французская переводная книга в России в XVIII веке / И.Е. Баренбаум. – М.: Наука, 2006. – 439 с.

Бенуа, А.Н. История живописи. Т. 4 / А.Н. Бенуа. – Петроград: Шиповник, 1912. – С. 406–424.

Бертух, Ф.-И.-Ю. О типографической роскоши в связи с изданием полного собрания сочинений Виланда / Ф.-И.-Ю. Бертух // Книгопечатание как искусство: Типографы и издатели XVIII–XX вв. о секретах своего ремесла. – М.: Книга, 1987. – С. 52–57.

Боккаччо, Д. Декамерон / Д. Боккаччо; пер. с ит. Н. Любимова. – М.: Худож. лит., 1989. – 543 с.

Борщ, Е.В. Французские мастера книжной графики XVIII в. / Е.В. Борщ // Каталог выставки французской иллюстрированной книги из собрания СОУНБ им. В.Г. Белинского. – Екатеринбург, 1999. – 64 с.

Вессель, И.Э. Французские иллюстраторы XVIII столетия / И.Э. Вессель // Вестник изящных искусств. – 1883. – Т. 1. – С. 279–297.

Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – 591 с.

Владимиров, Л.И. Всеобщая история книги / Л.И. Владимиров. – М.: Книга, 1988, 312 с.

Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В.Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2004–2010.

Водо, Н.Н. Французская гравюра XVIII века / Н.Н. Водо // Очерки по истории и технике гравюры. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – Тетр. 6. – С. 222–235.

Вольтер, Ф.-М. А. Философские повести; Орлеанская девственница: пер. с фр. / Ф.-М. А. Вольтер : сост. С. Канарейкина; послесл. Н. Жирмунской. – Л.: Худож. лит., 1988. – 432 с.

Гагарина, Е.Ю. Английская книжная иллюстрация середины XVIII в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.00 / Е.Ю. Гагарина; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1989. – 18 с.

Гаузенштейн, В. Искусство рококо: Французские и немецкие иллюстраторы XVIII столетия: пер. с нем. / В. Гаузенштейн. – М.: Современные проблемы, 1914. – 125 с.

Герчук, Ю.Я. История графики и искусства книги: учеб. пособие / Ю. Я Герчук. — М.: Аспект Пресс, 2000. — 320 с.

Гривнина, А.С. Книжная иллюстрация и основные типы иллюстрированных изданий во Франции первой половины XIX в. / А.С. Гривнина // Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. — Л., 1970. — Вып. 3. — С. 44–60. — (Сер. «Искусствоведение»).

Даниэль, С.М. Европейский классицизм / С.М. Даниэль. — СПб.: Азбука-Классика, 2003. — 304 с.

Даниэль, С.М. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С.М. Даниэль. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 333 с.

Дарнтон, Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Р. Дарнтон ; пер. с фр. Т. Добро-нищкой, С. Кулланды. — М.: Новое лит. обозрение, 2002. — 380 с.

Дидро, Д. Салоны: в 2 т. : пер.с фр. / Д. Дидро. — М.: Искусство, 1989. — 270 с.

Дидро, Д. Это не сказка / Д. Дидро // Французская повесть XVIII века: пер с фр. / сост., вступ. ст., коммент. А. Д. Михайлова. — М.: Правда, 1989. — 588 с.

Добров, М.А. Техника иллюстрированной книги XVIII века / М.А. Добров // Русская книга / под ред. В.Я. Адарюкова, А.А. Сидорова. — М.: Изогиз, 1924. — Вып.1. — С. 358–381.

Звездина, Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа / Ю.Н. Звездина. — М.: Наука, 1997. — 160 с.

Золотов, Ю.К. Французский портрет XVIII века / Ю.К. Золо-тов. — М.: Искусство, 1968. — 274 с.

Йончев, В. Книгата през вековете / В. Йончев. — София: Българ-ски художник, 1976. — 415 с.

Исаченко, Л. Несколько рисунков французских иллюстраторов второй половины XVIII в. из собрания Эрмитажа / Л. Исаченко / / Западноевропейская графика XV–XX вв.: сб. ст. — Л.: Искусство, 1985. С.106–108.

Книги из собрания князей Эстергази в московских библиоте-ках: каталог / ВГБИЛ им. М.И. Рудомино; Частный фонд Эстерга-зи; Гос. публ. истор. б-ка — М.: Рудомино, 2007. — 349 с.

Клеменс, К. Академия и вне ее: Les Grâces и Le Genre Galant / К. Клеменс // Пинакотeka. N1. — С. 30–34.

Книговедение : энцикл. словарь / гл. ред. Н.М. Сикорский. — М.: Сов. энциклопедия, 1982. — 664 л.

Кожина, Е.Ф. Искусство Франции XVIII в. / Е.Ф. Кожина. — Л.: Искусство, 1971. — 215 с.

Кристеллер, П. История европейской гравюры XV-XVIII вв. / П. Кристеллер; пер. А.С. Петровского; ред. пер. и вступ. ст. В.Н. Лазарева. — Л.: Искусство, 1939. — 518 с.

Ландер, И.Г. Репродукционная гравюра и книжная графика в английском искусстве XVIII в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / И.Г. Ландер ; С.-Петербург. гос. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. — СПб., 2004. — 24 с.

Лебрэн, Ш. О методе изображения страстей / Ш. Лебрэн // Мастера искусств об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3: XVII—XVIII вв. — С. 285—289.

Лисенков, Б.Г. Английские и французские гравюры XVIII в.: каталог выставки Кружка любителей русских изящных изданий / Б.Г. Лисенков. — Петроград, 1916. — 190 с.

Лотман, Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. : Статьи по истории русской литературы. — Таллинн: Александра, 1993. — 480 с.

Мабли, Г.-Б., де. Об изучении истории; О том, как писать историю / Г.-Б., де. Мабли; отв. ред. Г. С. Кучеренко; пер. С. Н. Искюля. — М.: Наука, 1993. — 414 с.

Мак-Коркодейл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодейл; пер. с англ. Е.А. Кантор. — М.: Искусство, 1990. — 248 с.

Мармонтель, Ж. Ф. Аннета и Любен / Ж. Ф. Мармонтель // Французская повесть XVIII века : пер с фр. / сост., вступ. ст., коммент. А. Д. Михайлова. — М.: Правда, 1989. — 588 с.

Масюлионите, Н.К. Fecit ad Vivum. Портреты художников в западноевропейской гравюре XVI—XVIII веков: каталог выставки / Н.К. Масюлионите. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. — 239 с.

Мерсье, Л.-С. Год две тысячи четыреста сороковой: Сон, которого, возможно, и не было: пер. с фр. / Л.-С. Мерсье. — Л.: Наука, 1977. — 240 с.

Мерсье, Л.-С. Картины Парижа : в 2 т. Т.2 / Л.-С. Мерсье: пер. с фр. В.А. Барбашевой ; ред. и коммент. Е.А. Гунста. — М.; Л.: Academia, 1936. — 492 с.

Мерсье, Л.-С. Картины Парижа: пер. с фр. / Л.-С. Мерсье. — М.: Прогресс-Академия, 1995. — 399 с.

Мишин, В.А. Фрагонар как интерпретатор Ариосто / В.А. Мишин // Советское искусствознание, 79. — М.: Сов. художник, 1980. — Вып. 2. — С. 170–191.

От Дюрера до Гойи. Три века европейской гравюры : каталог выставки из собрания музея / сост., науч. ред. В. Карпов. — Ирбит: ИГМИИ, 2004. — 291 с.

Пановский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Пановский ; пер. с нем. И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной; пер. с англ. Л. Н. Житковой. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 334 с.

Пирогова, Е.П., Белобородов, С.А. Сводный каталог книг гражданской печати XVIII — первой четверти XIX в. в собраниях Урала : в 2 т. / Е.П. Пирогова, С.А. Белобородов. — Екатеринбург, 2005 — 528 с.; 2007. — 581 с.

Пожарова, М.А. Французские гравированные увражи античных гемм в искусстве XVIII века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / М. А. Пожарова; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. — М., 2002. — 23 с.

Ракова, А.Л. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры: каталог выставки из собрания Эрмитажа / А.Л. Ракова. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. — 60 с.

Руссо, Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза / Ж.-Ж. Руссо; пер. с фр. Н. Немчиновой, А. Худадовой. — М.: Худож. лит., 1968. — 776 с.

Севастьянов, А.Н. Шедевры европейской иллюстрации / А.Н. Севастьянов. — М.: Терра, 1996. — 424 с.

Соколова, Т.М. Художественная мебель. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX вв. / Т.М. Соколова. — М., 2000. — 164 с.

Соловьев, Н.В. Французские граверы XVIII в. / Н.В. Соловьев / Русский библиофил. — 1911. — N 2. — 5–17 с.

Сюита эстампов чтобы служить истории нравов и костюма французов в восемнадцатом веке [Репринт] = Suite d'estampes pour servir a l'histoire des moeurs et du costume des françois dans le dix-huitième Siecle. Année 1775. /авт. вступ. ст. Е.В. Борщ ; пер. Г. Присяжнюк, Т. Шевченко. — Ирбит, 2006. — 56 с.

Трошина, Т.М. Западноевропейский рисунок XVI–XIX веков: каталог выставки / Свердловский музей изобраз. искусств; авт. вступ. статьи и сост. каталога Т. М. Трошина. — Свердловск: Внешторгиздат, 1989. — 52 с.

Турчин, В.С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона : L'ancien regime, революция и империя: XVIII — начало XIX вв. / В.С. Турчин — М.: Жираф, 2007. — 286, СХСII с.

Уварова, Н. Н.А. Львов или И.Ф. Тупылев? / Н. Уварова // Пинакотeka. 1997. — N2. — С. 74–78.

Фаворский, В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В.А. Фаворский; сост. и вступ. ст. Е.С. Левитина. — М.: Книга, 1986. — 240 с.

Флекель, М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX вв. / М.И. Флекель — М.: Искусство, 1987. — 368 с.

Флерон // Энциклопедический словарь /авт.-сост. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. — СПб., 1902. — Т. 36. — С.129.

Фоли, Д. Энциклопедия знаков и символов : пер. с англ. / Д. Фоли. — М: Вече, АСТ, 1997. — 432 с.

Французская иллюстрация XVIII века в собрании Эрмитажа: каталог выставки / сост. Л.Т. Исаченко. — Л.: Гос. Эрмитаж, 1982. — 54 с.

Французская книга в России в XVIII в.: очерки истории / отв. ред. С.П. Луппов. — Л.: Наука, 1986. — 254 с.

Функе, Ф. Книговедение: исторический обзор книжного дела / Ф. Функе ; ред., вступ. ст. и доп. Е.Л. Немировского; пер. с нем. Б. П. Боссарта. — М.: Высшая школа, 1982. — 296 с.

Хачатуров, С.В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII в. / С.В. Хачатуров. — М.: Прогресс-Традиция, 1999. — С. 39–41.

Холл, Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве : пер. с англ. / Д. Холл. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. — 656 с.

Шарнова, Е. Жест во французской академической картине последней трети XVII- начала XVIII в. / Е. Шарнова // Вопросы искусствознания. — 1997. — N2. — С. 449–456.

Шартье, Р. Культурные истоки Французской революции / Р. Шартье; пер. с фр. О.Э. Гринберг. — М.: Искусство, 2001. — 256 с.

Шнаппер, А. Давид. Свидетель своей эпохи / А. Шнаппер; пер. с фр. Т. А. Савицкой. — М. : Изобраз. искусство, 1984. — 279 с.

Якимович, А. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков / А. Якимович. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 440 с.

Adhémar, J. La Gravure originale au XVIII s. / J. Adhémar. — Paris: Somogy, 1963.

Barbier, F. Les formes du livre / F. Barbier // Histoire de l'édition française: 6 vol. Vol.2: Le livre triomphant (1660–1830). — Paris: Promodis, 1984. — P. 570–574.

Bassy, A.-M. Les «Fables» de La Fontaine: Quatre siècles d'illustration / A.-M. Bassy. — Paris: Promodis, 1986. — 288 p.

Bassy, A.-M. Le texte et L'image / A.-M. Bassy // Histoire de l'édition française: 6 vol. Vol. — Paris: Promodis, 1984. — T.2. — P.140–171.

Bassy, A.-M. Typographie, topographie, «outopo-graphie»: illustration scientifique et technique au XVIIIe s. / A.-M. Bassy // Die Buchillustration im 18. Jahrhundert : Colloquium (Dusseldorf vom 3 bis 5. October 1978). — Heidelberg: C.Winter, 1980. — S. 206–233.

Benesch, O. Artistic and intellectual trends from Rubens to Daumier as shown in book illustration / O. Benesch. — Cambridge (Mass.): Harvard College Librar'y, 1943. — 92 p.

Bénézit, E. Dictionnaire critique et documentaire du peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs: 10 vol. Paris, 1956 et rééd.1976 et 1999.

Beraldi, H. L'Oeuvre de Moreau le Jeune / H. Beraldi. — Paris, 1874.

BnF. Département des estampes. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII s.: Vol.1–14. — Paris: Le Carree, 1930–1977.

Bilderwelten. Französische illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts : Katalog. -Dortmund: Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1985. — 267 s.

Blakemore, R. History of interior design and furniture from Ancien Egypt to nineteenth century Europe / R. Blakemore. — New York: Wiley, 2006. — 440 p.

Blondel, M. Les Illustrations du «Voyage Sentimental» de Laurence Sterne dans les livres du XVIIIe siècle [Electronic resource] / M. Blondel // Eighteenth-Century Fiction: Vol. 14. Iss. 3. Article 4. — Available at: <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol14/iss3/4>

Blondel, M. Images de l' «Amelia» de Fielding des deux côtés de la Manche au XVIII^e s. / M. Blondel // GBA. 1982.- N1357. — P. 55–62.

Blumenthal, G. Catalogue des livres illustrés du XVIII^e s. Paris: Giraud-Badin, 1932. — 105 p.

Bocher, E. Les gravures françaises du XVIIIe s. Ou / E. Bocher // Catalogue raisonné des estampes... de 1700 à 1800 : in 6 vol. — Paris: La Librairie des bibliophiles, 1875–1882.

Boetzkes, M. Aspekte der Chinamode in der Buchillustration des 18. Jahrhunderts / M. Boetzkes // Die Buchillustration im 18. Jahrhundert: Colloquium. — Heidelberg, 1980. — S. 274–296.

Boissais, M., Deleplanque, J. Le livre à gravures au XVIIIe siècle / M. Boissais, J. Deleplanque. — Paris: Gründ, 1948. — 216 p.

Bouchot, H. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationales. Guide du lecteur et du visiteur / H. Bouchot. — Paris, 1896.

- Bourcard, G.** Graveurs et gravures; France et étranger : Essai de bibliographie, 1540-1910 / G. Bourcard. — Paris: H. Floury, 1910. — 320 p.
- Carlier, A.** Charles Eisen de Valenciennes. Dessinateur-Peintre-Graveur / A. Carlier. — Valenciennes, 1966. — 278 p.
- Cartwright, M.T.** Gabriel de Saint-Aubin: an illustrator and interpréter of Diderot's art criticism / M.T. Cartwright // GBA. 1969. — av. — 207–224 pp.
- Chartier, R.** Livres bleus lectures populaires / R. Chartier // Histoire de l'édition française: 6 vol. Vol.2: Le livre triomphant (1660–1830). — Paris: Promodis, 1984. — 498–500 pp.
- Chaudonneret, M.-Cl.** Fleury Richard et Pierre Revoil: le peintre troubadour / M.-Cl. Chaudonneret. — Paris : Arthena, 1980. — 217 p.
- Cohen, H.** Guide de l'amater de livres à gravures du XVIII s. / H. Cohen. — Paris: Rouquette, 1912. — 312 p.
- Courboin, F.** L'estampe française. Graveurs et marchands / F. Courboin. — Bruxelles; Paris, 1914. — 216 p.
- Cronk, N.** La Place et Gravelot: co-traducteurs de Tom Jones / N. Cronk // Traduire et illustrer le roman au XVIIIe siècle, sous la direction de N. Ferrand. — Oxford : SVEC, 2011. — 229–240 pp.
- Crottet, E.** Supplément à la cinquième édition du «Guide de l'amateur» livres à figures du XVIII^e. / E. Crottet. — Amsterdam, 1890. — 319 p.
- Dacier, E.** La gravure française / E. Dacier. — Paris, 1944. — 184 p.
- Dacier, E., Vuaflart A.** Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIes. : in 4 vol. / E. Dacier, A.Vuaflart. — Paris, 1922–1929.
- Delteil, L.** Manuel de l'amateur d'estampes du XVIII s. / L. Delteil. — Paris, 1910.
- Despoix, Ph.** Transpositions parodiques: fonction de illustration romanesque chez Rétif de la Bretonne / Ph. Despoix // Traduire et illustrer le roman au XVIIIe siècle, sous la direction de N. Ferrand. — Oxford: SVEC, 2011. — 265–277 pp.
- Deusch, W.R.** Das buch äis kunstwerk / W.R. Deusch // Französische illustrierte bûcher des 18. Jhs. aus der Bibliothek H. Fürstenberg. — Stuttgart: Wurttembergische Landesbibliothek, 1965. — 162 s.
- Dilke, E.** French engravers and draughtsmen of the 18th century / E. Dilke. — London: G. Bell, 1902.
- Droguet, A.** Le Styles Transition et Louis XVI / A. Droguet. — Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2004. — 160 p.
- Eisenstein, E.** Grub street abroad: aspects of the french cosmopolitan press from the age of Louis XIV to the french revolution / E. Eisenstein. — New York: Oxford Clarendon Press, 1992. — 172 p.

- Eriksen, S.** Early Neoclassicism in France / S. Eriksen. — London, 1974. 432 p.
- Ferrand, N.** Livres vus, livres lus. Une traversée du roman illustré des Lumières / N. Ferrand. — Oxford : SVEC, 2009. — 282 p.
- Fragonard et le dessin français au XVIII^e siècle dans les collections du Petit Palais : exposition, Paris Musée du Petit Palais, (16 oct. 1992-14 févr. 1993). — Paris, 1992. — 280 p.
- Fürstenberg, J.** La gravure originale dans l'illustration du livre français au XVIII^e s. / J. Fürstenberg. — Hamburg: E. Hauswedell, 1975. — 440 p.
- Girardin, F. de.** Iconographie des œuvres de J.J. Rousseau / F. de Girardin. — Genève: Slatkine reprints, 1971.
- Goncourt, E., Goncourt, J.** L'Art du XVIII^e s. : 2 vol. / E. Goncourt, J. Goncourt. — Paris, 1880-1882.
- Goncourt, E., Goncourt, J.** L'Art du XVIII^e s. / E. Goncourt, J. Goncourt — Paris: Hermann, 1967. — 256 p.
- Hauteœur, L.** Histoire de l'architecture classique en France / L. Hauteœur. — Paris, 1952. — Vol. 4. — 461-464 pp.
- Hauser, A.** The social history of art: in 4 vol. Vol. 3. : Rococo, classicism and romanticism / A. Hauser. — London: Routledge and Kegan, 1962. — 236 p.
- Hédé-Haüly, A.** Les illustrations des «Contes» de La Fontaine: Bibliographie, iconographie / A. Hédé-Haüly. — Paris, 1893.
- Heineken, K.** Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes / K. Heineken. — Leipzig, 1778-1790.
- Histoire de l'édition française: 6 vol. Vol. 2: Le livre triomphant (1660-1830). — Paris: Promodis, 1984. — 654p.
- Holloway, O.E.** French Rococo Book illustration / O.E. Holloway. — New York: Trans-atlantic Arts, 1969. 115 p.
- J.-B. Le Prince. Le Voyage en Russie. Collections de la Ville de Rouen : Catalogue d'une exposition (du 24 septembre 2004 au 10 janvier 2005) / notices de M. Mervaud, L. Salomé, D. Bakhuys, M. Pinault-Sørensen. — Rouen, 2004. — 143 p.
- Jombert, Ch.A.** Catalogue de l'œuvre de Ch.N.Cochin fils / Ch.A. Jombert. — Paris, 1770.
- Jombert, Ch.A.** Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc / Ch.A. Jombert : P. I-II. — Paris: Jombert, 1774. — LXXXVIII. — 328 p.; 360 p.
- Kalnein, W.G., Levey, M.** Art and architecture of the eighteenth century in France / W.G. Kalnein, M. Levey. — Harmondsworth: Penguin books, 1972. — 443 p.
- Labrosse, C.** Les estampes de la «Nouvelle Héloïse» ou les déceptions d'un créateur / C. Labrosse // GBA. 1987. — N1418(mars). — P.117-122.

Labrosse, C. Le rôle des estampes de Gravelot dans la lecture de la «Nouvelle Héloïse» / C. Labrosse // Die Buchillustration im 18. Jhs. : Colloquium. — Heidelberg: C.Winter, 1980. — S.131–144.

Lacroix, P.L. Bibliographie et iconographie de tous les oeuvres de Restif de la Bretonne / P.L. Lacroix. — Paris, 1875.

Laing, A. Boucher ou l'invention d'un langage / A. Laing // F.Boucher. Catalogue exposition, Paris: RMN, 1987. — P. 62–76.

Laufer, R. Les espaces du livre / R. Laufer // Histoire de l'édition française: in 6 vol. Vol. 2: Le livre triomphant (1660–1830). — Paris: Promodis, 1984. — P.128–139.

Le Blanc, Ch. Manuel de l'amateurs d'estampes : in 4 vol. / Ch. Le Blanc. — Paris: Bouillon, 1854–1890.

Le Brun, Ch. Méthode pour apprendre à dessiner les passions / Ch. Le Blanc. — Hildesheim: G. Olms, 1982. — 32 p.: 32 ill.

Le Men, S. Iconographie et illustration / S. Le Men // L'illustration: Essais d'iconographie. Actes du séminaire CNRS. — Klincksieck, 1999. — P. 9–17.

Le Men, S. Illustration: histoire de l'art et histoire du livre / S. Le Men // Encyclopaedia Universalis. Supplément 2, 1990. — P. 1037–1045.

Lepautre, J. Œuvre d'architecture, de décoration et d'ornemental : in 3 vol. / J. Lepautre. — Paris: P. Mariette, 1650–1680.

Lévy, M. Images du roman noir / M. Lévy // Die Buchillustration im 18. Jhs.: Colloquium. — Heidelberg: C.Winter, 1980. — P.156–165.

Lewine, J. Bibliography of 18th century art and illustrated books / J. Lewine. — London: Low, Marston, 1898. — 616 p.

Louis XV: un moment de perfection de l'art français: Exposition. — Paris: Hôtel de la Monnaie, 1974. — 682 p.

Mahéraul, M.J.F. L'oeuvre gravé de J.-M. Moreau le Jeune: Catalogue raisonné.-Réimp.de l'éd 1880 / M.J.F. Mahéraul. — Amsterdam, 1979. — 568 p.

Marot, D. Œuvres du D. Marot, architecte de Guillaume III, roy de la Grande Bretagne / D. Marot. — Amsterdam, ce vant chez L'Auteur, 1712.

Marot, J. L'architecture français ou recueil des plans, elevations, coupes et profils / J. Marot. — Paris, s.a. [1670].

Martin, Ch. «Dangereux suppléments». L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle / Ch. Martin. — Louvain ; Paris : Peeters, 2005. — XVI. — 222 p.

Martin, Ch. De Gravelot à Chodowiecki: l'illustration de «La Nouvelle Héloïse» en Europe au dix-huitième siècle / Ch. Martin // Traduire et

illustrer le roman au XVIII^e siècle, / sous la direction de N. Ferrand. – Oxford : SVEC, 2011. – P.197–208.

Meyer, V. Freudenberger et la première suite du Monument du costume, production et diffusion européenne / V. Meyer // La gravure européenne et les échanges culturels du XVIII^e au XIX^e siècle : Colloque international (Ascona, centro Stefano Franscini, 7–12 avril 2002). – Hildesheim; Zurich; New-York; Olms, 2007. – P. 119–145.

Michel, Ch. Ch.-N.Cochin et l'art des Lumières / Ch. Michel. – Rome : Ecole française d'Athènes et de Rome, 1993. – 727p.

Michel, Ch. Ch.-N.Cochin et le livre illustré au XVIII^e s. / Ch. Michel. – Genève; Paris: Droz, Champion, 1987. – 431 p.

Mouquin, S. Le style Louis XV / S. Mouquin. – Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2003. – 160 p.

Neufforge, J.-F. Recueil élémentaire d'Architecture : 8 vol. / J.-F. Neufforge. – P. 1757–1770.

Opperman, H.N. Oudry illustrateur le «Roman comique» de Scarron / H.N. Opperman // GBA. – 1967. – décembre. – P. 329–345.

Osborne, C.M. Pierre Didot the Elder and French book illustration, 1789–1822 / C.M. Osborne. – New York; London: Garland, 1985. 411 p.

Portalis, R. Les dessinateurs d'illustrations au XVIII^e s.: P. I–II. / R. Portalis. – Paris: Morgand, Fatout, 1877. – 788 p.

Portalis, R., Beraldi, H. Les graveurs du XVIII^e s.: 3 vol. / R. Portalis, H. Beraldi. – Paris, 1880–1882.

Pottinger, D.T. The french book trade in the Ancien Régime 1500–1791 / D.T. Pottinger. – Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958. – 363 p.

Prud'hon ou le Rêve du bonheur: Exposition. (Paris, Grand Palais 23 sept. 1997) / Cat. par S.Laveissière. – Paris, 1997. – 344 p.

Pupil, F. Le style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps / F. Pupil. – Nancy: Presses Universitaires, 1985. – 560 p.

Ray, G.N. The Art of the French illustrated book: 1700–1914. : in 2 vol. Vol. 1 / G.N. Ray. – New York: Pierpont Morgan Library, Cornell University Press, 1982. – 246 p.

Rigal, J. L'iconographie de la «Henriade» au XVIII^e s. ou naissance du style troubadour / J. Rigal // Studies on Voltaire, 1963. – XXXII. – p. 23–71.

Robert, H.P.F., Dumesnil R. Le Peintre-graveur français. Vol.1-11 / H.P.F. Robert, R. Dumesnil. – Paris, 1835–1871.

Roche, D. La police du livre / D. Roche // Histoire de l'édition française: 6 vol. Vol. 2: Le livre triomphant (1660–1830). – Paris: Promodis, 1984. – P.84–91.

Roland-Miche, M. Le Dessin français au XVIII^e siècle.- Fribourg : Office du livre; Paris: éd Vilo, 1987. — 264 p.

Roland-Michel, M. Fragonard: du dessin à la gravure / M. Roland-Michel // Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles : actes du colloque (École du Louvre, 24 et 25 juin 1999) / publ. sous la dir. de Nicolas Saint Fare Garnot. — Paris : École du Louvre, 2003. — P. 377–394.

Rorschach, K. Drawings by J.-B. Le Prince, for the «Voyage en Sibérie»/ K. Rorschach, an essay by C.J. Neuman. — Philadelphie: Rosenbach Museum and Library, 1986. — 36 p.

Rorschach, K. Eighteenth-Century French book illustration: drawings by Fragonard and Gravelot from the Rosenbach Museum and Library / K. Rorschach, an essay by S.B. Taylor. — Philadelphie: The Rosenbach Museum and Library, 1985. — 63p.

Roux, M. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle / M. Roux. — Paris: Le Garrec, 1931.

Salomons, V. Ch. Eisen, 18th century French book illustrator / V. Salomons. — London, 1914.

Sander, M. Die illustrierten Französischen Bücher des 18. Jhs. / M. Sander. — Stuttgart: Hoffman, 1926. — 376 p.

Sieurin, M.J. Manuel de l'amateur d'illustrations. Gravures et portraits pour l'ornement des livres français et étrangers / M.J. Sieurin. — Paris, 1875. — 242 p.

Stewart, Ph. Engraving desire: eros, image and text in the French 18th century / Ph. Stewart. — Durham; London: Duke University Press, 1992. — 380 p.

Stratt, J.A. Biographical dictionary engravers: 2 vol. / J.A. Stratt. — London: Davis, Faulder, 1785–1786.

Taylor, S.B. Gravelot's Working Method // Eighteenth-Century French Book Illustration. Drawings by Fragonard and Gravelot from the Rosenbach museum and library: Catalogue / K. Rorschach, essay by S.B. Taylor. — Philadelphia, 1985. — P. 16–22.

Tchemerzine, A. Bibliographie d'éditions originales et rares d'auteurs français des XV–XVIII s.: 10 vol. / A. Tchemerzine. — Paris: Bibliothèque Nationale, 1927–1933.

Thieme, U., Becker, F. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler / U. Thieme, F. Becker. — Leipzig, 1907–1950.

Traduire et illustrer le roman au XVIII^e siècle / sous la direction de N. Ferrand. — Oxford, SVEC, 2011.

Verlet, P. Les meubles français du XVIII^e siècle / P. Verlet. — Paris: Presses univ. de France, 1982. — 283 p.

Walch, P.S. Ch. Rollin and early neoclassicism / P.S. Walch // The Art Bulletin. — 1967. — June. — P.123–130.

Weinreich, R. Französische und Deutsche buchillustration des 18. Jhs. : Katalog zur Ausstellung der Kunstbibliothek Berlin, Staatliche museen / R. Weinreich. — Berlin: Mann Verlag, 1978. — 152 s.

Whitehead, J. The French interior in the eighteenth century / J. Whitehead. — London: Laurence King, 1992. — 256 p.

СПИСОК ХУДОЖНИКОВ С УКАЗАНИЕМ ОТДЕЛЬНЫХ РАБОТ

Базан, Пьер-Франсуа / Basan, Pierre-François (1723–1797).

Французский гравер и издатель эстампов. Гравировал иллюстрации для книги «Метаморфозы» Овидия (1767–1771).

Бакуа, Жан-Шарль / Baquoy, Jean-Charles (1721–1777).

Французский гравер. Гравировал иллюстрации для книг: «Басни» Лафонтена (1755–1759); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша (1768); «Театр» Корнеля (1774); «Сочинения» Мольера (1773–1778); «Сочинения» Монкрифа (1791).

Берен, Жан / Berain, Jean (ок.1637–1711)

Французский рисовальщик, гравер, орнаменталист. Автор проектов оформления интерьера.

Бине, Луи / Binet, Louis (1744–ок. 1800).

Французский гравер и рисовальщик. Мастер репродукционной гравюры: гравировал по Ж.-Б. Грезу, К. Ван Лоо, К.-Ж. Верне. Рисовал иллюстрации для книг: «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Развращенный крестьянин» Ретифа де ла Бретона (1776); «Развращенная крестьянка» Ретифа де ла Бретона (1784), «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена (1796); «Полное собрание сочинений» Гесснера (1796).

Борель, Антуан / Borel, Antoine (1743– ок. 1810).

Французский живописец, рисовальщик и гравер-офортист. Рисовал иллюстрации для книг: «Элегии» Тибула (1788); «Французский Аретино» (1789); «Избранные сочинения» Трессана (1787–1789).

Брене, Никола-Ги / Brenet, Nicolas-Guy (1728–1792).

Французский живописец. Автор картины «Сын Сципиона, возвращенный своему отцу Антиохом» (Салон 1787 г.), написанной под влиянием иллюстрации Ю. Гравело к «Римской истории» Роллена (1738–1741). Автор картины «Город Рандон воздаст почести коннетаблю Дюгеслену» (Салон 1777 г.)

Буше, Франсуа / Boucher, François (1703–1770).

Французский живописец, декоратор, рисовальщик, гравёр. Среди прочих гравировал по А. Ватто увраж «Сборник Жюльена» (1721–1734). Рисовал иллюстрации для книг: «История Франции» Даниэля (1722); «Главные приключения Дон-Кихота» Сервантеса (1723–1724); «Фонилла, или Желтая инфанта» Тессина (1741); «Акажу и Зирфиль» (1744); «Сочинения» Мольера (1734); «Родогунда» Корнеля (1760); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771).

Виллерей, Антуан-Клод-Франсуа / Villerey, Antoine-Claude-François (1754–1828).

Французский гравёр. Гравировал иллюстрации для книг: «Приключения Телемака» Фенелона (1796); «История Жиль Блаза» Лесажа (1797); «Задиг» Вольтера (1802).

Влегель, Никола / Vleughels, Nicolas (1668–1737).

Французский живописец исторического жанра, рисовальщик, гравёр. Рисовал иллюстрации для книги «История Франции» Даниэля (1722).

Вьен, Жозеф-Мари / Vien, Joseph-Marie (1716–1809).

Французский живописец короля Людовика XVI. Гравировал иллюстрации для книги «Караван султана в Мекку» (1748).

Гамильтон, Гэвин / Hamilton, Gavin (1723–1798)

Шотландский живописец исторического жанра. Автор картины «Клятва Брута на смерть Лукреции» (1763–1764), написанной по мотивам иллюстрации Ю. Гравело из «Римской истории» Роллена (1738–1741).

Гендт, Эмманюэль-Жан-Непомук де / Ghendt, Emmanuel-Jean-Népomucène de (1738–1815).

Французский рисовальщик, гравёр. Гравировал иллюстрации для книг: «Фарсалия» Лукана (1766); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Полное собрание сочинений» Гесснера (1778); «Живописное путешествие» Сен-Нона (1781–1786); «Сочинения» Гомера (1786–1788); «Кабинет фей» (1785–1789); «Новая Элоиза» Руссо (1792).

Гоше, Шарль-Этьен / Gaucher, Charles-Étienne (1741–1804).

Французский гравёр. Гравировал иллюстрации для книг: «Сочинения» Расина (1768); «Философская и политическая история» Рейналя (1774); «Французские новеллы» д'Юсье (1775–1779); «Из-

бранные сочинения» Прево (1783–1784); «Письма Эмили о мифологии» Демустье (1790).

Гравело, Юбер Франсуа (Бургињон) / Gravelot, Hubert-François (Bourguignon) (1699–1773).

Французский рисовальщик. Сделал эскизы иллюстраций для книг: «Античная история» Роллена (1730–1738); «Римская история» Роллена (1738–1741); «История Тома Джонса, найденыша» Филдинга (1750); «Декамерон» Боккаччо (1757); «Новая Элоиза» Руссо (1761); «Театр» Корнеля (1764); «Моральные сказки» Мармонтеля (1765); «Фарсалия» Лукана (1766); «Велизарий» Мармонтеля (1767); «Сочинения» Расина (1768); «Освобожденный Иерусалим» Тассо (1771); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Сочинения» Вольтера (1768–1774); «Иконологический альманах» (1776–1781).

Давид, Жак-Луи / David, Jacques-Louis (1748–1825).

Французский живописец исторического жанра, портретист. Автор картины «Антиох и Стратоника» (1774), которая написана под влиянием иллюстрации Ю. Гравело из «Античной истории» Роллена.

Дамбрэн, Жан / Dambrun, Jean (1741–1808).

Французский гравёр. Гравировал иллюстрации для книг: «Полное собрание сочинений» Поупа (1779); «Избранные сочинения» Прево (1783–1784); «Сочинения» Гомера (1786–1788); «Галатее» Флориана (1790); «Новая Элоиза» Руссо (1792); «Сказки» Лафонтена (1795); «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена (1797).

Дегендт — см. Гендт де

Дезре, Клод-Луи / Desrais, Claude-Louis (1746–1816).

Живописец и рисовальщик. Автор иллюстрации к «Ричарду Бесстрашному» для «Голубой библиотеки» (1775–1787).

Деламонс, Пьер-Франсуа / Delamonce, Pierre-François (1732–1731).

Французский живописец, рисовальщик, гравёр. Рисовал виньетки для книги «Опыт о человеке» Поупа (1745).

Делаффос, Жан-Шарль / De La Fosse, Jean-Charles (1734–1789).

Французский архитектор, гравёр, орнаменталист. Выпустил увраж «Новая историческая иконология» (1768).

Делиньон, Жан-Луи / Delignon, Jean-Louis (1755–1804).

Французский гравер. Исполнил иллюстрации для книг: «Полное собрание сочинений» Гесснера (1778); «Сочинения» Лесажа (1783); «Полное собрание сочинений» Вольтера (1784–1789); «Избранные сочинения» Прево (1783–1784); «Сочинения» Гомера (1786–1788); «Элегии» Тибула (1788); Новый Завет (1791); «Сказки» Лафонтена (1795).

Делонгей – см. Лонгей де.

Делоне – см. Лоне де.

Дельво, Реми-Анри-Жозеф / Delvaux, Rémi (1748–1823).

Французский гравер. Гравировал иллюстрации для книг: «Генриада» Вольтера (1771); «Сочинения» Гесснера (1779); «Французский Декамерон» д'Юсье (1783–1784); «Избранные сочинения» Прево (1783–1784); «Кабинет фей» (1785–1789); «Воображаемые путешествия» (1787–1789); «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена (1797); «Письма Эмили о мифологии» Демустье (1809).

Депре / Desprez.

Рисовал иллюстрации для книги «Живописное путешествие» Сен-Нона (1781–1786).

Дефрен, Жан-Флоран / Defraigne, Jean-Florent (1754–ок.1800).

Французский рисовальщик. Автор фронтисписа для книги «Юлия, или Подземелья замка Мадзини» Радклиф (1797).

Дуайен, Габриэль-Франсуа / Doyen, Gabriel-François (1726–1806).

Французский живописец исторического, религиозного и портретного жанров. Мастер декоративной живописи. Автор знаменитой картины «Смерть Виргинии» (1759), написанной под влиянием иллюстрации Ю. Гравело к «Римской истории» Роллена (1738–1741).

Дэнс-Холланд, Натаниэл / Dance-Holland, Nathaniel, 1st Baronet (1735–1811).

Английский живописец. Портретист. При создании картины «Смерть Виргинии» (около 1760 г.) воспользовался гравюрой по рисунку Ю. Гравело из «Римской истории» Роллена (1738–1741).

Дюкло, Антуан-Жан / Duclos, Antoine-Jean (1742–1795).

Французский гравер. Гравировал иллюстрации для книг: «Фарсалия» Лукана (1766); «Сочинения» Расина (1768); «Метаморфо-

зы» Овидия (1767–1771); «Неистовый Роланд» Ариосто (1773); «Сочинения» Мольера (1773–1778); «Новая Элоиза» Руссо (1774–1783); «Освобожденный Иерусалим» Тассо (1784).

Дюплесси-Берто, Жан / Duplessi-Bertaux, Jean (1747–1819).

Французский рисовальщик, гравер-офортист. Мастер репродукционной гравюры. Рисовал иллюстрации для книг: «Орлеанская девственница» Вольтера (1777); «Сборник лучших сказок в стихах» (1778); «Вертер» Гете (1797).

Дюрамо Луи-Жан-Жак / Durameau, Louis-Jean-Jacques (1733–1796).

Французский живописец. Автор картины «Рыцарь Байяр возвращает свою пленницу ее матери вместе с приданным» (Салон 1777 г.).

Жерар, Франсуа / Gérard, François (1770–1837).

Французский живописец, рисовальщик. Подготовил эскизы иллюстраций для книг: «Любовь Психеи и Купидона» (1797); «Дафнис и Хлоя» Лонга (1800); «Сочинения» Расина (1801–1805).

Жилло, Клод / Gillot, Claude (1673–1722).

Французский живописец, декоратор, рисовальщик. Учитель А. Ватто, Н. Ланкре, Ф. Пиллемана. Рисовал иллюстрации для книги «Новые басни» Ламотта (1719).

Жироде, Анн-Луи / Girodet, Anne-Louis (1767–1824).

Французский живописец исторического жанра, рисовальщик. Ученик Ж.-Л. Давида. Рисовал иллюстрации для книги «Сочинения» Расина (1801–1805).

Кайлюс — см. Кейлюс.

Кар(с), Лоран / Cars, Laurent (1699–1771).

Французский гравер. Мастер репродукционной гравюры, гравировал для увража «Сборник Жюльена» (1726–1732), для книги «Сочинения» Мольера (1734).

Кауфман, Мария-Анна-Анжелика / Kauffman, Maria Anna Angelika (1741–1807).

Швейцарско-австрийская художница. Живописец исторического жанра, портретист. Автор картины «Клеопатра перед Августом», которая восходит к фронтиспису Ю. Гравело из «Античной истории» Роллена (1730–1738).

Кевердо, Франсуа-Мари-Изидор / Queverdo, François Marie-Isidore (1748–1797).

Французский живописец, рисовальщик, гравер по дереву. Подготовил эскизы иллюстраций для книг: «Письма Эмили о мифологии» Демустье (1790); «Галатея» Флориана (1790); «Дон-Кихот» Сервантеса (1801).

Кейлос, Анн-Клод-Филипп де Тюбьер, граф / Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières (1692–1765).

Французский коллекционер, меценат, писатель. Рисовальщик, гравер. Мастер репродукционной гравюры. Среди прочих гравировал по А.Ватто увраж «Сборник Жюльена» (1721–1734). Гравировал виньетки и иллюстрации для «Трактата о резных камнях» Мариетта (1750); увража «Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей» (1752–1757).

Кошен-младший, Шарль-Никола / Cochin, Charles-Nicolas le Jeune (1715–1790).

Французский рисовальщик, гравер. Гравировал иллюстрации для книг: «Обзор древностей Геркуланума» (1754); «Родогунда» Корнеля (1760); «Современная архитектура» Жонбера (1764). Подготовил для перевода в гравюру эскизы Ж.-Б.Удри для книги «Избранные басни» Лафонтена (1755–1759). Рисовал эскизы фронтисписа и текстового декора для книги «Распределение загородных домов» Блонделя (1737–1738); эскиз фронтисписа для «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера (1751–1772). Рисовал иллюстрации для книг: «Главные приключения Дон-Кихота» Сервантеса (1723–1724); «Сказки» Лафонтена (1743); «Сочинения» Вергилия (1745); «Декамерон» Боккаччо (1757); «Комедии» Теренция (1771); «Неистовый Роланд» Ариосто (1775–1783); «Иконологический альманах» (1776–1781); «Освобожденный Иерусалим» Тассо (1784).

Кошен-старший, Шарль-Никола / Cochin, Charles-Nicolas (1688–1754).

Французский гравер. Мастер репродукционной гравюры. Гравировал по А. Ватто «Сборник Жюльена» (1721–1734).

Куани, Жак-Жозеф / Coiny, Jacques-Joseph (1768–1809).

Французский гравер. Гравировал иллюстрации для книг: «Живописное путешествие» Сен-Нона (1781–1786).

Куапель, Антуан / Coupel, Antoine (1661–1722).

Французский рисовальщик, гравер. Рисовал иллюстрации для книги «Дафнис и Хлоя» Лонга (1718).

Куапель, Шарль-Антуан / Coupel, Charles-Antoine (1694–1752).

Французский живописец, гравер. Сын Антуана Куапеля. Мастер репродукционной гравюры. Гравировал по К. Жилло, А. Ватто, Ф. Буше, Н. Ланкре. Рисовал иллюстрации для книг: «Дафнис и Хлоя» Лонга (1718); «Главные приключения Дон-Кихота» Сервантеса (1723–1724); «Кошки» Монкрифа (1727); «Сочинения» Фонтенеля (1728–1729); «Приключения Телемака» Фенелона (1730).

Курбе, Никола / Courbe, Wilbrode-Nicolas-Magloire.

Французский гравер. Работал в конце XVIII в. Гравировал иллюстрации для книги «Освобожденный Иерусалим» Тассо (1803).

Леба, Жак-Филипп / Le Bas, Jacques-Philippe (1707–1783).

Французский гравер, мастер репродукционной гравюры. Рисовал для книги «Главные приключения Дон-Кихота» Сервантеса (1723–1724). Гравировал иллюстрации для книг: «Приключения Телемака» Фенелона (1755); «Фигуры из истории Франции» (1778).

Лебарбье, Жан-Жак-Франсуа / Le Barbier, Jean-Jacques-François (1738–1826).

Французский живописец исторического жанра, рисовальщик. Рисовал иллюстрации для книг: «Сочинения» Гесснера (1786–1793); «Полное собрание сочинений» Руссо (1788–1793); «История Дон-Кихота» Сервантеса (1799); «Освобожденный Иерусалим» Тассо (1803).

Леклерк, Себастьян / Leclerc, Sébastien (1637–1714).

Французский рисовальщик, гравер. Гравировал фронтисписы и иллюстрации.

Лемир, Ноэль / Lemire, Noël (1724–1800).

Французский рисовальщик, гравер, издатель эстампов. Гравировал иллюстрации для книг: «Декамерон» Боккаччо (1757); «Сказки» Лафонтена (1762); «Театр» Корнеля (1764); «Фарсалия» Лукиана (1766); «Сочинения» Расина (1768); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Купание Зелис» Пезе (1773); «Полное собрание сочинений» Руссо (1774–1783).

Леписье, Никола-Бернар / Lépicié, Nicolas Bernard (1735–1784).

Французский рисовальщик. Рисовал эскизы для увража «Фигуры из истории Франции» (1778).

Лепотр, Жан / Lepautre, Jean (1618–1682).

Французский архитектор-декоратор, рисовальщик, гравер, орнаменталист. Выпустил увраж «Труд по архитектуре, декораций и орнаментации» (1650–1680).

Лепотр, Пьер / Lepautre, Pierre (1660–1744).

Французский архитектор-декоратор, рисовальщик, гравер. Сын Жана Лепотра.

Лепренс, Жан-Батист / Le Prince, Jean-Baptiste (1734–1781).

Французский живописец, рисовальщик, гравер. Некоторое время работал в России. Рисовал иллюстрации для книг: «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша (1768); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771).

Лонгей, Жозеф де / Longueil, Joseph de (1730–1792).

Французский гравер. Гравировал для книг: «Сказки» Лафонтена (1762); «Театр» Корнеля (1764); «Моральные сказки» Мармонта (1765); «Чувства» Дюрозуа (1766); «Генриада» Вольтера, (1769–1770); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Французский Гептамерон» Маргариты Наваррской» (1780–1781). «Избранные сочинения» Лесажа (1783); «Избранные сочинения» Прево (1783–1784); «Поль и Виргиния» Бернардена де Сен-Пьера (1789).

Лоне, Никола де / Launay, Nicolas de (1739–1792).

Французский гравер. Исполнил иллюстрации для книг: «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша (1768); «Полное собрание сочинений» Гесснера (1778); «Сочинения» Мольера (1773–1778); «Полное собрание сочинений» Руссо (1774–1783); «Новая Элоиза» Руссо (1792).

Лоне-младший, Робер де / De Launay, Robert (1749–1814).

Французский гравер. Гравировал иллюстрации для книг: «Полное собрание сочинений» Гесснера (1778); «Полное собрание сочинений» Руссо (1774–1783); «Избранные сочинения» Лесажа (1783); «Избранные сочинения» Прево (1783–1784); «Сочинения» Гомера (1786–1788).

Малевр, Пьер / Maloeuvre, Pierre (1740–1803).

Французский гравер. Гравировал иллюстрации для увража «Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века» (1775).

Марилье, Пьер-Клеман / Marillier, Clément-Pierre (1740–1808).

Французский рисовальщик. Подготовил эскизы иллюстраций для книг: «Идиллии» Берквина (1775); «Полное собрание сочинений» Гесснера (1778–1779); «Полное собрание сочинений» Сен-Фуа (1778); «Полное собрание сочинений» Поупа (1779); «Избранные сочинения» Прево (1783–1784); «Полное собрание сочинений» Кребийона (1785); «Кабинет фей» (1785–1789); «Воображаемые путешествия» (1787–1789); «Сочинения» Гомера (1786–1788); «Басни» Дора (1773); «Избранные сочинения» Лесажа (1783); «Избранные сочинения» Трессана (1787–1789); Библия, (1789–1804); «Полное собрание сочинений» Руссо (1788–1793). Рисовал для увража «Французы в иллюстрациях» (1790-е гг.).

Маро-старший, Жан, / Marot, Jean (1619–1679).

Французский архитектор, орнаменталист и гравер. Выпустил сюиту «Новые рисунки альковов» (1670).

Маро, Даниэль / Marot, Daniel (1663–1752).

Французский архитектор, рисовальщик, орнаменталист, гравер. Сын Жана Маро. Автор увража «Произведения» (1712).

Мартини, П.-А. / Martini, P. A.

Рисовальщик. Автор иллюстраций для книг: «Французские новеллы» д'Юсье (1775–1779); «Французский Декамерон» д'Юсье (1783–1784).

Менажо, Франсуа-Гийом / Ménageot, François (1744–1816).

Французский живописец. Автор картины «Смерть Леонардо да Винчи» (Салон 1781 г.).

Монне, Шарль / Monnet, Charles (1732–1808).

Французский живописец, рисовальщик. Подготовил эскизы иллюстраций для книг: «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Фигуры из истории Франции» (1778); «Романы и сказки» Вольтера (1778); «Приключения Телемака» Фенелона (1785); «Опасные связи» Шодерло де Лакло (1796); «Сочинения» Гесснера (1797); «Декамерон» Боккаччо (1801–1802).

Монсио, Никола-Андре / Monsiau, Nicolas-André (1754–1837).

Французский живописец исторического жанра. Рисовальщик. Автор картины «Мольер, читающий "Тартюфа"» у Нинон де Ланкло» (Салон 1802 г.). Автор иллюстраций для книг: «Орлеанская девственница» Вольтера (1795); «Сочинения» Ваде (1796).

Моро-младший, Жан-Мишель / Moreau, Jean-Michel (Moreau le Jeune) (1741–1814).

Французский рисовальщик, гравёр. Некоторое время работал в России. Автор иллюстраций для книг: «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша (1768); «Новое хронологическое изложение истории Франции» Эно (1768); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Песни» Лаборда (1773); «Сочинения» Мольера (1773–1778); «Пигмалион» Берквина (1775); «Сезоны» Сен-Ламбера (1773); «Фигуры из истории Франции» (1778); «Новая Элоиза» Руссо (1774–1783); «Философская и политическая история учреждений и торговли в обеих Индиях» Рейналя (1780–1781); «Полное собрание сочинений» Вольтера (1784–1789); «Полное собрание сочинений» Руссо (1788–1793); «Поль и Виргиния» Бернарден де Сен-Пьера (1789); «Памятник костюму» Ретифа де ла Бретона (1789); «Письма Элоизы и Абеляра» (1796); «Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена (1797); Новый Завет (1793–1798); «Сочинения» Гесснера (1795); «Путешествия» Лаперуза (1797); «Письма Эмили о мифологии» Демустье (1809).

Наттье, Жан-Батист (Наттье-старший) / Nattier Jean-Baptiste, le aîné (1678–1726).

Французский живописец, рисовальщик. Брат Жан-Марка Наттье. Подготовил эскизы по оригиналам Рубенса для увража «Галерея Люксембургского дворца» (1710).

Наттье, Жан-Марк / Nattier, Jean-Marc (1685–1766).

Французский живописец, рисовальщик. Подготовил эскизы по оригиналам Рубенса для гравюр увража «Галерея Люксембургского дворца» (1710).

Неффорж, Жан-Франсуа де / Neuforge, Jean-François, de (1714–1791).

Французский издатель увражей. Выпустил «Сборник начальной архитектуры» (1757–1791).

Одран, Жерар / Audran, Gerard (1640–1703).

Французский гравёр. Мастер репродукционной гравюры, портретист, орнаменталист. Гравировал по Ш. Лебрёну, Н. Пуссену.

Одран, Жан / Audran, Jean (1667–1756).

Французский гравёр. Мастер репродукционной гравюры. Гравировал увраж «Галерея Люксембургского дворца» (1710).

Папийон – см. Папильон.

Панини, Джованни Паоло / Panini (Pannini), Giovanni Paolo (1691–1765).

Итальянский живописец. Автор картины «Смертельный прыжок Марка Курция», выполненной по мотивам фронтисписа Ю. Гравело для «Римской истории» Роллена (1738–1741).

Папийон, Жан-Батист-Мишель-первый / Papillon, Jean-Baptiste-Michel (1698–1776).

Французский рисовальщик, гравер по дереву. Автор виньеток. Декорировал виньетками «Избранные басни» Лафонтена (1755–1759).

Пикар, Бернар / Picart, Bernard (1673–1733).

Французский рисовальщик, гравер по металлу и по дереву. Работал в Голландии. Гравировал по П.-П. Рубенсу для увража «Галерея Люксембургского дворца» (1710). Рисовал иллюстрации и виньетки для книг: «Сочинения» Гомера (1710); «Новые басни» Ламотта (1719); «История Франции» Даниэля (1722); «Главные приключения Дон-Кихота» Сервантеса (1723–1724); «Сочинения» Фонтенеля (1728–1729); «Метаморфозы» Овидия (1732); «Приключения Телемака» Фенелона (1734); «История Соединенных провинций» Леклерка (1737); «Сочинения» Рабле (1741); «История Петра I» (1742); «Религиозные обряды и обычаи всех народов мира» (1725–1743).

Понс, Маргарита / Ponce, Marguerite Hémery (1745–ок.1800).

Французский гравер. Жена и коллега Никола Понса. Гравиrowала иллюстрации для книг: «Французские новеллы» д'Юсье (1775–1779); «Избранные сочинения» Прево (1783–1784); «Французский Декамерон» д'Юсье (1783–1784).

Понс, Никола / Ponce, Nicolas (1746–1831).

Французский гравер, рисовальщик, издатель эстампов. Гравировал иллюстрации для книг: «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Сочинения» Гомера (1786–1788); «Сочинения» Гесснера (1780–1793); «Французы в иллюстрациях» (1790-е гг.).

Прюдон, Пьер-Поль-Жозеф / Prud'hon, Pierre-Paul-Joseph (1758–1823).

Французский живописец и рисовальщик. Автор иллюстраций для книг: «Сочинения» Бернара (1797); «Дафнис и Хлоя» Лонга (1800); «Сочинения» Расина (1801).

Ревой – см. Ревуаль.

Ревуаль, Пьер-Анри / Révoil, Pierre-Henri (1776–1742).

Французский живописец, коллекционер. Автор картины «Мадмуазель де Лавальер у кармелиток».

Ришар, Флери / Richard, Fleury François (1777–1852).

Французский живописец. Автор картины «Франциск I и Маргарита Наваррская», написанной по мотивам иллюстрации К.-П. Марилье для «Избранных сочинений» Трессана (1787–1789).

Роже, Б. / Roger, B.

Французский гравер. Гравировал «Письма Эмилии о мифологии» Демустье (1809).

Романе, А. / Romanet, A.

Французский гравер. Гравировал для увража «Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века» (1775).

Рубенс, Питер-Пауль / Rubens, Pieter Paul (1577–1640).

Фламандский живописец, декоратор, рисовальщик. Автор серии картин «Жизнь Марии Медичи», репродуцированной в увража «Галерея Люксембургского дворца» (1710).

Сен-Кантен, Жак-Филипп-Жозеф де / Saint-Quentin, Jacques-Philippe-Joseph de (1738 — ок.1800)

Французский жанровый живописец, пейзажист, рисовальщик виньеток. Автор иллюстраций для книг: «Избранные песни» Лаборда (1773); «Английский Декамерон» Воутерса (1783–1784).

Сен-Нон, Жан-Клод-Ришар де, аббат / Saint-Non, Jean-Claude-Richard de, l'abbé (1727–1791).

Французский меценат и коллекционер. Гравер, рисовальщик. Гравировал по Ж.-О. Фрагонару. Рисовал и гравировал для своих увражей «Собрание рисунков пером, пейзажей, античных фрагментов и исторических сюжетов» (1770–1773); «Избранные фрагменты картин и фресок наиболее интересных дворцов и церквей Италии» (1770–1773), «Живописное путешествие, или Описание королевств Неаполя и Сицилии» (1781–1786).

Сент-Обен, Огюстен де / Saint-Aubin, Augustin de (1736–1807).

Французский рисовальщик, гравер. Гравировал иллюстрации для книг: «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Освобожденный Иерусалим» Тассо (1784); «Сочинения» Гомера (1786–1788).

Симоне, Жан-Батист-Блез / Simonet, Jean-Baptiste-Blaise (1742 – ок. 1813).

Французский гравёр. Исполнил иллюстрации для книг: «Фарсалия» Лукана (1766); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Сказки» Лафонтена (1795); «Орлеанская девственница» Вольтера (1802).

Субейран, Пьер / Soubeuran, Pierre (1709–1775).

Швейцарский гравёр. Мастер репродукционной гравюры. Гравировал для книг: «Опыт о человеке» Поупа (1745); «Энциклопедия» Дидро и д'Аламбера (1751–1772).

Сэв, Жак де / Sève, Jacques de (1742–1788).

Французский живописец, гравёр. Рисовал иллюстрации для книг: «Сочинения» Расина (1760); «Сочинения» Монкрифа (1761); «Естественная история» Бюффона (1749–1804).

Тардьё, Никола-Анри, или Тардьё-старший / Tardieu, Nicolas-Henri, Tardieu aîné (1674–1749).

Французский гравёр. Мастер репродукционной гравюры. Гравировал по А. Ватто «Сборник Жюльена» (1721–1734).

Тремольер, Пьер-Шарль / Tremoliere, Pierre-Charles (1703–1739).

Французский живописец, декоратор, гравёр. Рисовал иллюстрации для книги «Сочинения» Буало (1740).

Труа, Жан-Франсуа де / Troy, Jean-François (1679–1752).

Французский живописец исторических и жанровых сцен. Сын портретиста Франсуа де Труа-старшего. Занимал пост директора Французской Академии в Риме. Рисовальщик иллюстраций для книги «Генриада» Вольтера (1728).

Удри, Жан-Батист / Oudry, Jean-Baptiste (1686–1755).

Французский живописец-анималист, гравёр. Рисовал иллюстрации для книг: «Комический роман» Скаррона (1726–1727); «Избранные басни» Лафонтена (1755–1759).

Уэст, Бенджамин / West, Benjamin (1738–1820).

Англо-американский живописец исторического жанра. Написал картины «Смерть Сократа» (1756) и «Смерть Эпаминонда» (1770-х гг.) по иллюстрациям Ю. Гравело для «Античной истории» Роллена (1730–1738).

Фрагонар, Жан-Оноре / Fragonard, Jean-Honoré (1732–1806).

Французский живописец жанровых сцен, портретист, пейзажист. Рисовальщик и гравер. Работал над иллюстрациями для «Дон-Кихота» Сервантеса и «Неистового Роланда» Ариосто (1780-е гг.). Рисовал и гравировал для увражей аббата де Сен-Нона «Избранные фрагменты живописи Италии» (1770–1773), «Живописное путешествие» (1781–1786). Подготовил эскизы иллюстраций для книги «Сказки» Лафонтена (1795).

Фредеберг, Зигмунд / Freudeberg, Sigmund (1745–1801).

Швейцарский рисовальщик и гравер. Автор иллюстраций в увражах: «Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века» (1775); «Памятник костюму» Ретифа де ла Бретона (1789). Рисовал иллюстрации для книги «Французский Гептамерон» Маргариты Наваррской» (1780–1781).

Фюгер, Генрих Фридрих / Füger, Heinrich Friedrich (1751–1818).

Немецко-австрийский живописец. Автор картины «Смерть Виргинии» (1810), написанной под влиянием иллюстрации Ю. Гравелло из «Римской истории» Роллена (1738–1741).

Халк / Hulk.

Голландский гравер. Гравировал по рисункам Марилье для Библии (1789–1804).

Хоог, Ромейн де / Hooghe, Romeyn de (1645–1708).

Голландский гравер, рисовальщик, живописец, скульптор. Рисовал иллюстрации для книги: «Сказки и новеллы» Лафонтена (1685); «Декамерон» Боккаччо (1697).

Шалью, П.-Ж. / Chaillou, P.-J.

Французский рисовальщик. Автор иллюстраций для книг: «Эмилия де Вармон» Луве де Кувре (1791); «Лес, или Аббатство Сен-Клэр» А.Радклиф (1798).

Шеню, Пьер / Chenu, Pierre (1718 или 1730 – ок.1800).

Французский гравер, рисовальщик. Ученик Ж.-Ф. Леба. Мастер репродукционной гравюры. Гравировал иллюстрации для книги «Басни» Лафонтена (1755–1759).

Шлей, Якоб ван дер / Schley, Jacob van der (1715–1779).

Голландский рисовальщик, гравер. Ученик Б. Пикара. Гравировал для книг: «Сочинения» Брантома (1740); «История Петра I» (1742); «Всеобщая история путешествий» Прево (1746–1779).

Шово, Франсуа / Chauveau, François (1613–1676).

Французский рисовальщик, гравер, живописец. Исполнил иллюстрации для книг: «Басни» Лафонтена (1668); «Сочинения» Расина (1676). Иллюстрировал сочинения мадемуазель де Скюдери, Скаррона, Мольера, Расина, Буало.

Шоффар, Пьер-Филипп / Choffard, Pierre-Philippe (1730–1809).

Французский рисовальщик, гравер, орнаменталист. Рисовал и гравировал виньетки для книг: «Сказки» Лафонтена (1762); «Современная архитектура» Жонбера (1764); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Живописное путешествие» Сен-Нона (1781–1786).

Эйзен, Шарль-Доминик-Жозеф / Eisen, Charles-Dominique -Joseph (1720–1778).

Французский живописец, рисовальщик, гравер. Рисовал иллюстрации и виньетки для книг: «Сочинения» Вольтера (1751); «Похвала глупости» Эразма Роттердамского (1751); «Декамерон» Боккаччо (1757); «Сказки» Лафонтена (1762); «Купание Зелис» Пезе (1763); «Чувства» Дюрозуа (1766); «Счастливый день» Пезе (1768); «Метаморфозы» Овидия (1767–1771); «Генриада» Вольтера (1769–1770); «Поцелуи» Дора (1770); «Георгики» Вергилия (1770); «Книдский храм» Монтескье (1772); «Французский Декамерон» д'Юсье (1783–1784).

Энгр, Жан-Огюст-Доминик / Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780–1867).

Французский живописец, рисовальщик, гравер. Автор следующих картин в стиле «трубадур»: «Смерть Леонардо да Винчи», «Генрих IV, играющий с детьми».

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВпF – Национальная библиотека Франции
BM Nancy – Муниципальная библиотека Нанси (Франция)
BAD – Библиотека Декоративных искусств, Париж
ВГБИЛ – Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино, Москва
ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва
ГПИБ – Государственная публичная историческая библиотека, Москва
ГЭ – Государственный Эрмитаж, С.-Петербург
ЕМИИ – Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург
ИГМИИ – Ирбитский государственный музей изобразительных искусств, Ирбит (Свердловская область)
НБ УрФУ – научная библиотека Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург
СОКМ – Свердловский областной краеведческий музей, Екатеринбург
СОУНБ – Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В.Г. Белинского, Екатеринбург

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Гравированный титульный лист.

Офорт, резец. Без подписи.

«Генриада» Вольтера, 1769—1770.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1846.

2. Гравированный титульный лист.

Ф.-М.-И. Кевердо, рисунок.

Ж. Дамбрэн, офорт.

«Галатея» Флориана, 1790.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1884.

3. Флерон.

Ж.-М. Папильон (?), рисунок, гравюра на дереве.

«Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века», 1775.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-3990.

4. Флерон.

Ж.-О. Фрагонар, рисунок.

П.-Ф. Шоффар, офорт, гравюра резцом.

«Живописное путешествие» Сен-Нона, 1785.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-3992.

5. Фронтиспис.

Ш. Эйзен, рисунок.

Ж. де Лонгей, офорт, гравюра резцом.

«Генриада» Вольтера, 1769—1770.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1843.

6. Фронтиспис.

Ф.-М.-И. Кевердо, рисунок, офорт.

Ш.-Э. Гоше, гравюра резцом.

«Письма Эмилии о мифологии» Демустье, 1790.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1968.

7. Заставка («виньетка»).

П.-Ф. Деламонс, рисунок.

П. Субейран, офорт, гравюра резцом.

«Опыт о человеке» Поупа, 1745.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1860.

8. Заставка («виньетка»).

Депре, рисунок.

Ж.-Ж. Куани, офорт.

Э. де Гендт, гравюра резцом.

«Живописное путешествие» Сен-Нона, 1785.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-3992_2.

9. Коронация королевы.

Ж.-Б. Натье, рисунок по живописному оригиналу П.-П. Рубенса.

Ж. Одран, офорт, гравюра резцом.

«Галерея Люксембургского дворца» (1710).

Ирбит, ИГМИИ, N Г-11336.

10. Иллюстрация к «Китайским сказкам».

К.-П. Марилье, рисунок.

Э. де Гендт, офорт.

«Кабинет фей», 1785—1789.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1879.

11. Концовка («кю-де-лямп»).

Ж.-К.-Р. Сен-Нон, офорт, цветная ксилография.

«Живописное путешествие» Сен-Нона, 1785.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-3985_2.

12. Даниил, сидящий во рву со львами.

К.-П. Марилье, рисунок.

Халк, гравюра резцом.

Библия, 1789—1804.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1085.

13. Пробуждение.

З. Фредеберг, рисунок.

А. Романе, офорт, гравюра резцом.

«Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века», 1775.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-3990_5.

14. Иллюстрация к песне I.

Ю. Гравело, рисунок.

Р.-А.-Ж. Дельво, офорт, гравюра резцом.

«Генриада» Вольтера, 1771.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1895.

15. Иллюстрация к драме «Агатокла».

Ж.-М. Моро-мл, рисунок.

Ж.-Л. Делиньон, офорт, гравюра резцом.

«Полное собрание сочинений» Вольтера, 1784–1789.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1865.

16. Иллюстрация к «Тысяча и одному дню».

К.-П. Марилье, рисунок.

Э. де Гендт, офорт.

«Кабинет фей», 1785-1789.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1881.

17. Праздник душ.

Б. Пикар, гравюра резцом.

«Религиозные обряды и обычаи всех народов мира», 1725–1743.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1587.

18. Иллюстрация к притче о десяти девах.

Ж.-М. Моро-Мл, рисунок.

Ж.-Л. Делиньон, офорт, гравюра резцом.

Новый Завет, 1793-1798.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1861.

19. Рождение Бахуса.

Ж.-М. Моро-мл, рисунок.

Б. Роже, офорт, гравюра резцом.

«Письма Эмили о мифологии» Демустье, 1809.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1864.

20. Иллюстрация к песне X.

Ю. Гравело, рисунок.

Р.-А.-Ж. Дельво, офорт, гравюра резцом.

«Генриада» Вольтера, 1771.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1887.

21. Иллюстрация к песне VI.

Ш. Эйзен, рисунок.

Ж. де Лонгей, офорт, гравюра резцом.

«Генриада» Вольтера, 1769-1770.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1834.

22. Генрих IV выбирает свою будущую жену.
Ж.-М. Натье, рисунок по живописному оригиналу П.-П. Рубенса.
Ж. Одран, офорт, гравюра резцом.
«Галерея Люксембургского дворца» 1710.
Ирбит, ИГМИИ, N Г-11331.
23. Иллюстрация к песне XI.
Ж.-М. Моро-мл, рисунок.
Ж.-Б.-Б. Симоне, офорт, гравюра резцом.
«Орлеанская девственница» Вольтера, 1802.
Ирбит, ИГМИИ, N Г-1868.
24. Военный поход короля в Германию.
Ж.-Б. Натье, рисунок по живописному оригиналу П.-П.Рубенса.
Ж. Одран, офорт, гравюра резцом.
«Галерея Люксембургского дворца», 1710.
Ирбит, ИГМИИ, N Г-11337.
25. Иллюстрация к песне XVII.
Ж.-Ж.-Ф. Лебарбье, рисунок.
Н. Курбе, гравюра резцом.
«Освобожденный Иерусалим» Тассо, 1803.
Ирбит, ИГМИИ, N Г-1857.
26. Иллюстрация к песне I.
Ш. Эйзен, рисунок.
Ж. де Лонгей, офорт, гравюра резцом.
«Генриада» Вольтера, 1769-1770.
Ирбит, ИГМИИ, N Г-1839.
27. Иллюстрация к песне III.
Ш. Эйзен, рисунок.
Ж. де Лонгей, офорт, гравюра резцом.
«Генриада» Вольтера, 1769-1770.
Ирбит, ИГМИИ, N Г-1840.
28. Иллюстрация к пьесе «Ученые женщины».
Ж.-М. Моро-мл, рисунок.
А.-Ж. Дюкло, офорт, гравюра резцом.
«Сочинения» Мольера, 1773-1778.
Ирбит, ИГМИИ, N Г-1081.

29. Иллюстрация к песне III.

Ю. Гравело, рисунок.

Р.-А.-Ж. Дельво, офорт, гравюра резцом.

«Генриада» Вольтера, 1771.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1893.

30. Ариадна.

Ж.-М. Моро-мл, рисунок.

Р.-А.-Ж. Дельво, гравюра резцом.

«Письма Эмили о мифологии» Демустье, 1809.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1867.

31. Иллюстрация к «Новой Элоизе» Руссо.

Ж.-М. Моро-мл, рисунок.

Н. Лемир, офорт, резец, пунктир.

«Полное собрание сочинений» Руссо, 1774–1783.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-6942.

32. Иллюстрация к «Новой Элоизе» Руссо.

Ж.-М. Моро-мл, рисунок.

Н. де Лоне, гравюра резцом.

«Полное собрание сочинений» Руссо, 1774–1783.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-6943.

33. Иллюстрация к «Новой Элоизе» Руссо.

Ж.-М. Моро-мл, рисунок.

А.-Ж. Дюкло, офорт, резец, пунктир.

«Полное собрание сочинений» Руссо, 1774–1783.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-6945.

34. Купание.

3. Фредеберг, рисунок.

А. Романе, офорт, гравюра резцом.

«Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века», 1775.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-3990_5.

35. Иллюстрация к песне IX.

Ю. Гравело, рисунок.

Р.-А.-Ж. Дельво, офорт, гравюра резцом.

«Генриада» Вольтера, 1771.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1896.

36. Иллюстрация к песне IX.

Ш. Эйзен, рисунок.

Ж.-Б. Лонгей, офорт, гравюра резцом.

«Геклиада» Вольтера, 1769–1770.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1844.

37. Иллюстрация к повести «Бока»

К. Л. Марилье, рисунок.

Э. де Гендт, офорт.

«Кабинет фей», 1785–1789.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1880.

38. Иллюстрация к «Задигу».

Ж.-М. Моро-мл, рисунок.

А.-К. Виллерей, гравюра резцом.

«Задиг» Вольтера, 1802.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-1870.

39. Будуар.

З. Фредеберг, рисунок.

П. Малевр, офорт, гравюра резцом.

«Сюита эстампов к истории французских нравов и костюма XVIII века», 1775.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-3990_2.

40. Прогна, освобождающая Филумелу из темницы.

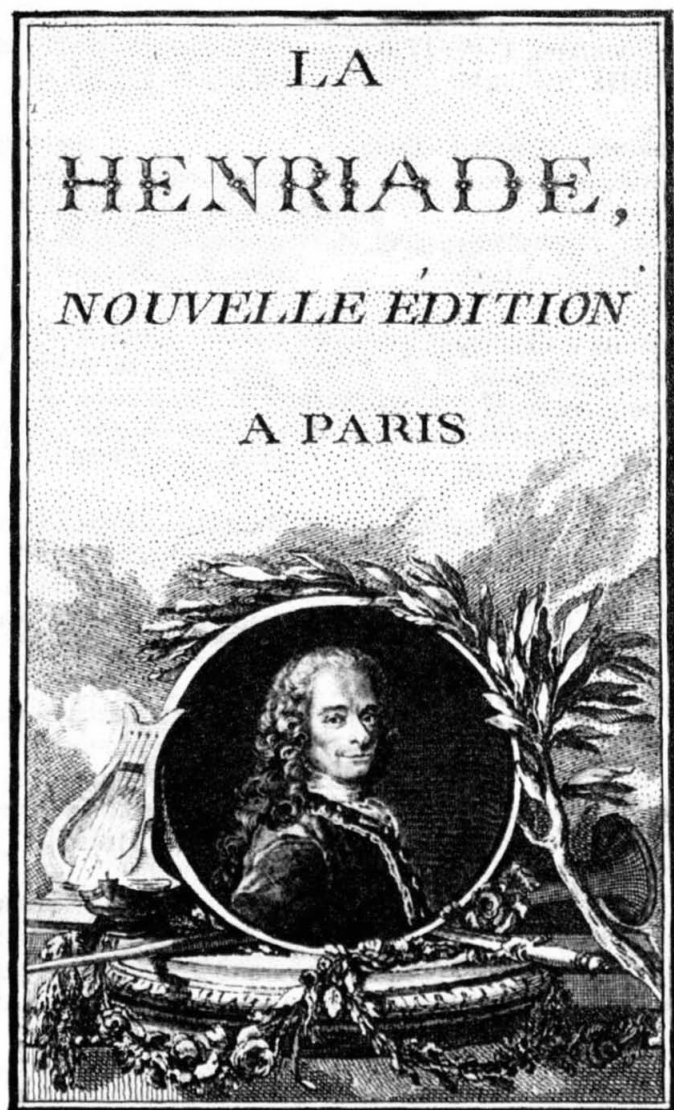
Ш. Эйзен, рисунок.

Ж.-Ш. Бакуа, офорт, гравюра резцом.

«Метаморфозы» Овидия, 1767–1771.

Ирбит, ИГМИИ, N Г-2972.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Chez la Veuve Duchesne, Saillant, Desaint,
Panckoucke et Nyon, Libraires.

1. Гравированный титульный лист.
Без подписи. «Генриада» Вольтера, 1769–1770.



2. Гравированный титульный лист. Рис. Ф.-М.-И. Кевердо.
Грав. Ж. Дамбрэн. «Галатее» Флориана, 1790.

S U I T E D' E S T A M P E S

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES MŒURS
ET DU COSTUME DES FRANÇOIS
dans le dix-huitième Siecle.

ANNÉE 1775.



A P A R I S,
DE L'IMPRIMERIE DE PRAULT, IMPRIMEUR DU ROY.

M D C C L X X V.

3. Флерон. Рис., грав. Без подписи: Ж.-М. Папильон (?).
«Сюита эстампов к истории французских
нравов и костюма XVIII века», 1775.

VOYAGE PITTORESQUE

O U

DESCRIPTION DES ROYAUMES

D E

NAPLES ET DE SICILE.

QUATRIÈME VOLUME,

CONTENANT

LA DESCRIPTION DE LA SICILE.

PREMIERE PARTIE.



A P A R I S.



M. DCC. LXXXV.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILÈGE DU ROI.

4. Флерон. Рис. Ж.-О. Фрагонар. Грав. П.-Ф.Шоффар.
«Живописное путешествие»
Сен-Нона, 1785.



Desce du haut des Cieux, auguste Vérité,
Repands sur mes écrits ta force et ta clarté.

Henr. Ch. I.

5. Фронтиспис. Рис. Ш. Эйзен. Грав. Ж. де Лонгей.
«Генриада» Вольтера, 1769–1770.



De la main et d'après le dessin par Quercet

Termine au burin par Goussier

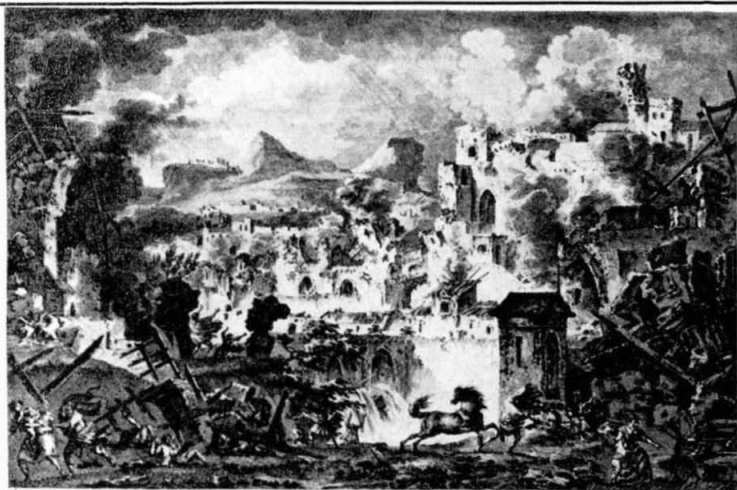
Lettres à Émilie.

6. Фронтиспис. Рис., офорт Ф.-М.-И. Кевердо
Грав. резцом Ш.-Э. Гоше.

«Письма Эмили о мифологии» Демустье, 1790.



7. Заставка («виньетка»). Рис. П.-Ф. Деламонс. Грав. П. Субейран.
«Опыт о человеке» Поупа, 1745.



Tota imperne tunc, metum interne cavernae
 Iccu no distet, ai nautica repente

VOYAGE PITTORESQUE

D E

LA SICILE.

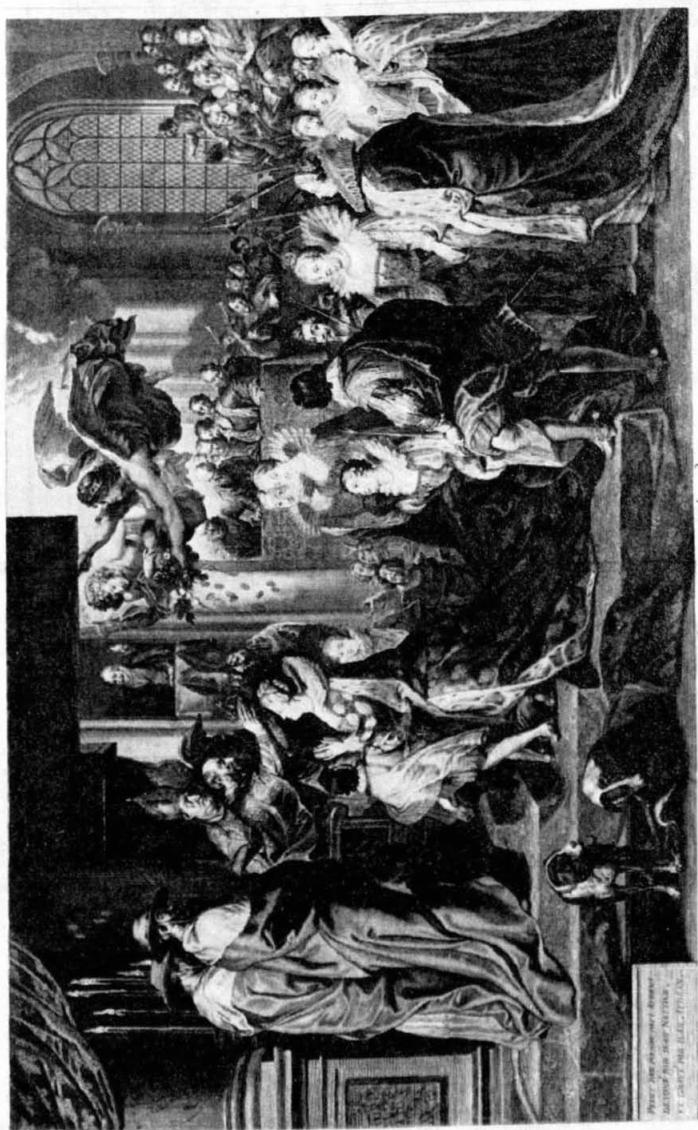
NOUS croyons inutile de prévenir que ce Voyage de Sicile ayant été fait il y a près de six ans, l'on doit s'attendre que depuis l'horrible tremblement de terre, qui a culbuté *Messine* presque en entier le 5 Février 1783, l'aspect général de cette Ville infortunée, ainsi que toutes les Vues particulières de ses Edifices, doivent avoir absolument changé de face. Nous avons hérité quelques momens à renfermer dans cet Ouvrage les descriptions & les Vues que nous avons à donner d'une Ville détruite, à ce que l'on a dit d'abord, & renversée de fond en comble, mais quoiqu'elles aient sans doute beaucoup perdu de leur intérêt, nous croyons qu'il fera toujours infiniment curieux de conserver par leur moyen, au moins une idée de ce que *Messine* étoit avant cette terrible catastrophe.

Il en doit être de même de ce que nous avons à dire de ses Fêtes, de ses Spectacles religieux & de ses Cérémonies publiques; quoique des détails pareils puissent paroître au premier coup-d'œil bien déplacés, en parlant d'une Ville plongée

8. Заставка («виньетка»). Рис. Депре.

Ж.-Ж. Офорт Куани, грав. резцом Э. де Гендт.

«Живописное путешествие» Сен-Нона, 1785.



«Коронация Анны»

Питер Пауль Рубенс. «Коронация Анны». 1702. Масляная живопись. Хранится в Национальной галерее в Лондоне. Репродукция по изданию: Рубенс, П. П. Сочинения. М.: Издательство «Советский художник», 1988. С. 100. Рубенс, П. П. Сочинения. М.: Издательство «Советский художник», 1988. С. 100.

9. Коронация королевы. По живописному ориг. П.-П. Рубенса. Рис. Ж.-Б. Наттье. Грав. Ж. Огван.
«Галерея Люксембургского дворца», 1710.



10. Иллюстрация к «Китайским сказкам». Рис. К.-П. Марилье.
Грав. Э. де Гендт. «Кабинет фей», 1785–1789.

Musæum, est une nombreuse Collection de lampes antiques. Comme cette espèce de meuble domestique étoit de bronze ou de terre cuite, c'est ce qu'on a trouvé de plus entier dans les fouilles d'Herculanum. L'imagination des Anciens s'épuisoit pour en varier les formes & en composer souvent de très-bizarres. On en pourra juger par quelques-unes de celles qu'on a pu faire dessiner & qui se trouvent gravées ici.

Un grand nombre de ces Lampes, par leur forme, ainsi que par les figures obscènes dont elles étoient ornées, paroissent avoir été consacrées au culte de Vénus. On ne peut douter que ce culte ne fût très en honneur dans toutes les villes de la *Campanie*, & spécialement à *Herculanum*. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à jeter les yeux sur une suite de *Phallums*, en bronze ou en argent, que le Roi de Naples a fait graver à la fin du sixième Volume du Recueil de ces Antiquités d'Herculanum, & on verra jusqu'à quel point les Habitans de cette ancienne ville avoient porté la dépravation de l'esprit & des mœurs.



11. Концовка («кю-де-лямп»). Грав. Ж.-К.-Р. Сен-Нон.
«Живописное путешествие» Сен-Нона, 1785.



Daniel, retiré dans la fosse aux lions.

12. Даниил, сидящий во рву со львами. Рис. К.-П. Марилье.
Грав. Халк. Библия, 1789—1804.



13. Пробуждение. Рис. З. Фредеберг. Грав. А. Романе.
«Сюита эстампов к истории
французских нравов и костюма XVIII века», 1775.



Quoi'vous servez Valois?.....Henriade Ch^t I.

14. Иллюстрация к песне I. Рис. Ю. Гравело.
Грав. Р.-А.-Ж. Дельво. «Генриада» Вольтера, 1771.



A. M. & P. de l'Impr.

1788

Goussier del. & sculp.

15. Иллюстрация к драме «Агатокла».
Рис. Ж.-М. Моро-мл. Грав. Ж.-Л. Делиньон.
«Полное собрание сочинений» Вольтера, 1784–1789. .



16. Иллюстрация к «Тысяча и одному дню». Рис. К.-П. Марилье.
Грав. Э. де Гендт. «Кабинет фей», 1785–1789.



La FÊTE des ANES

On voit les habitants venir en procession dans la ville, et faire présenter à l'autel

17. Праздник душ. Грав. Б. Пикар.
«Религиозные обряды и обычаи всех народов мира»,
1725—1743.



Les vierges folles dirent aux sages: Donnez-nous
de votre huile, parce que nos lampes s'éteignent.

S. Matth. ch. 25, f. 8.

J. M. Moreau del.

1791

J. L. Delinon sculp.

18. Иллюстрация к притче о десяти девах.

Рис. Ж.-М. Моро-Мл. Гравер Ж.-Л. Делиньон. Новый Завет,
1793–1798.



19. Рождение Бахуса. Рис. Ж.-М. Моро-мл. Гравер Б. Роже.
«Письма Эмилии о мифологии» Демустье, 1809.



Tout le peuple change' dans ce jour salutaire,
Reconnaît son vrai Roi, son Vainqueur et son Pere.
Henriade Ch. X

20. Иллюстрация к песне X. Рис. Ю. Гравело.
Грав. Р.-А.-Ж. Дельво. «Генриада» Вольтера, 1771.



Ch. Eisen inv.

De Longueil sculp.

Dans Paris, ô mon Fils, tu rentreras vainqueur,
Pour prix de ta clémence, et non de ta valeur.

Henr. Ch. VI

21. Иллюстрация к песне VI. Рис. Ш. Эйзен.
Грав. Ж. де Лонгей. «Генриада» Вольтера, 1769–1770.



Henri IV. delibere sur son futur mariage.

Jupiter et Junon ayant convenu ensemble sur le mariage du Roy et lui ayant mis le choix de son épouse. Apollon lui en apporte le portrait, et l'Amour fait observer à ce monarque tous les traits de la beauté dont on voit qu'il est épris. Et pendant que la France se décide à la conclusion, deux amours se cachent de son côté et de son beccher, comme pour lui serrer les instruments de la guerre et pour lui donner pour le Royaume d'une longue paix.

A Paris chez le Citoyen Perrot, de la Rochelle, Régente des Remises, sous le Pont-Neuf, au Roy.

22. Генрих IV выбирает свою будущую жену.
По живописному ориг. П.-П.Рубенса. Рис. Ж.-М. Натье.
Грав. Ж. Одран. «Галерея Люксембургского дворца», 1710.



Morvan, 1^{re} Del!

Simonet, Sculp!

23. Иллюстрация к песне XI. Рис. Ж.-М. Моро-мл.
Грав. Ж.-Б.-Б. Симоне.
«Орлеанская девственница» Вольтера, 1802.

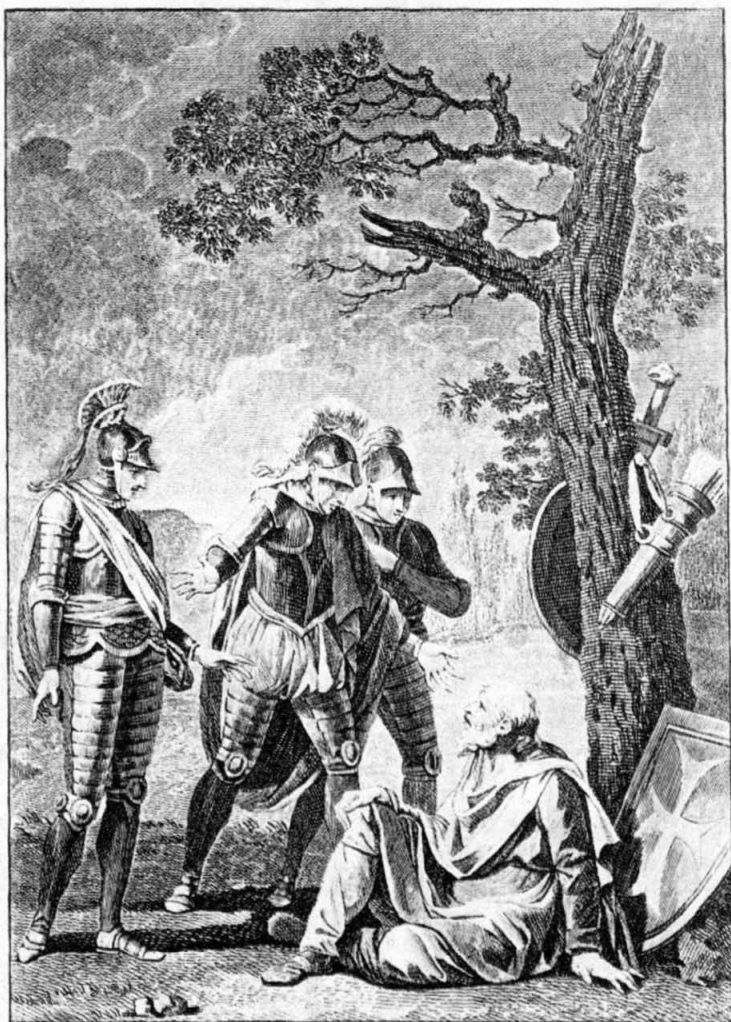


Le Roy part pour la guerre d'Allemagne

Le Roy Henri IV avant d'aller en Allemagne pour sauver les Princes de Brandebourg & de Neubourg, à la suite de possession de Chiev & de Silesie donne à la Reine le gouvernement de son Royaume. Entre eux sous le Dauphin qui depuis fut Louis XIII. Du côté du Roy sont les officiers de son armée sous les armes qui attendent sa Majesté pour la guerre. Et du côté de la Reine sont la Princesse & la Gouvernante.

À Paris, dans la St. Germaine, le Roy, son d'Espagne, ambassadeur de la cour de Villedieu, sous l'ordonnance de la Reine.

24. Военный поход короля в Германию. По живописному ориг.
П.-П. Рубенса. Рис. Ж.-Б. Натье. Грав. Ж. Одран.
«Галерея Люксембургского дворца», 1710.

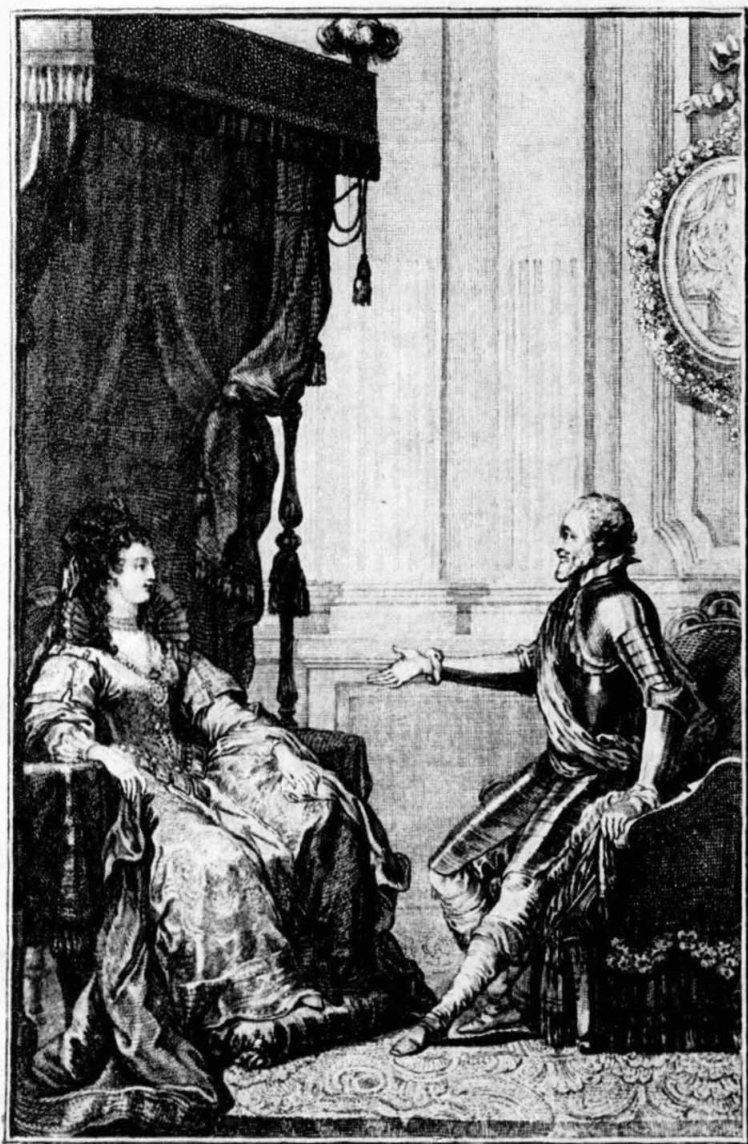


Ubalde et le Danois reconnoissent les traits
du sage qui dirigea leurs pas .

Le Barbier l. deux del.

H. Courtois sculp.

25. Иллюстрация к песне XVII. Рис. Ж.-Ж.-Ф. Лебарбье.
Грав. Н. Курбе. «Освобожденный Иерусалим» Тассо, 1803.



Ch. Béraud del. *De Lamoignon Sculp.*
 Reine, l'excès des maux où la France est livrée,
 Est d'autant plus affreux, que leur source est sacrée.

26. Иллюстрация к песне I. Рис. Ш. Эйзен.
 Грав. Ж. де Лонгей. «Генриада» Вольтера, 1769–1770.



De Ponce 1769.

De L'ignoble Veuve.

Le Roi, dont il ravit l'autorité suprême
Le souffrit lâchement, et s'en vengea de même.

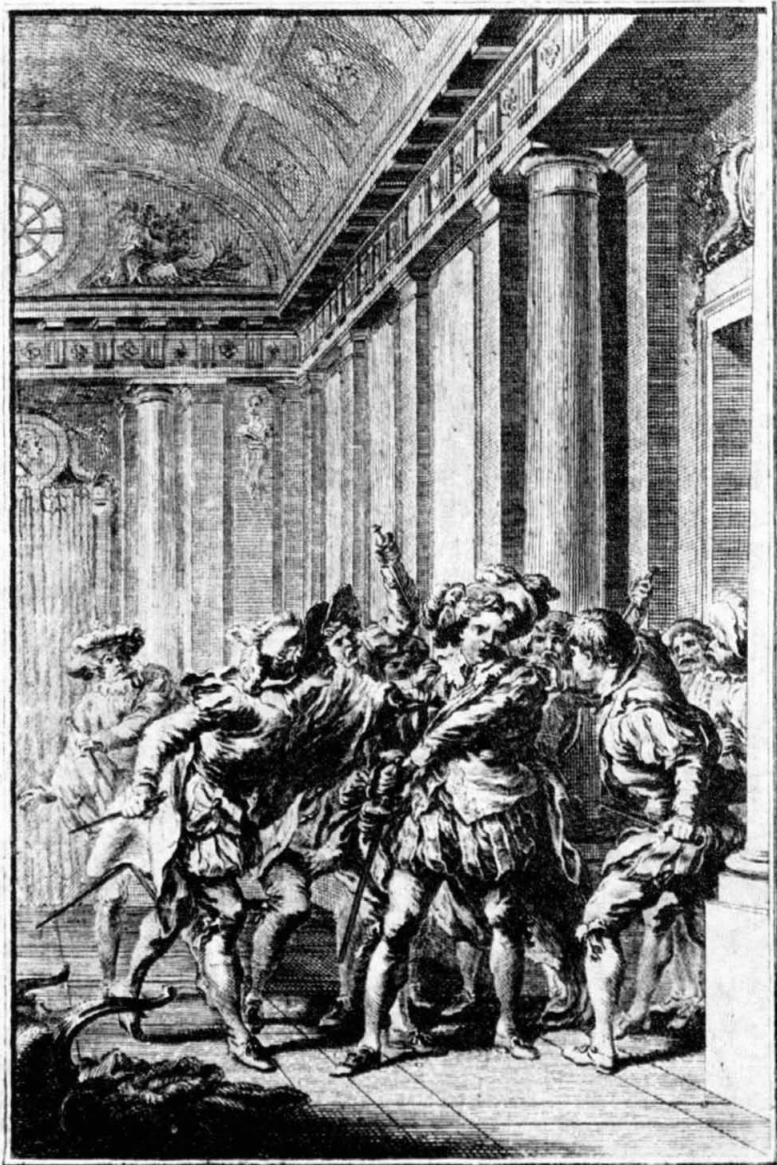
Henr. Ch. III.

27. Иллюстрация к песне III. Рис. Ш. Эйзен.
Грав. Ж. де Лонгей. «Генриада» Вольтера, 1769—1770.



LES FEMMES SÇAVANTES.

28. Иллюстрация к пьесе «Ученые женщины». Рис. Ж.-М. Моро-мл.
Грав. А.-Ж. Дюкло. «Сочинения» Мольера, 1773—1778.



Son deslin l'aveuglait, son heure etait venue. Hen Ch III

29. Иллюстрация к песне III. Рис. Ю. Гравело.
Грав. Р.-А.-Ж. Дельво. «Генриада» Вольтера, 1771.



30. Ариадна. Рис. Ж.-М. Моро-мл. Грав. Р.-А.-Ж. Дельво.
«Письма Эмилии о мифологии» Демустье, 1809.



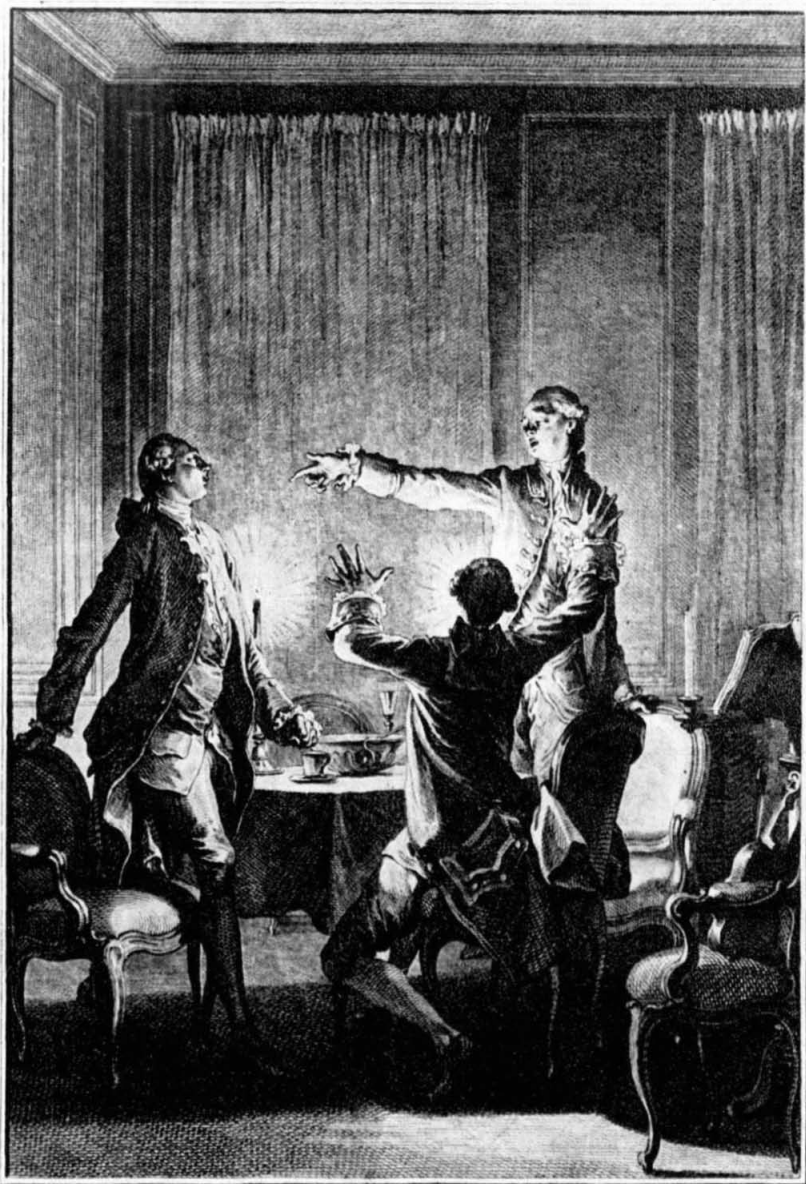
31. Иллюстрация к «Новой Элоизе» Руссо. Рис. Ж.-М. Моро-мл.
Грав. Н. Лемир. «Полное собрание сочинений» Руссо,
1774—1783.



32. Иллюстрация к «Новой Элоизе» Руссо.

Рис. Ж.-М. Моро-мл.

Грав. Н. де Лоне. «Полное собрание сочинений» Руссо,
1774—1783.



33. Иллюстрация к «Новой Элоизе» Руссо.
 Рис. Ж.-М. Моро-мл. Грав. А.-Ж. Дюкло.
 «Полное собрание сочинений» Руссо, 1774–1783.



LE BAIN.

De la Lettre ou du Chocolat
Que priez Madame ? Ah ma chère Juliette,

J'ai le cœur bien plus délicat
Plus fidèle infiniment, hélas ! que la poitrine

34. Купание. Рис. З. Фредеберг. Грав. А. Романе.
«Сюита эстампов к истории французских нравов
и костюма XVIII века», 1775.



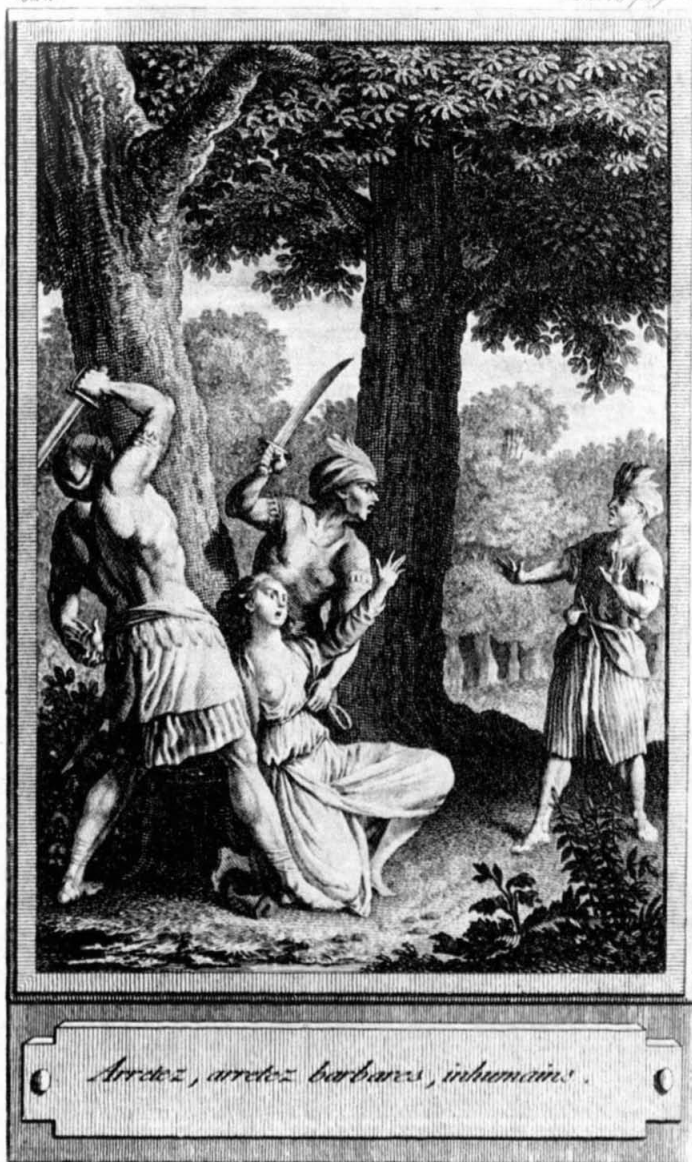
Il s'éloigne, il revient, il part désespéré,
Il part. *Henriade* Ch. IX

35. Иллюстрация к песне IX. Рис. Ю. Гравело.
Грав. Р.-А.-Ж. Дельво. «Генриада» Вольтера, 1771.



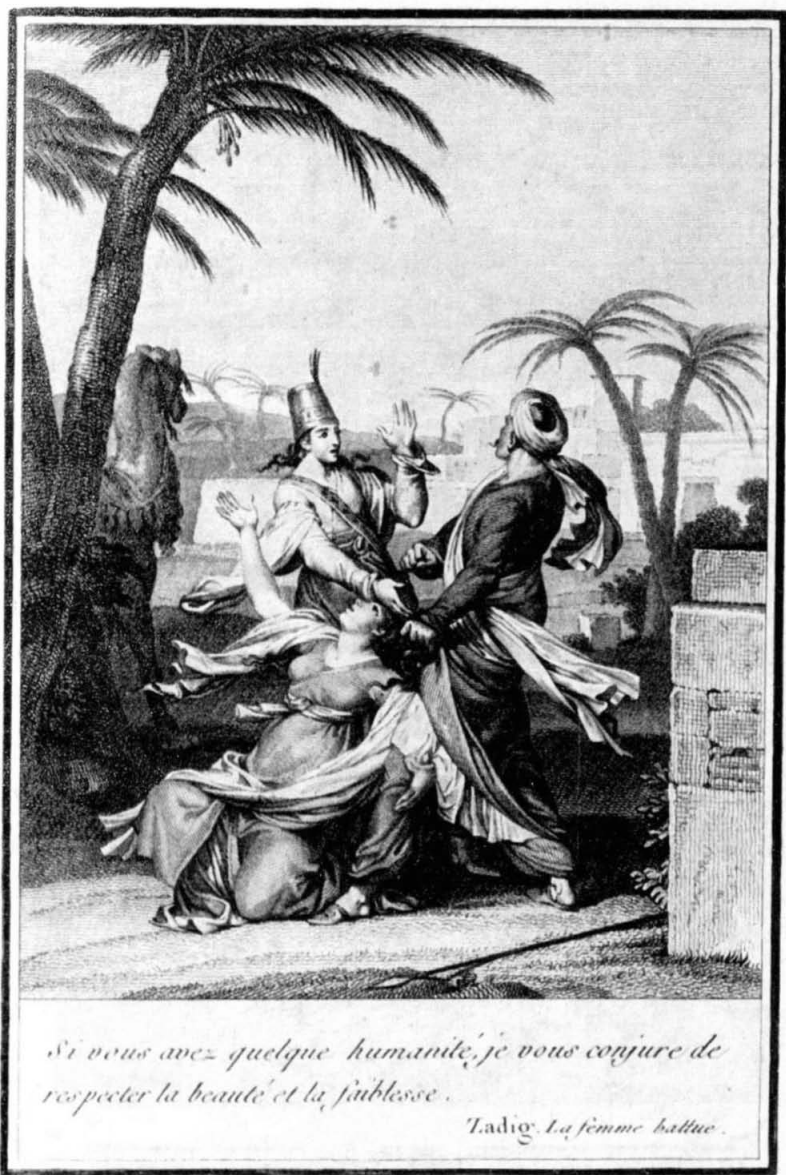
1770 Sous un myrte amoureux agité du mystère
 d'être à son amant prodigé tout les appas.
Henr. Ch. II.

36. Иллюстрация к песне IX. Рис. Ш. Эйзен.
 Грав. Ж. де Лонгей. «Генриада» Вольтера, 1769–1770.



Arrêtez, arrêtez barbares, inhumains.

37. Иллюстрация к повести «Бока» Рис. К.-П. Марилье.
Грав. Э. де Гендт. «Кабинет фей», 1785—1789.



J. M. Moreau le P^e del.

Villerey Sculp.

38. Иллюстрация к «Задигу». Рис. Ж.-М. Моро-мл.
Грав. А.-К. Виллерей. «Задиг» Вольтера, 1802.



39. «Будуар». Рис. З. Фредеберг. Грав. П. Малевр.
«Сюита эстампов к истории французских
нравов и костюма XVIII века», 1775.



Rosen inv.

Baquet sc.

Progne délivre Philomèle de sa prison.

40. «Прогна, освобождающая Филумелу из темницы».

Рис. Ш.Эйзен. Грав. Ж.-Ш. Бакуа.

«Метаморфозы» Овидия, 1767—1771.

Елена Викторовна Борщ

**СО-ТВОРЕНИЕ ОДНОГО ИСКУССТВА:
французская книжная гравюра XVIII века**

Монография

Редактор — Г.В. Цветкова

Оригинал-макет — У. Б. Гицарева

В оформлении обложки использован
гравюра П. Субейрана по рисунку П.-Ф. Деламонса

Издательство УралГАХА «Архитектон»
Екатеринбург, ул. К. Либкнехта, 25

Подписано в печать 14.05.2013. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. п. л 15,6. Гарнитура NewtonС, Academia.

Тираж 200 экз.

Заказ № 15

Отпечатанно в типографии Уральского центра развития дизайна