

ГРАВИРОВАННЫЕ ПРОЕКТЫ ИНТЕРЬЕРОВ «БОЛЬШОГО СТИЛЯ» В ИНСТРУМЕНТАРИИ ФРАНЦУЗСКИХ ИЛЛЮСТРАТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

УДК: 769.2(44)
ББК: 85.155

Борщ Елена Викторовна



кандидат искусствоведения, доцент,
Уральская государственная архитектурно-художественная академия"
г. Екатеринбург, Россия, e-mail: ev_borshch@r66.ru

Аннотация

Статья посвящена проблеме влияния французской архитектурной гравюры «большого стиля» на французскую книжную иллюстрацию второй половины XVIII в. Рассматривается вопрос о происхождении интерьера в книжной иллюстрации на примере иллюстраций Ю. Гравело, Ф. Буше, Ш. Эйзена, Ж.-М. Моро Младшего. Автор рассматривает интерьеры в иллюстрациях и путем сравнения находит их аналоги в архитектурных гравюрах XVII – начала XVIII вв. Поясняются мотивы использования художниками архитектурной гравюры «большого стиля» как источника интерьера в иллюстрации. Сравняются методы работы иллюстраторов.

Ключевые слова:

французская книжная иллюстрация XVIII в., французский интерьер, французская архитектурная гравюра XVII в.

Объективизация интерьера в композиции французской 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 иллюстраторов, определение мотивов выбора аналогов и приемов их трансформации, поиск образцов и описание приемов их адаптации в композиции иллюстрации, безусловно, предполагают штудирование различных сюит архитектурных гравюр и серий книжных иллюстраций XVIII в. в сопоставительном ключе.

Рассмотрим проблему влияния архитектурной гравюры на книжную иллюстрацию на примере французских интерьерных проектов XVII – начала XVIII вв. и иллюстраций середины – второй половины XVIII в. Среди предполагаемых источников – «Новые рисунки альковов» Ж. Маро [7, с. 1670], «Труд по архитектуре, декорации и орнаментации» Ж. Лепотра [5, с. 1650-1680] и «Произведения» Д. Маро [6, с. 1712]. На основе знакомства с ними попытаемся найти тождественные интерьерные мотивы в гравированных иллюстрациях, исполненных по рисункам известных художников – Ю. Гравело, Ф. Буше, Ш. Эйзена и Ж.-М. Моро Мл. Сравнивая архитектурные гравюры с иллюстрациями, выявим и сопоставим авторские методы работы с аналогами, различим подходы иллюстраторов к моделированию интерьера.

Многочисленные примеры цитирования архитектурной гравюры XVII – начала XVIII вв. можно найти в иллюстрациях, выполненных по рисункам знаменитого иллюстратора



Рис. 1. Ж.-Ф. Руссо. «Моральные сказки» Мармонтеля, гравюра, 1765, по рис. Ю. Гравело (Источник: 5000 шедевров гравюры (CD-ROM). – М.: Директмедиа Паблишинг, 2003.)

Ю.-Ф. Гравело (1699–1773). 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 Аглавы 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 [6, с. 1712]. Судя по сохранившимся эскизам иллюстраций к «Сочинениям» Расина [9, с. 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 [10, с. 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 из источника. В этом можно убедиться при сопоставлении иллюстрации к новелле «Знаток» из «Моральных сказок» Мармонтеля (1765) с гравюрами из увража Д. Маро [6, с. 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 (рис.1).

Складывается впечатление, что эта иллюстрация имеет много общего с гравюрой «Библиотека» из сюиты «Новая книга интерьеров апартаментов» Д. Маро [6, с. 1712]. Все перечисленные детали – шкафы, бюсты, глобусы, прямоугольное панно десюдепорта – происходят оттуда (рис. 2). Помимо состава деталей, сходство выказывает 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 к гравюре-аналогу. Как известно, эскизы Гравело были чаще всего того же формата и зеркальны по отношению к итоговым иллюстрациям [10, с. 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.

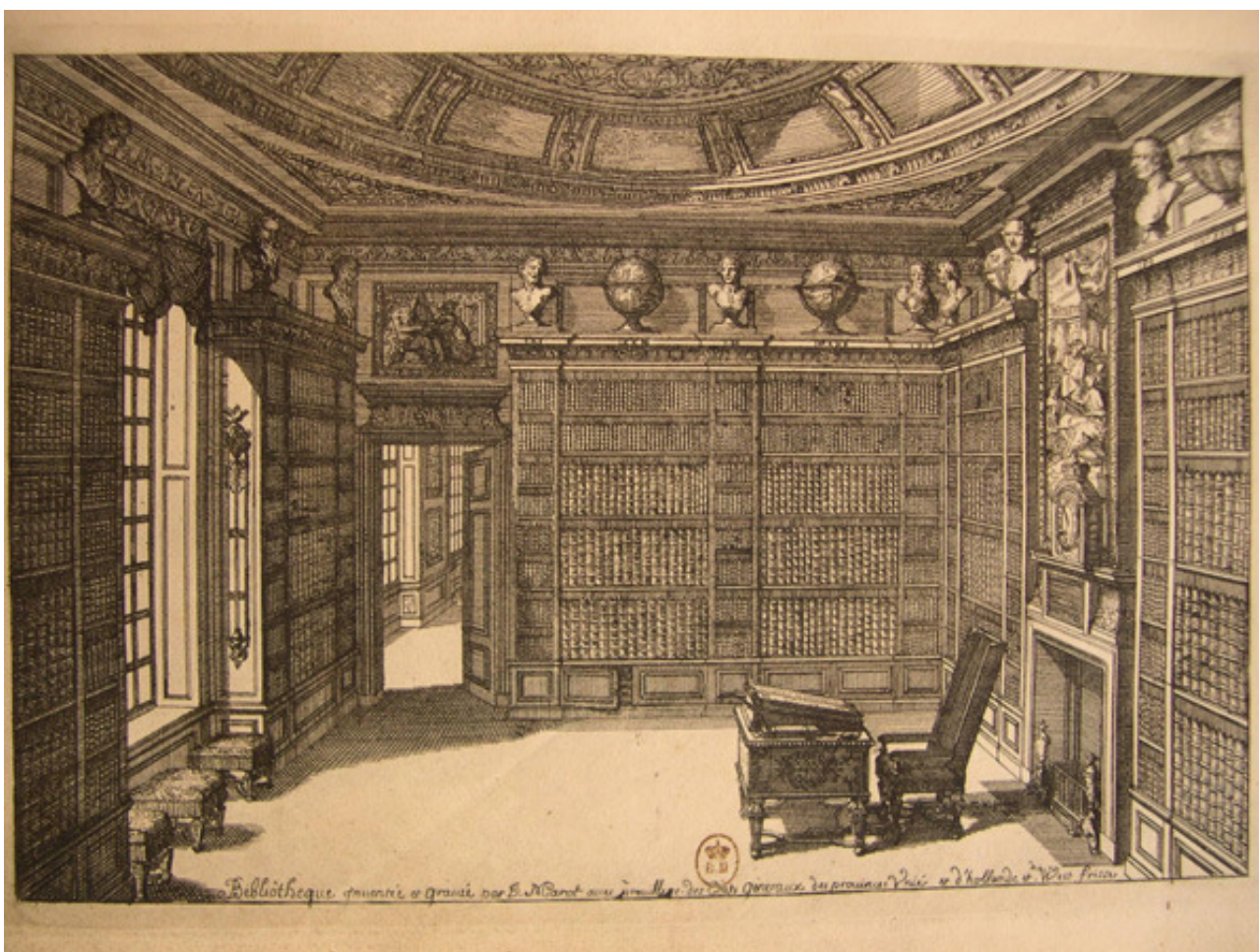


Рис. 2. Д. Маро. «Библиотека». Гравюра 1712. (Источник: Национальная библиотека Франции, Кабинет гравюры. Париж)

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 – 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 [6, с. 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

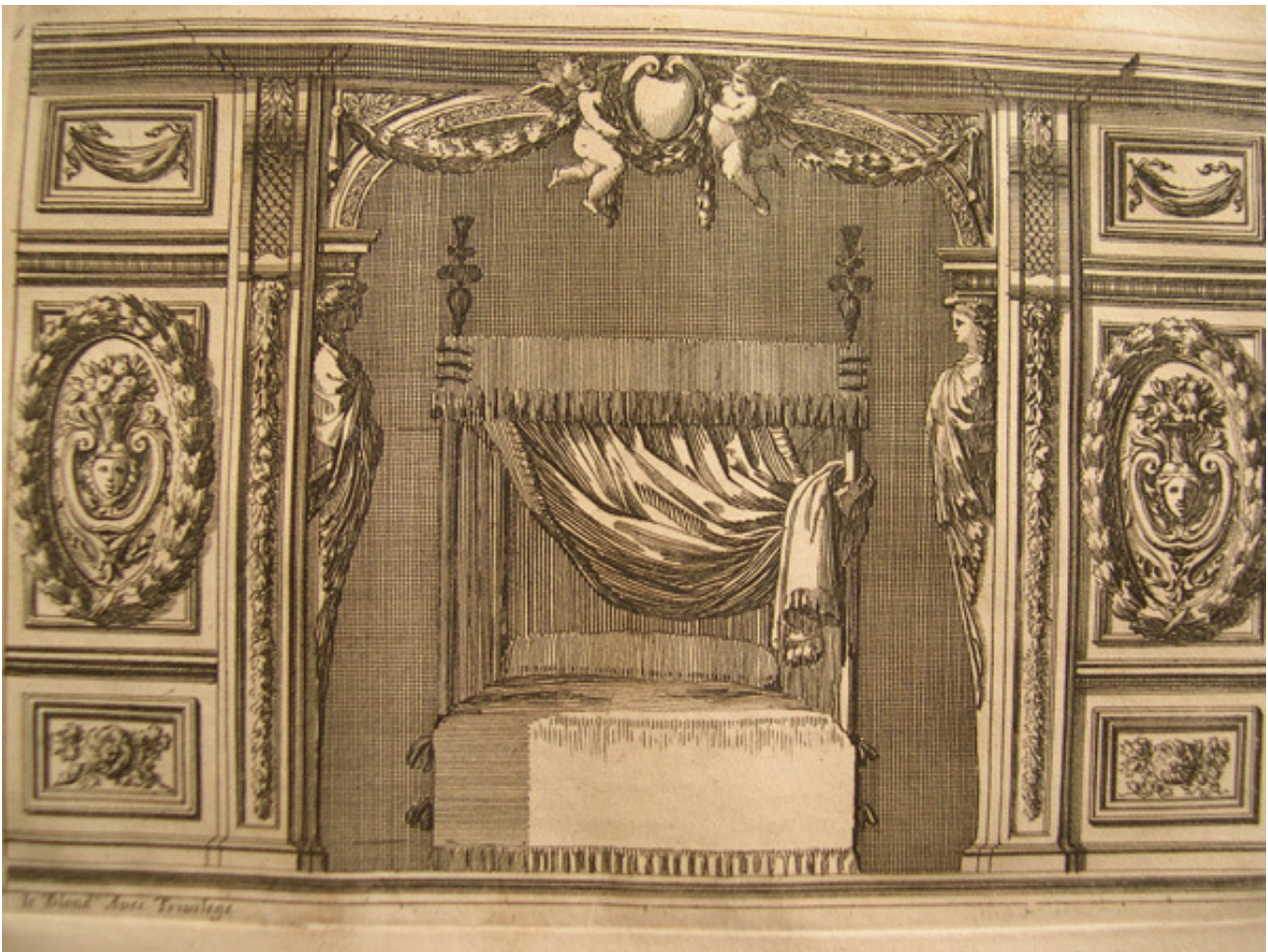


Рис. 3. Леблон. «Альковы», гравюра, 1650-1680. Проект Ж. Лепотра (Библиотека Музея декоративных искусств, Париж)

связь с предметным рядом 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 свето-теневую 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 уточнил в эпизоде посещения героями замка, в каком помещении хозяин принял незваных гостей [2, 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: его рот открыт, а брови высоко подняты.

В целом, появление акцентов, отличающих интерьеры Ю. Гравело от гравюры «Библиотека» Д. Маро, указывает на то, что иллюстратор пользовался источником избирательно, удачно подстраивая его к сюжетике 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 (1703-1770). Его интересовали, в частности, фигуративные мотивы оформления интерьера. Например, на иллюстрации к седьмой новелле второго дня «Декамерон» 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, уютясь 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 [5, с. 1650-1680], где можно найти фигуры кариатид, путти, крылатых гениев, фланкирующих или увенчивающих альковную арку. Например, проект, где арку алькова фланкируют неподвижные парные кариатиды (рис. 3). 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 – оказались лишними в тесном пространстве интерьера. Торжественный по пластике и декору «большой стиль» оформления интерьера был заменен на «переходный» стиль с элементами неоклассицизма.

Итак, на примере одной из иллюстраций Ф. Буше можно отметить особенности его метода работы с интерьерными источниками. Опираясь одновременно на несколько интерьерных проектов (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 (1720-1778) также использовал архитектурную гравюру XVII в., работая над иллюстрациями. Как можно заметить, интерьерные проекты «большого стиля» 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 [7, с. 1660, № 5, 98] или Д. Маро [6, с. 1712]. Вероятно, иллюстратору были знакомы и современные интерпретации рельефный медальон с гирляндой в проектах Ж.-Ф. Неффоржа, где он прочно обосновался [8, с. 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 [5, с. 1650-80, № 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, пространство интерьера 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 балдахинном.

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 расположению, 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 Младшего (1741-1814), также несут печать архитектурной гравюры XVII в. Они включают в свои работы 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 (рис. 4). 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 немислимое» [1, с. 93].

Фигура Купидона, приподнимающего полог, имеет аналоги в различных архитектурных сюитах XVII в., посвященных оформлению альковов. Парных путти, венчающих альковную



Рис. 4. Триер. «Кандид» Вольтера, гравюра, 1787, по рис. Ж.-М. Моро Мл., (ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, Москва)

преграду, можно найти, например, в гравюрах Ж. Маро [7, с. 1660]. Декор в виде Купидона на иллюстрации Моро Мл. был, скорее всего, создан вследствие обращения иллюстратора к проектам альковов Ж. Лепотра [5, с. 1650-80]. Популярность данного мотива в XVIII в. подтверждает проект оформления алькова с аналогичными фигурами, опубликованный в первом выпуске знаменитого увража Ж.-Ф. Неффоржа [8, с. 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 (фронтиспис) сюиты «Альковы по-итальянски» Ж. Лепотра, представляющий трехмерное изображение парадного помещения с альковом. Вероятно, опираясь на данный проект, иллюстратор использовал идею увенчания альковного проема парными путти, поднимающимися над собой массивный занавес [5, с. 1650-1680]. Сходство заметно, прежде всего, при сравнении позы и моделировки Купидона и путти, а также сопоставлении формы и декора драпированных пологов, украшенных фестонами с бахромой и кистями. Аналогичные фигуры путти повторялись в и других листах сюиты [5, с. 1650-1680, № 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 путти и занавеса, Моро Мл., похоже, взял из проекта Ж. Лепотра декор над альковной 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, проект (развертка) альковной преграды с аркой, увенчанной парой путти, поддерживающих картуш и гирлянду [5, с. 1650-80] (рис. 3). Отсюда иллюстратор, скорее всего, заимствовал ряд деталей: дугообразную арку с бордюром-наличником, изменив его рельефную орнаментацию на плоскостно-графическую. Далее, мотив гирлянды, возможно, подсказал иллюстратору форму фестончатого занавеса. Наконец, одну из панелей, украшенную маскаронами, 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 (развертка). Его интересовали детали (особенно скульптурные), которые он перенес в композицию иллюстрации, предварительно изменив. 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. Моро Мл. в 1750–1780-х гг., с архитектурными гравюрами XVII – начала XVIII вв. 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 увража Ж.-Ф. Неффоржа (1756), созданного по мотивам Ж. Лепотра, Д. Маро и Ж. Берена, а несколько позже – увража Ж.-Ш. Делаффоса (1768), который также «возобновлял формы XVII в.» [4, с. 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 видеть в работах многих архитекторов, в частности, у Ж.-А. Габриэля и Ф.-Ж. Беланже [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 контексты иллюстрации. Общим для иллюстраторов было повторение 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 предпочли архитектурно-художественные гравюры, взяв их за основу композиции иллюстрации.

Приемы трансформации интерьера варьировались от копирования до свободной интерпретации. Более точно и полно повторял особенности 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 детали, 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, приспособив 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 [3, с. 73]. Складывается впечатление, что в процессе работы над композицией французской иллюстрации второй половины XVI-II в. создание архитектурного фона шло рука об руку с поиском образов – фигур действия (реальных или аллегорических) и с выбором актуальных по стилю и знаковых деталей.

Библиография

1. Вольтер, Ф.-М. Философские повести / Ф.-М. Вольтер. – Л., 1988.
2. Мармонтель Ж.-Ф. Аннета и Любен / Ж.-Ф. Мармонтель // Французская повесть XVIII в.; пер. с фр. – М., 1989. – С. 346-355.
3. Панофский, Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. – СПб., 2004.
4. Hautecœur, L. Histoire de l'architecture classique en France / L. Hautecœur. – Paris., 1952.– Vol.4. – P. 446-464.

5. Lepautre, J. Œuvre d'architectur, de decoration et d'ornemental / J. Lepautre. – Paris : P. Mariette. – Vol. 3. – P.1650-1680.

6. Marot, D. Œuvres du D.Marot, architecte de Guillaume III, roy de la Grande Bretagne / D. Marot. – Amsterdam: ce vant chez L'Autheur, 1712.

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

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

8. Rorschach, K. 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.

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

Статья поступила в редакцию 05.09.2012

FINE ART

ENGRAVED DESIGNS OF «GRAND MANIÈRE» INTERIORS IN THE TOOLKIT OF FRENCH ILLUSTRATORS IN THE SECOND HALF OF THE 18th CENTURY

Borshch Elena V.

PhD. (Art Studies),

Ural State Academy of Architecture and Arts,
Ekaterinburg, Russia, e-mail: ev_borshch@r66.ru

Abstract

The article is devoted to interactions between 17th century design engravings and book illustrations of the second half of the 18th century. The need to address the theme of sources of interiors in illustrations is caused by the fact that the interior background of illustrations is truthful.

In considering the visual treatment of compositions in illustrations through architectural sources, the author of this article addresses one of the possible aspects to this issue – the influence of interior engravings on the creativity of the illustrators. In order to explore this subject, the author has chosen to analyse works by such illustrators as H.Gravelot, F.Boucher, Ch.Eisen, and J.-M. Moreau Jr.

The author draws attention to the tradition among the artists to use 17th century interior projects and identifies a range of sources that the illustrators kept using, such as projects by J. le Pautre and D.Marot. The article draws comparison between the engraved projects of the Grand Manière style and book illustrations of the second half of the 18th century. The comparison reveals methods and techniques used by artists in working with analogues, and based on this, the author attempts to reconstruct the process of creating the composition of an illustration. Determining the role of architectural sources in developing the composition of an illustration helps unravel the mechanisms underlying the creativity of some of the artists.

Key words: 18th century, French book illustration, French interior, 17th century French architectural engraving