

объекта в пространстве картины. Реализация этих особенностей стала возможной за счет использования ряда технико-технологических приемов, в частности применения тонированного грунта и масляного связующего, придающего красочным пастам прозрачность в достаточно тонких слоях, что обусловило широкое использование оптического смешения цветовых тоналностей при послойном методе живописи.

Таким образом, визуальное изучение принципов построения колористической композиции в произведениях, относимых к итальянской художественной школе первой половины XVII столетия, является важной составляющей комплексного метода исследований произведений живописи наряду с изучением их стратиграфической структуры, приемов формопостроения и состава грунтов и красочных материалов.

---

*Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М., 1984.

*Горохова Г. Н., Кононович М. Г.* Характеристики грунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV–XVIII веков. М., 1999.

*Зайцев А. С.* Наука о цвете и живопись. М., 1986.

*Леонтовский А. М.* Технология живописных материалов. Л., 1949.

*Маркова В.* Италия XVII – XX веков. Собрание живописи. М., 2002.

*Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР / авт. каталога и вступ. ст. В. Э. Маркова.* М., 1986.

*Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского.* М. ; Л., 1934.

*Статья поступила в редакцию 18.02.2011 г.*

УДК 769.2 + 75.056

**Е. В. Борщ**

### **ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОЙ КНИЖНОЙ ГРАВЮРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ ИЛЛЮСТРАТОРОВ XVIII В.**

Рассматривается феномен взаимовлияния французской и русской книжной иллюстрации XVIII в. на примере одного из наиболее впечатляющих французских увражей этого периода – книги «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша.

**Ключевые слова:** книжная иллюстрация; французская и русская типографика; история оформления русской книги.

XVIII столетие в истории французской иллюстрированной книги было эпохой расцвета, в истории русской – временем ученичества и освоения европейских традиций. Европейское и особенно французское влияние на русское книжное искусство XVIII в. – бесспорный факт. Французская система типографики и оформления оказалась воспринята русской книгой во второй половине XVIII в.

[см.: Сидоров, с. 164]. В этот период русская книжная иллюстрация (гравюра) часто копировала французскую [см.: Там же, с. 168]. Вместе с тем французская книжная иллюстрация XVIII в. в ряде случаев зависела от русской. Рассмотрим этот любопытный феномен на примере одного из наиболее впечатляющих французских увражей XVIII столетия — книге «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша [Chappe d'Auteroche, 1768].

«Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша представляет собой роскошное издание с гравюрами. Автор книги — французский астроном, аббат Жан-Шарль Шапп д'Отрош (1722—1769), совершивший путешествие в Тобольск в 1760—1762 гг., чтобы наблюдать прохождение планеты Венеры через солнечный диск. Отчет о путешествии и материалы исследований Шаппа д'Отроша были опубликованы в 1768 г. под общим названием «Путешествие в Сибирь». Издание состояло в двух томах из трех частей, причем первый том был посвящен путешествию Шаппа д'Отроша, а второй том включил французский перевод сочинения С. П. Крашенинникова «Описание земли Камчатки». Работа над изданием текстов и иллюстрациями продолжалась в период 1764—1767 гг. под руководством самого Шаппа д'Отроша, избравшего в качестве рисовальщиков иллюстраций художников, которые имели опыт пребывания в России. Ими стали Жан-Батист Лепренс, находившийся в России в 1758—1763 гг., и Жан-Мишель Моро-младший, преподававший рисунок в Санкт-Петербурге в 1758—1759 гг. Именно они выполнили эскизы художественных иллюстраций — аллегорические, жанровые и пейзажные композиции. В итоге, издание включило в себя около сотни гравюр [Cohen, с. 225].

Работа над рисунками к «Путешествию в Сибирь» была важной вехой в карьере Лепренса-живописца, обозначив начало его успеха. Книжные иллюстрации помогли Лепренсу транслировать русскую экзотику, которая была частью эстетической программы стиля рококо. По возвращении из России в 1764—1768 гг. художник создает множество произведений на русскую тему. Многие из них повторяли композиции, которые впервые появились в книге «Путешествие в Сибирь» [см.: Neuman, 1986, р. 15]. Иллюстрации рисовальщика и гравера Ж.-М. Моро-младшего для книги «Путешествие в Сибирь» по сравнению с иллюстрациями Ж.-Б. Лепренса немногочисленны. Работа над ними пришлась на период формирования Моро как профессионального рисовальщика и иллюстратора. Именно в это время художник начинает исполнять гравюры по собственным рисункам. В иллюстрациях к книге «Путешествие в Сибирь» уже заметны черты индивидуальной манеры, отличающие его поздние знаменитые иллюстративные работы.

При создании эскизов иллюстраций для книги «Путешествие в Сибирь» иллюстраторы, конечно, обращались к различным источникам. Не исключено, что автор текста и издатель аббат Шапп д'Отрош помогал им: определял число и тематику иллюстраций, намечал содержание изображений. Между тем иллюстраторы книги «Путешествие в Сибирь» подробно представляют ландшафт, архитектуру и костюмы персонажей. Поэтому логично предположить, что они использовали в качестве источников изображений дополнительные визуальные материалы. Были ли это личные впечатления в виде набросков, сделанных

с натуры? Отчасти. Известно, что Лепренс привез из России наброски и модели, которыми, скорее всего, пользовался при работе над иллюстрациями [см.: Rorschach, Neuman, p. 48].

Актуальным источником визуального материала для иллюстраторов книги «Путешествие в Сибирь» были русские гравюры из оригинального русскоязычного издания «Описания земли Камчатки» С. Крашенинникова. При сравнении можно заметить, что именно они использовались при создании иллюстраций ко второму тому книги. Русское издание вышло в Санкт-Петербурге в 1755 г. в двух томах и было дополнено анонимными гравюрами [см.: Каталог..., № 1380]. Французский издатель не скрывал своих намерений воспользоваться русскими иллюстрациями и подчеркивал, что они переработаны. В предисловии к французскому переводу «Описания Камчатки» концепция иллюстрирования книги и роли иллюстраторов пояснены следующим образом: «В этом новом переводе мы сохранили все иллюстрации оригинала; однако из-за того, что, будучи плохо нарисованы и награвированы, они не вполне совершенно отражают мысли русского Путешественника, месье аббат Шапп поручил месье Лепренсу сделать новые рисунки. Месье Моро были поручены виды» [Charpe d'Auteroche, vol. 2, p. IX]. Судя по этому фрагменту предисловия, адаптация русских гравюр к французскому изданию рассматривалась как нечто само собой разумеющееся, а их невысокое художественное качество и малая информативность послужили поводом для создания аналогичных новых композиций.

Феномен адаптации, или, точнее, трансформации, русских книжных гравюр французскими художниками интересно рассмотреть в различных аспектах. Примечателен даже не столько факт использования русских гравюр в качестве источников новых композиций, сколько способы, приемы их интерпретации, степень авторской самостоятельности в трактовке оригинала, роль стилизованных клише. Учитывая то, что русские иллюстрации использовали в качестве источников два иллюстратора — Ж.-Б. Лепренс и Ж.-М. Моро-младший, — представляется важным сравнить их работы, выявить закономерности и особенности процесса трансформации русских аналогов.

Рассмотрим прежде ряд иллюстраций Ж.-Б. Лепренса, созданных на основе обращения к русским гравюрам, имеющим аналогичные названия. Иллюстрация из русского издания под названием «Внутреннее строение зимней камчатской юрты» представляет собой развернутое по горизонтали изображение, буквально чертеж, точно передающий конструктивные особенности жилища. Это разрез подземного помещения, потолок и стены которого укреплены бревнами и обшиты досками, а прямоугольный потолочный люк, снабженный узкой приставной лестницей, является дымовым и световым отверстием одновременно. Помещение кажется огромным и свободным, так как в нем практически нет предметов быта, а стены абсолютно пусты. Иллюстрация дополнена стаффажными фигурами: в разных углах помещения, снабженного очагом и низкими нарами, сидят женщины, занятые прядением с помощью веретена. Персонажи статичны, незначительно детализированы, лишены жанрово-психологической трактовки. Верхнюю треть иллюстрации занимает пейзаж: слегка намеченные пологие горы и небо, затянутое облаками. И фигуры людей, и природа пред-

ставлены очень условно, эскизно. Более тщательно и детально передается фактура земляной насыпи, закрывающей юрту сверху.

В отличие от оригинала, развернутая по вертикали иллюстрация Ж.-Б Лепренса живописна и детализирована. Художник меняет ракурс изображения, смещает точку зрения, отказывается от пейзажных мотивов. Перед нами не разрез всего помещения, представленного извне и сверху вниз, а фрагмент интерьера, изображенного по отношению к оригиналу сбоку и снизу вверх. Это тесное, перегруженное предметами и фигурами помещение, напоминающее амбар, судя по перекрытию из жердей и деревянным ящикам-кормушкам. Иллюстратора практически не интересуют архитектурные детали, хотя он, тождественно оригинальной гравюре, изображает два столба, фланкирующие потолочный лаз, помещая один из них на первом плане. Отверстие в потолке, вопреки русской гравюре и текстовым описаниям, приобретает округлую форму. Количество персонажей на французской иллюстрации возрастает, меняются их роли и расположение. Художник наделяет сцену жанровыми качествами, акцентирует внимание на персонажах: укрупняет их фигуры, наделяет их мимикой и чертами индивидуальности. Женщины с детьми и мужчины заняты домашним хозяйством: прядут, развешивают сети и битую дичь, кормят собак. Одна из женщин поднимается по узкой приставной лестнице к потолочному лазу. На полу лежат раздетые дети, напоминающие путти. Можно заметить, что костюмы действующих лиц передаются гораздо более подробно, чем на русской иллюстрации. В помещении разложен костер из березовых дров, дым от которого поднимается к потолку мягким облаком. На стене развешаны освежеванные тушки собак. Некоторые детали сцены вызывают недоумение, например расположенный сбоку оружейный склад, напоминающий древнеримский трофей: копья, луки и колчаны со стрелами, топоры-секиры. Здесь же возвышаются скульптуры на пьедесталах. По сравнению с бедным на детали и монотонным оригиналом французская иллюстрация — живая и декоративная.

Русская гравюра, изображающая заготовку рыбы на берегу реки, имеет документальный характер. Многочисленные персонажи заняты разными действиями. Обращает на себя внимание то, что иллюстрация выполнена непрофессионально. Не соблюдаются правила перспективы и масштаб: фигуры людей на первом плане меньше по размерам, чем фигуры среднего плана; фигуры в лодках, изображенные на одном плане, разные по величине; жилища с пирамидальными крышами равны фигурам по размерам. Убедительно, но условно представлен пейзаж — река, противоположный берег с неровными очертаниями растительности и низкое небо, затянутое тучами. Устойчивость композиции придают затемненные и более плотные по фактуре детали первого плана. Вопреки недостаткам, композиция иллюстрации удачна, так как горизонтальная лента реки подчеркивает горизонталь поля изображения.

В отличие от оригинала, вертикальная иллюстрация Ж.-Б Лепренса имеет жанровую трактовку. Она мало напоминает русский оригинал — художник использовал прием *инверсии*. Действующие лица представлены с противоположной точки зрения — со стороны реки. Почти идентично оригиналу передается состав действующих лиц: три женщины чистят рыбу, рядом стоит

мужчина со связкой рыбы, еще один вывешивает рыбу на перекладину, двое мужчин выпаривают рыбий жир на костре. Вдобавок рядом появляется фигура собачки. В отличие от документального и сухого оригинала, Ж.-Б Лепренс более детально представил костюмы и прически персонажей, а также увеличил число полуобнаженных фигур. Более тщательно и живописно разработан пейзажный фон: камни и растения на берегу, остроконечные крыши домов, одиночные деревья с пышными кронами, невысокие елочки и небо, затянутое рваными облаками. Французская иллюстрация имеет некоторые композиционные особенности. Персонажи смещены к центру и изображены на двух планах. Их расположение, зеркальное по отношению к оригиналу, немного изменилось: фигуры мужчин у костра отодвинулись на второй план. Устойчивостью обладает только группа первого плана — четверо и собачка: их фигуры более детально проработаны. Полуобнаженные фигуры второго плана неустойчивы, равно как и деревянная конструкция для развешивания рыбы: они полузакрыты клубами дыма. Третий план с деревьями, напротив, устойчивый, и поэтому возникает ощущение, что средний план как бы висит в воздухе. Из-за этого смещения планов композиция приобретает условность театральной декорации.

Русская гравюра «Езда на собаках с бродощиком» относится к числу пейзажных иллюстраций с жанровым оттенком. Это горизонтальная композиция, на первом плане которой максимально близко изображены нарты из четырех собак с ездоком и проводником, которые, кажется, почти не передвигаются. На среднем плане — снежная равнина, вдали — цепочка гор. Линия горизонта высокая: небо занимает около половины композиции. Удивительно точно, но эскизно передаются нюансы ландшафта: следы человека и полозьев на снегу, крупные деревья с извилистыми ветвями, спокойно плывущие низкие темные облака. Черты лица путника маловыразительны, хотя одежды представлены детально и реалистично, равно как и средства передвижения — высокие легкие сани и короткие лыжи проводника. Ездовые собаки — довольно крупные и гладкошерстные, с маленькими закрученными хвостами и стоячими ушами. Они изображены согласно тексту, где говорится, что от «дворовых простых собак» ездовые ничем не отличаются, и что они «шерстью различные» [Крашенинников, т. 2, с. 54]. Трудно сказать, пользовался ли автор иллюстрации набросками с натуры: позы собак слегка напоминают лошадиные. Иллюстрация удачна по композиции: горизонталь поля изображения вторят растянутая кавалькада путников, протяженные и спокойные линии гор и облаков.

Иллюстрация Ж.-Б. Лепренса, в отличие от оригинала, имеет вертикальную форму. Иллюстратор переносит акцент на действие, фигуры путников. Иллюстрация становится жанровой. Собачья упряжка, изображенная зеркально по сравнению с оригиналом, перемещается вглубь, приобретает диагональное направление движения и становится визуально короче. Собаки похожи на охотничьих (у них большие висячие уши, слегка закрученные длинные хвосты и мохнатая шерсть) и с усилием тянут нарты. Одежда и снаряжение путников передаются во всех подробностях. Фигуры слегка наклонены вперед, по ходу движения, что сообщает им динамику. Кроме того, лицо сидящего в нартах чело-

века приобретает устало-обреченное выражение. Художник отказывается от изображения снежной пустыни на среднем плане и помещает в центре композиции невысокие холмы с крупными елочками, практически заслоняющие горизонт. Значительную часть поля иллюстрации занимает небо с живописно нависающими тучами. Композиция приобретает устойчивость благодаря подробностям в проработке первого плана — изображению заснеженных растений и камней.

Ряд иллюстраций как в русском, так и во французском издании имеют костюмный, этнографический характер. Это изображения жителей Камчатки и Чукотки — мужчин, женщин и детей в повседневной и праздничной одежде, максимально точные и документальные. Следовало ли кардинально менять их для французского издания? Рассмотрим приемы адаптации этих иллюстраций для французского издания. Одна из русских гравюр представляет камчадала «в летнем платье» в полный рост на фоне горных вершин и затянутого облаками неба. Фигура буквально возвышается над ландшафтом ввиду того, что художник избирает низкую линию горизонта. Этот прием наделяет фигуру силой и мощью. Подробно передаются не только обувь и одежда камчадала, отороченная мехом, но и фактуры материалов, а также черты лица и мимика: у камчадала округлое лицо с раскосыми глазами и четкими дугами бровей, выражение лица серьезно, решительно и полно достоинства. В правой руке камчадал держит длинную палку, возможно — посох. Можно заметить, что левая рука изображена анатомически неверно: она гораздо крупнее правой. Довольно условно намечены ноги с маленькими ступнями. Много внимания уделено передаче почвы под ногами камчадала. Ее неровная поверхность с выступающими камнями и склонившимися на ветру низкими деревцами и травами придает фигуре дополнительную устойчивость. Автору иллюстрации, несмотря на лаконизм средств и неточности изображения, удается создать образ дикой непокорной природы, которой противостоит гордый и сильный человек.

Камчадал в трактовке Ж.-Б. Лепренса напоминает французского придворного в маскарадном костюме, причем во многом благодаря позе. Камчадал стоит, повернув в сторону голову, выставив вперед правую ногу и согнув левую, как в реверансе, при этом его левая рука с палкой, похожей на трость, манерно отставлена назад. Кисти рук стали маленькими и изящными, волосы — пышными, выражение лица — грустно-меланхоличным. На иллюстрации Ж.-Б. Лепренса также есть анатомическая неточность: правая рука персонажа меньше и короче левой. Камчадал имеет европейские черты лица: крупные выразительные глаза, нос с горбинкой и раздвоенный подбородок. Живописно и лирично трактован пейзаж — обрывистый берег ручья с водопадом. Камчадал представлен вовсе не среди суровой северной природы, а в обрамлении пышных растений средней полосы, на фоне безмятежного неба. Лишь заросший травой крупный камень у его ног напоминает ландшафтный антураж русского оригинала. Фигура камчадала гармонирует с природой — такой же мягкой и приятной на ощупь, как его меховые одежды. Высокая линия горизонта усиливает ощущение слияния человека с природой.

Русская гравюра, изображающая камчадалку в «простом платье», — слишком эскизна и документальна. Камчадалка с двумя детьми представлена на

фоне неба, точнее, ландшафта с низкой линией горизонта. Тщательно, даже досконально передана одежда, особенно различные фактуры меха, но очень условно — лица и пейзажный фон. Портретная характеристика модели отсутствует: бегло передаются антропологические черты (круглое лицо, широкий нос, раскосые глаза), а также прическа (две тонкие косицы вдоль лица). Очень схематично изображены руки. Фигуры детей представлены с искажением масштабов и пропорций. Пейзаж схематично намечен редкими штрихами, за исключением детально проработанной фактуры почвы на первом плане — каменистой и скудной.

Ж.-Б. Лепренс удачно трансформирует русскую иллюстрацию, превращая ее в жанровую сцену на тему: женщина с детьми на прогулке в горах. Можно заметить, что герои французской иллюстрации предстают перед зрителем в версии, зеркальной русской. Художник не меняет позы героев, сохраняет низкую линию горизонта, однако значительно оживляет фигуры и пейзажный фон. Камчадалка уверенно и прочно стоит на краю обрыва, на фоне водопада и облаков, которые обрамляют ее фигуру в виде двойного ореола. Она держит за руку мальчика, фигура которого стала более энергичной благодаря передаче движения и изображению палки, которую он держит на плече. Второй ребенок, закрепленный на спине матери, с любопытством выглядывает из-за ее плеча. Ж.-Б. Лепренс повторяет прическу и некоторые особенности этнических черт женщины, а именно широкий нос. В остальном его камчадалка больше напоминает европейскую крестьянку. Выражение ее лица благодушно и простовато. Эмоциональные состояния каждого из детей индивидуально и точно переданы. Художник адекватно по отношению к оригиналу воспроизводит особенности меховой одежды героини, но ее фактура становится более плотной и тяжелой: она лишается воздушной легкости. Живописный и детальный пейзажный фон удачно дополняет облик этой спокойной и уверенной женщины. Природа не угрожает людям — она спокойна и умиротворенна. Ближний план с камнями и корнями разработан более подробно, чтобы придать устойчивость фигурам и уравновесить композицию.

Еще одна русская иллюстрация на тему костюма представляет камчадалку с детьми в «уборном платье». Эта гравюра горизонтальной формы включает пространственный пейзажный фон (ил. 1). Женщина и двое детей, знакомые по предшествующей иллюстрации, изображены на фоне деревни вполоборота. Они стоят между насыпью зимней юрты и летними «балаганами» с заостренными крышами, которые значительно оживляют однообразный ландшафт, но несколько вытесняют фигуры. Иллюстрация детально передает не только покрой и фактуры одежды женщины и детей, но и их портретные черты, хотя без эмоциональной характеристики. Все трое похожи друг на друга: у них круглые лица, широкие курносые носы, маленькие пухлые рты, раскосые глаза и выразительные черные брови. Рядом с камчадалкой, у подножия насыпи зимней юрты, лежат, свернувшись клубком, две привязанные собаки — крупные, гладкошерстные, с острыми стоячими ушами и узкими мордочками. На среднем плане виднеется небольшая река с невысоким обрывистым берегом, на горизонте — ровная линия хвойного леса. Небо, занимающее чуть более половины поля



1. Камчадалка с детьми в уборном платье. Русская гравюра по анонимному рисунку. 1755 г.

изображения, затянуто темными бегущими облаками. Ближайший к зрителю план наиболее плотный и тщательно проработанный: это камни, редкая трава и склонившиеся от ветра кустики растений, т. е. детали, которые придают устойчивость композиции. Русская гравюра фиксирует особенности одежды и ландшафта — природного и рукотворного, но не обращается к чувствам.

Гравюра, выполненная по эскизу Ж.-Б. Лепренса, изображает камчадалку в праздничной одежде, расположенную зеркально по отношению к аналогу (ил. 2). Иллюстрация значительно отличается от русской и составом, и композицией, и деталями, и жанром. Художник повторяет позу камчадалки, но при этом исключает фигуру младенца за спиной, а фигуру второго ребенка смещает в сторону. Фигура камчадалки сдвинута вглубь, поставлена на склоне горы и почти полностью вырисовывается на фоне светлого неба. Женщина изображена на окраине селения: узнаваемые летние юрты перемещаются дальше и ниже, становясь частью пейзажного фона. Художник акцентирует внимание на изгороди, малозаметной в оригинале, и превращает ее в самостоятельный пейзажный мотив. Ландшафт оказывается еще более живописным благодаря изображению летней растительности: это пышные кроны деревьев, трава и цветы. Тему летней природы поддерживает корзинка с цветами в руке женщины. Костюм камчадалки несколько изменен в ущерб достоверности: появляется кушак и длинная юбка, выглядывающая из-под парки. Художник повторяет прическу модели, но преображает черты ее лица, придавая им кокетливое выражение.



2. Камчадалка в праздничной одежде.  
Гравюра Ж.-Б. Тиллиара по рис. Ж.-Б. Лепренса. 1768 г.

Камчадалка превращается в милостивую и несколько надменную молодую женщину европейской, даже славянской, внешности: ее лицо имеет овальную форму, глаза становятся крупными, нос — удлиненным, с небольшой горбинкой, на подбородке появляется ямочка. Обособленная постановка фигуры усиливает впечатление недоступности и гордыни. Одновременно Ж.-Б. Лепренс вводит в изображение лирическую ноту. Рядом с камчадалкой, как и на русской иллюстрации, изображены две лежащие собаки. Их облик тоже меняется: это добродушные вислоухие псы с пятнистыми мордочками и лентами на шеях. С ними играет босоногий ребенок, больше напоминающий путто, чем маленького камчадала, хотя черты его лица монголоидные. От иллюстрации веет покоем и уютом. Художник трактует сцену в традициях пасторали рококо.

Еще одна костюмная иллюстрация из русского издания изображает двух чукотских женщин в дезабилье. Одна одета в повседневную нижнюю одежду из меха, напоминающую комбинезон, а вторая — обнажена, причем ее левая рука сверху донизу украшена татуировкой. Вопреки тексту, который сообщает, что в таком виде было принято показываться только в домашних условиях, а именно в зимних юртах [см.: Крашенинников, т. 2, с. 152], иллюстратор изображает чукотских женщин на фоне пейзажа, правда — летнего. Это скудный холмистый ландшафт, практически лишенный растительности. Иллюстратор избирает низкую линию горизонта: небо, слегка затемненное облаками, занимает две трети изображения. Одета женщина изображена стоя, ее фигура наполовину возвышается над линией горизонта. Обнаженная представлена сидя в характерной позе, о которой упоминает текст: одна нога подвернута под корпус [см.: Там же]. Судя по описанию, костюм одетой женщины, равно как и татуировка обнаженной, передаются точно. Детально, легкими штрихами изображена фактура меховой одежды и тонкие линии замысловатой геометрической татуировки. Достоверно передаются и антропологические особенности: женщины обладают приземистыми фигурами, круглыми лицами, раскосыми глазами, маленькими и широкими носами и ртами. Иллюстратор точно передает характерные женские прически: волосы расчесаны на пробор и заплетены в две косицы, свисающие вдоль лица. Можно заметить, что кисти рук одетой женщины изображены с погрешностями: они намечены очень схематично. Несмотря на эскизность, сделана попытка придать лицам женщин выражения: одетая женщина сосредоточена, она смотрит по диагонали в сторону зрителя, обнаженная задумчиво опустила глаза.

Французский художник по-своему представляет чукотских женщин, придавая иллюстрации жанрово-галантный оттенок. Он сохраняет соотношение и позы фигур, но не более. Впрочем, как и на других гравюрах, фигуры изображены в зеркальном варианте: стоящая одетая оказывается справа, а сидящая обнаженная — слева. Ж.-Б. Лепренс удачно интерпретирует происходящее как сцену купания в реке. Женщины изображены на берегу маленькой речки. Та, что в одежде, решительно направляется от берега, прижимая к себе мех как полотенце, и, как бы обращаясь к зрителю, показывает рукой направление своего движения. У нее выразительная мимика: брови приподняты, глаза широко открыты. Другая, обнаженная, сидит на меховой одежде, опустив одну

ногу в воду и повернув голову в сторону уходящей. Если во внешности первой женщины сохранен этнический колорит (меховая одежда, прическа, монголоидные черты лица), то в облике второй нет ничего экзотического. Художник не пытается повторить прическу, татуировку и характерную позу чукотской женщины по оригинальной иллюстрации: он изображает статичную, буквально «фарфоровую» нимфу с картин Ф. Буше. Образы женщин трактованы по-разному: одна — подвижная и эмоциональная героиня жанровой сцены, другая — неподвижная и грациозная героиня галантно-мифологической сцены. Фигура стоящей женщины вырисовывается на фоне неба, фигура сидящей обрамлена прибрежными зарослями, трактованными в декоративном ключе. Ж.-Б. Лепренс, как обычно, уделяет много внимания пейзажу: это деревья с пышными кронами, растения с острыми гибкими листьями и высокая ель. На дальнем плане изображен ветхий лесной домик с островерхой крышей, как будто сошедший с пейзажей Ф. Буше. Небо чуть подернуто облаками: более темные двигаются по диагонали, придавая композиции динамику и пространственные качества.

Сопоставив русские гравюры с французскими, выполненными по эскизам Ж.-Б. Лепренса, можно сделать ряд замечаний. Трудно согласиться с тем, что русские оригиналы, которыми пользовался Ж.-Б. Лепренс, «плохо нарисованы и награвированы». Несмотря на погрешности в построении перспективы, передаче масштаба и пропорций, русские гравюры отличаются объективностью и близостью к натуре. Особенно поражает тонкая передача фактуры меховой одежды легкими и воздушными линиями. Не менее важно то, что русские гравюры — чаще всего костюмные и непременно включающие пейзаж с низкой линией горизонта — создают эпический образ суровой северной природы. Этому способствует горизонтальная форма иллюстраций и эскизная манера гравирования. Несмотря на указанные достоинства, русская серия иллюстраций, созданная, очевидно, в голландской традиции пейзажной гравюры, не обладает ярко выраженными стилевыми чертами.

Французские гравюры, выполненные по рисункам Ж.-Б. Лепренса, представляют собой оригинальную художественную интерпретацию русских аналогов. Ж.-Б. Лепренс избегает буквального следования источникам и, следовательно, тексту. Взамен он создает отличающиеся по композиции жанровые, пасторальные и галантные сцены с включением пейзажного (иногда интерьерного) фона. Документальность отступает: точно передаются только экзотические детали — костюм и предметы быта, но без нюансировки фактуры. Все прочие компоненты русской этноиллюстрации меняются до неузнаваемости, дополняясь вымышленными деталями. Костюмированные фигуры становятся подвижными и эмоциональными: они превращаются в действующих лиц сцен, разыгранных иллюстратором. Пейзажный фон получает лирические качества и вступает во взаимоотношения с персонажами; он оказывается более сложным по составу, многоплановым, динамичным и живописным. При этом Ж.-Б. Лепренс пренебрегает точностью и повторяет вновь и вновь хорошо знакомые ему пейзажные мотивы живописи рококо: изогнутые деревья с пышными кронами, скалы, водопады, многослойные облака. Композиции Ж.-Б. Лепренса приобретают, таким образом, декоративные качества.

Иллюстрации Ж.-М. Моро-младшего, предназначенные для того же раздела книги («Описания Камчатки»), также имеют русские аналоги, главным образом пейзажи. Самая простая документальная гравюра из русского издания — это «Американская байдара» — технический рисунок лодки с веслами безо всякой характеристики фона. Моро повторяет лодку и весла близко к оригиналу, но с изменениями. Моро сделал иллюстрацию вертикальной в соответствии с требованиями французского издания. Лодка представлена в зеркальном варианте и сильно уменьшена. Художник придумывает для нее умиротворяющий пейзажный фон с низкой линией горизонта: обрывистый берег моря с разбросанными камнями и невысокой растительностью — травой, кустарником, елочками. Значительную часть изображения занимает небо с плывущими многослойными облаками причудливой формы — темными на ближнем плане, светлыми — на дальнем. Пейзаж убедительно воссоздает северный ландшафт и имеет лирическую окраску. Создается ощущение близкого присутствия человека.

Гравюра «Американец в байдаре» из русского издания, вопреки жанровому потенциалу, примитивна по качеству рисунка и исполнению: фигура человека неестественно срезана, черты лица искажены, а лодка, море и облака неумело намечены крупным штрихом. Моро создает самостоятельную версию композиции, меняя ракурс изображения, чтобы добиться динамики. Его иллюстрация развернута по вертикали и представляет собой живописную жанровую сценку на фоне пейзажа. Сохраняя набор предметов (весло, нож, багор), Моро слегка меняет их расположение. Костюм индейца также получает дополнительные детали и становится похож на одежду русского крестьянина, особенно шапка с меховой опушкой. Персонаж обретает европейские черты лица и живую мимику. Наибольшее внимание художник уделяет пейзажу: это бурлящее море, холмистый берег с высокими деревьями и островерхими домиками. Очертания облаков остаются почти теми же, что и на предыдущей иллюстрации. Можно заметить, что Моро вносит в изображение важное уточнение: он акцентирует внимание на изображении бурного моря согласно тексту, где речь идет об устойчивости байдарок в отличие от парусных судов европейцев [см.: Крашенинников, т. 1, с. 295].

Еще одну документальную и достаточно схематичную гравюру из русского издания, представляющую панораму Петропавловской гавани, Моро, используя как аналог, значительно меняет. Отказавшись от горизонтальной формы иллюстрации в пользу вертикальной, художник значительно снижает линию горизонта, оставляя место для изображения облаков («Авачинская бухта»). Он делает прибрежную растительность более пышной и разнообразной, а также выделяет среди деревьев ели — ради местного колорита. Моро более тщательно изображает деревянные постройки, хотя для него не имеет значения их количество, равно как число кораблей в гавани (вместо двух — один). Кроме того, он включает стаффажные фигуры, что придает пейзажу лирический оттенок.

Не все иллюстрации Моро превосходят русские оригиналы. «Охотский порт» в русской версии довольно выразителен, эпичен, выдержан композиционно, имеет художественную трактовку, но очень сухую и лаконичную: бурное море,

парусный корабль, острые вершины гор, разгоняемые ветром темные тучи. Моро использовал ракурс изображения порта со стороны моря, но изменил ландшафт до неузнаваемости. При этом угол зрения был выбран неудачно: линия горизонта стала слишком низкой. Кроме того, пытаясь придать устойчивость композиции, художник неверно организовал первый план. Логика восприятия нарушилась из-за того, что на первом плане он поместил слишком крупный предмет — парусник. Центральная часть композиции «провалилась», и поэтому изображение потеряло устойчивость. Новая версия документальной иллюстрации оказалась композиционно непродуманной.

В иллюстрации Моро под названием «Нижнекамчатский острог», созданной по мотивам аналогичной русской гравюры, композиция пейзажа гораздо более удачна. Гравюра из русского издания однообразна и невыразительна: невысокая цепочка гор на горизонте с малозаметным курящимся вулканом, треугольник оборонительных укрепления острога, одинаковые кроны деревьев, огромное тусклое небо. Сохраняя исходную точку зрения, Моро, изображая ландшафт со стороны высокого лесистого берега реки, поднимает линию горизонта. Пейзаж «затягивает» зрителя благодаря фрагментации и детализации предметов первого плана, среди которых выделяются елочки. Широкая река изображена по диагонали: угол зрения несколько изменен. На противоположном берегу выделяется курящийся вулкан, видны высокие пышные деревья и маленькие домики. Укрепление острога просматривается вдалеке справа: это четырехугольная в плане крепость с проезжей башней и церковью. Иллюстратор явно пользовался описанием текста, так как передает детали более точно по сравнению с русским оригиналом. Как обычно, художник акцентирует внимание на облаках — спокойных вдалеке и сгущенных вблизи. По сравнению с условным и отстраненным оригиналом, пейзаж Моро обрел живость и лиричность. Иллюстратор убедительно создает образ суровой природы.

«Камчатская огнедышущая гора» — лаконичный и выразительный документальный пейзаж из русской серии (ил. 3), который Моро превращает в сказочный. «Вулкан Камчатки» Моро — это мифическая гора с плюмажем дыма (ил. 4). Художник сохраняет ракурс изображения, но не перенимает документальные характеристики оригинала: напротив, он стремится избежать конкретизации и придает пейзажу сентиментальный оттенок путем включения разнообразной и тщательно трактованной растительности, уютных сельских жилищ и стаффажных фигурок. Более подробно по сравнению с оригиналом он развивает тему озера на первом плане. Как всегда, детально и точно изображено небо, слегка затянутое облаками. Иллюстрация Моро близка по настроению и трактовке природы его более поздним и знаменитым иллюстрациям.

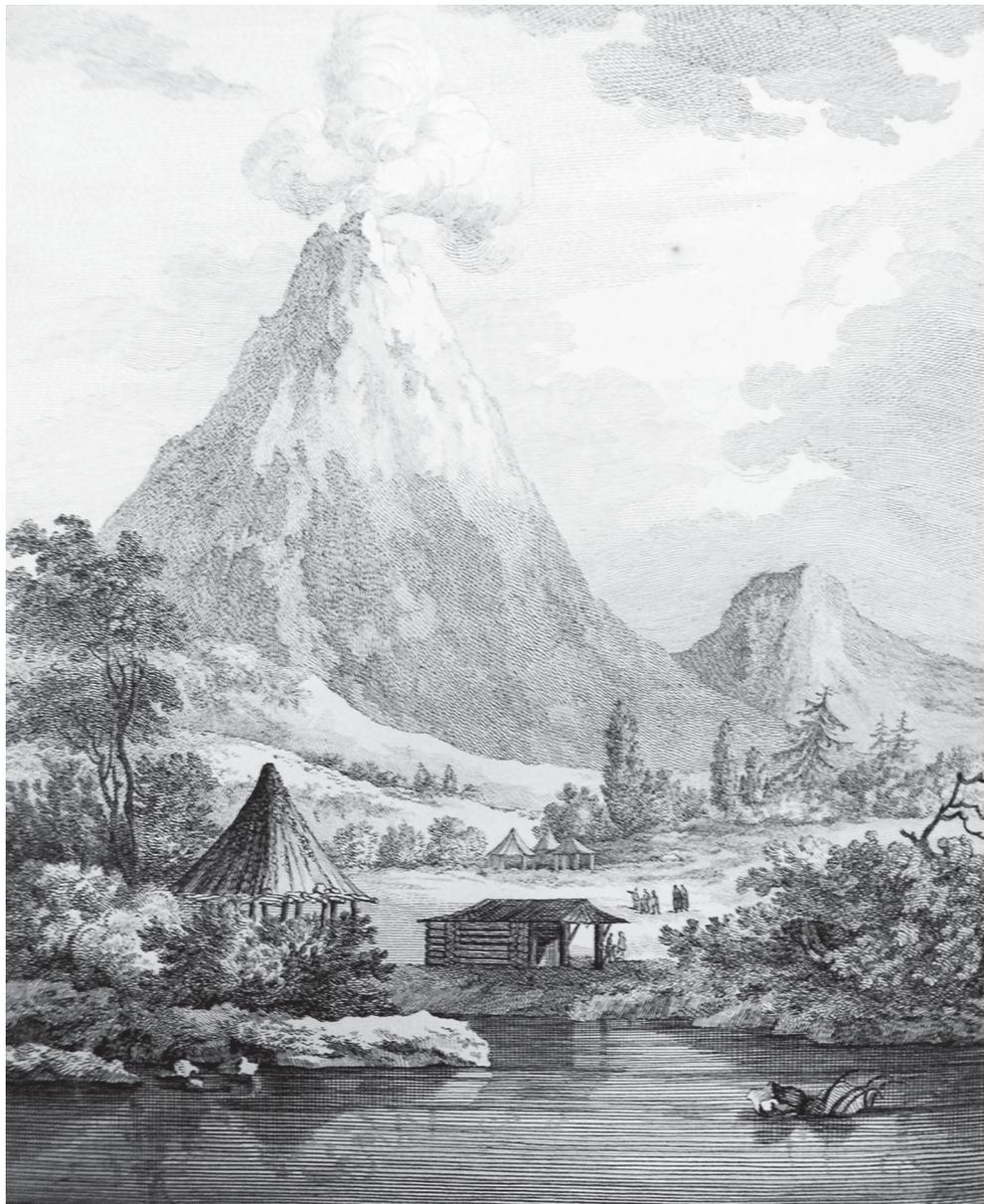
Таким образом, при сопоставлении русских аналогов с гравюрами Ж.-М. Моро-младшего можно отметить, что французский иллюстратор гораздо более профессионально работает с пейзажем, чем автор русских иллюстраций. Несмотря на отдельные удачные гравюры, русские иллюстрации документальны, в лучшем случае — эпичны. Моро самостоятелен в трактовке оригиналов: он меняет форму иллюстраций, меняет ракурс изображения, включает в композицию живописный и лирический пейзажный фон, вносит в изображение жанровые компонен-



3. Камчатская огнедышущая гора. Русская гравюра по анонимному рисунку. 1755 г.

ты. Моро точно следует тексту, но иногда допускает композиционные погрешности. Его версии русских пейзажных иллюстраций имеют скорее сентиментальную, чем декоративную трактовку. Практически в каждой иллюстрации самой убедительной оказывается тема облачного неба.

Подводя итоги, заметим, что работы Ж.-Б. Лепренса и Ж.-М. Моро-младшего, выполненные по русским аналогам, трудно сравнивать между собой в силу различных задач, которые были поставлены перед иллюстраторами. Ж.-Б. Лепренс занимался жанровыми сценами, а Ж.-М. Моро-младший — пейзажами. Существуют, тем не менее, определенные закономерности трансформации оригинальных русских иллюстраций каждым из авторов: это изменение композиции и ракурса, детализация, привнесение портретно-эмоциональной характеристики и жанровых компонентов, присутствие стилизованных клише. Особенности трактовки оригиналов каждым из иллюстраторов очевидны на примере разработки пейзажа. Ж.-Б. Лепренс привносит больше вымысла, декоративности, свободного истолкования, но меньше владеет нюансами передачи воздушного пространства. Ж.-М. Моро-младший почти не отходит от «русской экзотики» в трактовке элементов ландшафта, но владеет искусством передачи состояния неба и внушает чувство восхищения живой природой. Французские иллюстраторы выражают отношение к природе, причем каждый — свое и абсолютно противоположное отстраненному видению оригинальных источников.



4. Вулкан Камчатки.

Гравюра. Ж.-Б. Тиллиара по рисунку Ж.-М. Моро-младшего. 1768 г.

- Бенуа А. Н. История живописи. Т. 4. Пб., 1912.  
Крашенинников С. П. Описание земли Камчатка : в 2 т. СПб., 1755.  
Каталог русских иллюстрированных изданий, 1725—1860 гг. : в 2 т. / сост. Н. Оболянинов. М., 2004.  
Сидоров А. А. История оформления русской книги. М. ; Л., 1946.  
Chappe d'Auteroche. Voyage en Sibérie : 2 vol. (3 pt.). A Paris, chez De Bure père. 1768.  
Cohen H. Guide de l'amateur de livres a gravures du XVIII-e siècle. P., 1912.  
Rorschach K., Neuman C.J. Drawings by J.-B. Le Prince for the Voyage en Sibérie. Philadelphia, 1986.

Статья поступила в редакцию 10.11.2010 г.

УДК 792.82 + 792.023

Е. В. Пермякова

### ОБРАЗ ВАЦЛАВА НИЖИНСКОГО ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX В.

Иконография изображений Вацлава Нижинского, созданных художниками в период его работы в Русских сезонах Сергея Дягилева, обширна, многообразна и имеет широкую географию. В статье дается обзор наиболее показательных портретов Нижинского, выполненных французскими художниками в начале XX в., и анализируются причины повсеместной увлеченности западных мастеров гением русского артиста.

Ключевые слова: Вацлав Нижинский; Русские сезоны; Сергей Дягилев; русский балет; портрет; театральная декорация.

Успех Русских сезонов за границей в начале XX в. не только стимулировал интерес к балетному искусству, но и вызвал в Европе повсеместное увлечение всем русским. В Париже известные кутюрье разрабатывали модели одежды с использованием экзотических — азиатских, в их понимании, — «русских» мотивов, а в Лондоне был открыт магазин, где состоятельным покупателям предлагали изделия русского народного творчества. На этой волне в западном изобразительном искусстве возник новый жанр — изображение «Русских балетов».

Исключительная роль в этом культе принадлежала, безусловно, Вацлаву Нижинскому. Художники и скульпторы, от начинающей в то время свой путь в искусстве Валентины Гросс до таких мэтров, как Роден и Майоль, обратили свое внимание на русский балет и его премьера.

Нижинский вдохновлял художников как никто другой, несмотря на то, что вблизи некоторые находили его лицо некрасивым и даже странным, а мускулатуру — чрезвычайно непропорциональной. Поэтому многие мастера намеренно утрировали черты его лица и диспропорции тела, добиваясь карикатурного или романтического эффекта. В то же время в фотографиях раскрывалось подлинное искусство Нижинского владеть своим телом, его способность передавать