

УДК 76.071.1Лепренс Ж.Б.
ББК 85.143(4Фра)-8Лепренс Ж.Б.
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-3-284-292

Е.Ю. ПАНОВА

ЖАН-БАТИСТ ЛЕПРЕНС И «РУССКАЯ ТЕМА» В ГРАВЮРЕ ЛАВИСОМ

Елизавета Юрьевна Панова,
независимый исследователь
Москва, Россия

ORCID 0000-0002-7609-7027; SPIN 6170-3106
E-mail: liza.panova97@mail.ru

Реферат. Исследование посвящено изучению феномена *russerie* («русской темы») и его специфического воплощения в творчестве французского гравера и художника Жан-Батиста Лепренса (1734–1781). Ученик Франсуа Буше (1703–1770), последовательно развивавший рокайльную эстетику своего учителя, Ж.-Б. Лепренс приехал в 1757 г. в Санкт-Петербург. Проведя пять лет в России, художник вернулся на родину во Францию. В течение последующего десятилетия, осмысливая впечатления, полученные во время поездки по России, он создал многочисленные работы, посвященные «русской теме». Именно эти произведения легли в основу нового жанра экзотизма в европейском искусстве — *russerie*. Одним из наиболее ярких и самобытных примеров «русской темы» в графике являются гравюры в изобретенном Ж.-Б. Лепренсом способе гравирования, полу-

чившем название «лавис» (1769). Эти листы, создающие иллюзию акварельного рисунка в печатной графике, до недавнего времени практически не привлекали внимания отечественных исследователей. В статье впервые последовательно рассмотрены особенности данной техники, а также на основе ряда архивных документов представлена реконструкция общественного мнения и оценка этих работ зрителями. Центральное место в статье занимает исследование интерпретации ключевой для Ж.-Б. Лепренса «русской темы» в лависе. На сюжетном и стилистическом уровнях показано своеобразие *russerie* в гравюре в технике лависа и соотношение этой темы с китайской (*chinoiserie*) и турецкой (*turquerie*) в творчестве рокайльных мастеров. Намечены также перспективы развития «русской темы», которые появились под влиянием графических листов в технике лависа.

Ключевые слова: искусство XVIII века, гравюра, лавис, техника гравирования, русская тема, *russerie*, рококо, изобразительное искусство.

Для цитирования: Панова Е.Ю. Жан-Батист Лепренс и «русская тема» в гравюре лависом // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 284–292. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-284-292.

Ф

ранцузский рисовальщик, художник и гравер Жан-Батист Лепренс (Мец, 1734 — Сен-Дени дю-Пор, 1781) вошел в историю искусства как автор и основоположник «русской темы»¹ в европейском искусстве [1]. Нужно отметить, что «русская тема» — понятие чрезвычайно обширное. В контексте настоящей статьи предполагается использовать его для обозначения восприятия России и русской действительности представителями другой культурной идентичности. В этом значении термин появляется в трудах академика М.П. Алексеева, позволяя исследователю емко обозначить круг тем, связанных с формированием образа России, русского человека в зарубежной литературе, а также в более широком смысле указать на значение русской литературы в мировой культуре [2].

Настоящая статья продолжает заложенную ранее традицию употребления термина «русская тема» и в некоторой степени даже расширяет ее, поскольку в данном случае основной вектор исследования переносится на изобразительное искусство. Но неизменным остается интерес к проблематике восприятия русской действительности другими народами, в данном случае представителями французского общества эпохи Просвещения, к которым принадлежал Ж.-Б. Лепренс.

С легкой руки самого художника его жанровые работы, посвященные российской действительности, получили название *russerie*. По мнению Луи Рео, Ж.-Б. Лепренс сам был автором этого термина [3, с. 37]. Вводя в речевой обиход понятие *russerie*, художник, по всей видимости, связывал его с более ранними примерами названий экзотизмов в европейском искусстве, а именно с китайскими (*chinoiserie*) и турецкими (*turquerie*), получившими в XVIII в. общеевропейское распространение. Последние же, в свою очередь, этимологически восходят к понятию *rêverie* (мечтательность, мечта, фантазия, греза), которое становится очень точной характеристикой для всех трех направлений.

Ж.-Б. Лепренс родился в семье резчика по дереву в Меце. В 1750 г. он отправился в Париж, где поступил на обучение в мастерскую Франсуа Буше (1703–1770), а затем брал уроки у Жозеф-Мари Вьена (1716–1809). После окончания обучения и перед отъездом в Россию художник посетил Италию и Голландию. В начале 1757 г. Ж.-Б. Лепренс приехал в Санкт-Петербург к старшему брату Фран-

суа, резчику по дереву и позолотчику. Благодаря документам из Архива Министерства императорского двора, некоторые фрагменты которых были опубликованы в XIX в. А.И. Успенским, мы знаем, что Ж.-Б. Лепренс «выписан был из Франции в 1757 году для исправления казенных новейших по его искусству живописных работ, яко-то исторических, ландшафтных картин над дверьми и над каминами в Зимнем Ея Императорского Величества доме» [4, с. 134]. Для испытания таланта ему поручено было написать две картины, которые он представил в Канцелярию от строений 5 февраля 1758 года. Эти работы были одобрены И.Я. Вишняковым и Д. Валериани. В это же время, согласно свидетельству Якоба Штелина, Ж.-Б. Лепренс «вызвался объездить за свой счет самые известные побережья и гавани Российской империи, снять их виды и представить как картины, так и в виде рисунков для гравирования» [5, с. 83].

В России Ж.-Б. Лепренс, по всей видимости, работал в основном по императорскому заказу. Сохранился ряд документов, свидетельствующих о создании художником для великой княгини Екатерины Алексеевны десяти рисунков на неизвестную тему, а также упоминание о покупке будущей императрицей пасторали художника [5, с. 241]. Живя в Санкт-Петербурге, Ж.-Б. Лепренс был дружен с маркизом де Л'Опиталем, французским послом в Российской империи. Существует мнение, что, помимо Москвы и Санкт-Петербурга, художник побывал и на более отдаленных территориях Российской империи, сопровождая аббата Жана Шаппа д'Отроша во время путешествия в Тобольск. Но на сегодняшний день неизвестны документальные подтверждения этого путешествия. В настоящее время общепринятой датой отъезда Ж.-Б. Лепренс из России считается 1762 год [6, с. 74].

С 1765 г. художник регулярно выставлял в Парижском салоне картины на «русскую тему». За работу «Русские крестины» (1765, рис. 1) его избрали действительным членом французской Королевской Академии живописи и скульптуры.

Другим важным этапом в творческой биографии художника становится выход книги Жана Шаппа д'Отроша «Путешествие в Сибирь...» (1768), для которой он создал ряд иллюстраций на основе материалов, привезенных из России. Продолжая экспериментировать с «русской темой», Ж.-Б. Лепренс в это же время изготовил несколько серий гравюр в жанре крики и костюмы, а также выполнил цикл картонов на «русскую тему» для королевской мануфактуры в Бове.

В то же время Ж.-Б. Лепренсу принадлежит почетная роль создателя новой техники гравирования, получившей название «лавис». До недавнего времени листы, выполненные художником в этой технике, практически не привлекали внимания оте-

¹ В этом качестве Ж.-Б. Лепренс представлен французской научной мыслью, которая вслед за Луи Рео говорит о формировании экзотического жанра *russerie* в творчестве Ж.-Б. Лепренса. Отечественная наука отводит ему более скромную роль художника костюмно-типажного жанра и крестьянских серий, а его значимость как основоположника *russerie* упоминается лишь вскользь.



Рис. 1. Ж.-Б. Лепренс. Русские крестины. 1765. Масло, холст. 76 × 97. Лувр, Париж. Источник: <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1001-bapteme-russe-leprince>

чественных исследователей. Настоящая статья призвана частично восполнить эту лакуну в изучении творчества художника, представив историю создания и последующего бытования новой техники гравирования, а также показав специфику отражения «русской темы» в лависе. Первостепенной задачей для автора является выявление особенностей воплощения этой темы в лависе на сюжетном и стилистическом уровнях. Будучи наиболее значимой для творчества художника, *russerie*, безусловно, требовала расширения способов художественной выразительности, что могла обеспечить новая техника гравирования. Именно поэтому закономерным представляется вопрос о значении технических возможностей лависа в раскрытии новых аспектов и граней «русской темы».

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЛАВИСА

Художник представил 29 эстампов, выполненных в новой технике гравирования лависом, на Парижском салоне в 1769 году. Эти гравюры, создающие эффект акварельного рисунка в печатной графике, вызвали живой интерес у посетителей и были по достоинству оценены французской Королевской Академией живописи и скульптуры.

Непосредственно после появления первых листов лависа Дидро в текстах Салонов писал: «Уже давно ищут способ заменять сепию бистром или китайской тушью. Как ни странно, Лепренсу это удалось, и двадцать девять эстампов, выполненных им, создают иллюзию живописности: никак не скажешь, что они выполнены посредством гравирования и особых технических приемов» [7, с. 234].

Позднее в описании Салона 1771 г. знаменитый француз дал куда более восторженную характеристику новой технике: «Они [эстампы] гравированы в его новой манере, которая делает честь как его таланту, так и усердию и служит развитию искусств, кои в этом весьма нуждаются» [7, с. 268–269]. Это суждение можно подкрепить менее известными текстами о Салоне 1769 года. Например, в экспликации к Салону, составленной маркизом де Мариньи, техника лависа в гравюрах представлена как наиболее простой, быстрый и в то же время достоверный способ передачи особенностей рисунка в графике: «Уже давно ищут способы хорошо воспроизводить акварельный рисунок, и несколько художников добились в этом значительных успехов, придумав различные способы; но, похоже, что метод г-на Лепренса превосходит их по своей легкости, скорости исполнения и точности имитации рисунка, будь то исполнено бистром или китайскими чернилами» [8, р. 16].

В описании, происходящем из собрания Жан-Шарля Делоне, отмечается, что художественное качество лависа достаточно высоко и эти гравюры с легкостью можно спутать с акварельным рисунком: «Несколько гравюр, имитирующих акварель, должны остановить исследования, проводимые для достижения этого эффекта. Работы господина Лепренса вам докажут, что надо быть предупрежденным, чтобы не ошибиться [глядя на них]. Все, что остается этому художнику, — распространить свой процесс, столь необходимый, чтобы в точности воспроизводить рисунки, художественные качества которых часто упускаются в обычной гравюре» [9, р. 30–31]. Согласно текстам протоколов заседаний французской Королевской Академии живописи и скульптуры, в 1769 г. Ж.-Б. Лепренс представил примеры работ в технике лависа в Академию, которая засвидетельствовала появление нового способа гравирования. В тексте постановления значилось: «Господин Лепренс, художник, член Академии, представил гравюры с иллюзией акварельного рисунка, выполненные китайской тушью или с применением бистра, которые были созданы им с помощью нового, изобретенного им метода, отличного от всех, которые были известны на тот момент времени. Посредством применения данного метода любые рисовальщики, в меру своего таланта, могли реализовать предполагаемый рисунок на меди почти с такой же быстротой, что и сам рисунок. Академия выразила господину Лепренсу благодарность за это открытие, которое получило решительное одобрение» [10].

Лавис представляет собой одну из разновидностей офорта². Последние учебные пособия по техно-

² В данном случае мы следуем точке зрения, высказанной В.М. Звонцовым и В.И. Шистко, которые предлагают обновить

логии гравирования подразделяют его на два вида: современный, приближенный к акватинте, и старинный лавис, использовавшийся в XVIII–XIX веках. При работе в старинном лависе гравирование происходит следующим образом: офортной иглой выполняются линии и контуры основных тональных пятен рисунка. При помощи кисти на поверхность медной пластины наносится кислота для передачи тона [12, с. 146]. Процедура повторяется несколько раз для создания различных по силе тона пятен. Основной особенностью лависа является возможность рисовать травящим составом непосредственно на доске, благодаря чему отпечатанные листы приобретают сходство с акварелью. Однако этот метод отличается жесткими границами тональных пятен и отсутствием переходов. Доска при печатании снашивается довольно быстро, что позволяет гравёру сделать не более 20–30 полноценных оттисков.

Ж.-Б. Лепренс начал разрабатывать новую технику в 1768 году. К этому времени относятся гравюры из «Второй серии костюмов различных народов» (*Deuxieme suite d'habillements de diverses nation*, 1768, 6 листов), а также отдельные листы «Добродетель в кабаке» (*La vertu au cabaret*), «Крестьянин» (*Le paysan*), «Хозяйка дома» (*L'aménagère*) и «Священник» (*Le pape*), в которых Ж.-Б. Лепренс применяет лавис для травления отдельных крупных деталей изображений.

В последующих работах художник акцентировал внимание именно на эффекте работы кистью в печатной графике. Неслучайно краску для печати Ж.-Б. Лепренс, как правило, выбирал двух тонов — цвета бистра или китайской туши, усиливающих сходство с рисунком. Дальнейшее развитие лависа в технику, сближающуюся с акварелью, кажется вполне закономерным, если принимать во внимание тот факт, что на волне увлеченности графическим искусством рисунок в это время становится важным предметом коллекционирования и вызывает интерес как у художников, так и знатоков. По замечанию З.В. Тетермазовой, «с середины XVIII века в Париже рисунки сангиной, пастелью или акварелью составили конкуренцию живописным полотнам в качестве предмета украшения интерьера» [13, прил., с. 209]. Именно в рамках этой тенденции в середине — второй половине XVIII в. во Франции особое значение приобрели техники печати, позволяющие совершенствовать и многократно воспроизводить копии рисунков, делая эти работы более доступными широкому кругу зрителей. В частности, развиваются такие техники гравирования, как карандашная и мягкий лак. Лавис также принадлежит этой традиции. По замечанию З.В. Тетермазовой, гравюры

по живописным полотнам, созданные в XVIII в., часто становились своего рода интерпретациями живописных оригиналов [14, с. 4]. Важную роль в этом процессе играло появление новых техник гравирования, позволяющих создавать разнообразные художественные эффекты.

До нашего времени дошли рисунки Ж.-Б. Лепренса, которые сам художник воспроизводил в лависе. Большинство из них хранится в отделе графики в Лувре. Практически во всех вариантах Ж.-Б. Лепренс в точности повторяет композицию уникальной графики в гравюре, используя возможности новой техники. Но в некоторых случаях, например в гравюре «Привал калмыков» (*Halte de Calmouks*) и аналогичном рисунке «Пять русских персонажей у подножия скалы» (*Cinq figures russes au pied d'un rocher*) из Лувра, Ж.-Б. Лепренс использовал возможности лависа, чтобы обогатить композицию листа, добавив более насыщенные цвета, усложнив тональные переходы и проработав задний план. Художник практически в одно касание кисти создавал при печати силуэты фигур, растворяющиеся в зыбкой дымке. В сравнении с рисунком гравюра лависом, благодаря протравленным с разной степенью интенсивности и разнообразным по форме мазкам, становилась более законченной и выразительной, что, несомненно, делало ее привлекательной в глазах зрителя.

Отдельно необходимо остановиться на соотношении лависа и акватинты. Обе техники позволяют создавать в офорте цветовые плоскости, разнообразные по силе тона и по форме, а оттиски акватинты и лависа напоминают рисунки, выполненные водяными красками. Однако можно говорить о том, что лавис стал непосредственным предшественником акватинты. Она, в свою очередь, отличается от лависа характерным «зернистым тоном», получающимся за счет предварительной обработки доски канифолью перед травлением [11, с. 125]. В остальных методах гравирования в обеих техниках схожи. В данном контексте интересна история их бытования. Так, И.И. Леман отмечает, что, несмотря на все достоинства лависа, сразу же после появления эта техника не пользовалась большой популярностью среди французских гравёров. Намного быстрее она распространилась в Англии, где претерпела ряд изменений, после чего вернулась на родину в качестве акватинты [15, с. 194]. В других источниках родиной акватинты считается Франция, а изобретение этой манеры приписывают Ж.-Ш. Франсуа, Ж.-К.Р., аббату де Сен-Нону, а также самому Ж.-Б. Лепренсу. Так, в 1791 г. в «Методической энциклопедии» (*Encyclopédie méthodique*) было напечатано руководство по созданию гравюр в технике акватинты, отправленное от лица Ж.-Б. Лепренса во французскую Королевскую Академию живописи и скульптуры его племянницей Марианной Лепренс после смерти художника в 1782 г. [16, р. 46].

и унифицировать классификацию гравюр на металле, представив все техники, в которых используется травление, как варианты офорта [11, с. 10–17].

В Россию первые сведения о лависе попадают в 1780 году. Согласно материалам по истории Императорской Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге, в 1780 г. Ж.-Б. Лепренс прислал в Академию изъяснение о способе гравирования лависом [17, с. 236]. Это письмо и вложенная в него брошюра с описанием особенностей гравюр в технике лависа в настоящее время хранятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА) [18]. Текст документа, направленный на привлечение внимания публики, не раскрывал технологических особенностей создания гравюр, предлагая читателям приобрести по подписке отдельное издание с описанием процесса гравирования. Но насколько можно судить, достаточного количества подписчиков художнику не удалось собрать, и это издание так и не было опубликовано ни в России, ни во Франции. Однако лавис все же получил развитие в России, появляясь в творчестве Н.А. Львова и А.Н. Оленина.

В целом в настоящее время тема появления и развития лависа и акватинты в Европе и в России остается малоизученной. Имеющиеся в распоряжении ученых документальные материалы не позволяют составить четкую и однозначную картину происходивших событий и поставить финальную точку в этом вопросе. Лавис и акватинта до сих пор рассматриваются исследователями как две родственные манеры, появившиеся в одно время и тесно связанные между собой [11, с. 101–129]. В XVIII в., когда технологические особенности этих манер не были подробно регламентированы, часто случались подмены понятий и разночтения в названиях. Представляется, что единственно верным в данном случае вариантом будет сохранение статус-кво, согласно которому звание изобретателя лависа закреплено за Ж.-Б. Лепренсом.

«РУССКАЯ ТЕМА» В ЛАВИСЕ

Согласно каталогу гравюр Ж.-Б. Лепренса, составленному Жюлем Геду, в период с 1768 по 1775 г. художник создал 82 гравюры в технике лависа [16, р. 318–319]. Большинство из этих работ относятся к «русской теме». В это время Ж.-Б. Лепренс работал в костюмно-типажном жанре, создавая серии с русскими крестьянами. Но начиная с 1769 г. художник постепенно переходит к изготовлению одиночных листов с изображением костюмов. Одной из последних серий, выполненных в технике лависа, стала «Вторая серия костюмов различных народов» (1768, 6 листов). Сопоставляя листы из этой серии с последующими костюмными зарисовками, становится заметно, что с появлением лависа интерес к подробной детализации изображения постепенно уступает место

более лапидарному и обобщенному образу. В более поздних работах Ж.-Б. Лепренс стремился к созданию гармоничных изображений, интересных не столько экзотическими элементами, сколько красотой рисунка и кажущейся его легкостью. Часто в лависе художник обращался к ранее найденным сюжетам и композиционным схемам, перерабатывая их в новой технике. Так, лист с изображением калмыка (1771) композиционно в точности воспроизводит лист из серии «Одежды различных народов» (1765) с изображением татарина. Работая с уже найденными композиционными приемами и схемами, Ж.-Б. Лепренс обогащал их при помощи утонченной игры цветовых нюансов лависа, идущих от желания рокайльного мастера привнести в гравюру ощущение хрупкости и эфемерности рисунка.

Аналогичную цель художник преследовал при создании ряда сценок в интерьере. Помещая русских крестьян в привычную среду обитания и уделяя большое внимание их быту, Ж.-Б. Лепренс в то же время изготавливал листы, которые в ряде случаев кажутся более отвлеченными по своему характеру, как в случае с гравюрой «Печь» (1770), где художник в несколько штрихов очень схематично создал фигуры персонажей и окружающий их предметный мир (рис. 2). В данном случае на смену этнографической точности, характерной для многих ранних костюмно-типажных серий и для иллюстраций к «Путешествию в Сибирь», приходит имитация эскизной и быстрой манеры рисунка, которая добавляет листу рокайльного очарования.

С появлением лависа Ж.-Б. Лепренс также развивал «русскую тему» в жанре пасторали. Взяв за основу излюбленный в рококо сюжет галантных празднеств, традиционно представляющий элегантно одетую публику, отдыхающую на природе, художник перенес его на русскую почву. В такой ситуации русские крестьяне и крестьянки перестают вести себя привычным образом и начинают подражать манере поведения французских дам и кавалеров, в чем также нашли отражение предпочтения стиля рококо, поощрявшего игру мыслями, формами и чувствами и всегда благосклонно относившегося к маскам.

Данное явление, безусловно, напрямую соотносится с распространенными в это же время во Франции жанрами галантных сцен на турецкий и китайский манер (*fêtes galantes à turque à chinois*), получивших развитие в творчестве Ф. Буше, Ж.-Б. Патера, а также Ш.-А.-Ф. ван Лоо. Исследователи отмечают театрализованный, «маскарадный» характер экзотических серий этих авторов [19, р. 108–110].

В то же время галантные сцены Ж.-Б. Лепренса ни в коем случае нельзя назвать полностью фантазийными, так как художник оставался верен факти-

ческой достоверности материала. В одном из последних исследований, посвященных турецкой теме, гравюры и шпалеры Ж.-Б. Лепренса использовались для анализа конструкции турецкого шатра, изображение которого часто появлялось в искусстве XVIII века. Г. Уильямс убедительно доказал, что Ж.-Б. Лепренс во всех работах изображал шатер татарского типа, который, в отличие от турецкого, имеет просвет в куполе, необходимый для поддержания тяги костра, разжигавшегося татарами внутри шатра [19, р. 119–120].

Необходимо отметить, что татары (или как их еще называли «тартары») в XVIII в. представлялись европейцам более загадочным и неизвестным народом, чем русские. Чаще всего так называли все азиатские народы, проживавшие «севернее Персии, Индии и Китая от Каспийского моря до Восточного [Тихого] океана» [20, с. 327]. Их часто могли путать или заведомо смешивать с москвитями. Так, Д. Дефо, описывая путешествие Робинзона Крузо по Сибири (1719), отмечал: «...москвиты, по моему мнению, едва ли заслуживают название христиан, однако они выдают себя за таковых и по-своему набожны. Все реки здесь текут на восток и впадают в большую реку, которая называется Амур и впадает... в большую реку Татар, называемую так по имени татаро-монголов, самого северного племени этого народа, от которого, по мнению китайцев, произошли все татары...» [цит. по: 21, с. 39]. Они также остаются главными отрицательными персонажами театральных постановок на «русскую тему». Так, в пьесе «Федор и Лизынька, или Спасенный Новгород» (1787) П.-Ж.-Б. Дефорж-Шудара татарский князь Октар, вынужденный скрывать свое происхождение, стремится отомстить губернатору города и поднять мятеж в Новгороде.

Пожалуй, впервые наиболее полную и подробную информацию о татарах, живущих в России, европейцы смогли почерпнуть из труда П.-Ш. Левека «История народов, подвластных России» (1783). Составляя подробное описание русских татар, автор впервые останавливается на истории происхождения этого народа. Так, он отмечает, что «в совокупности они [татары] полагают себя турками, туркоманами и туруками» и что «язык народов, именуемых татарами, суть язык нынешних турок, туркестанцев, тухменов, разбавленный большим количеством арабских, венгерских и иных слов» [20, с. 327].

Принимая во внимание приведенные выше наблюдения, мы считаем, что, возможно, отнюдь не отрицая национального своеобразия, причислить татар к представителям «русской темы» в Европе, понимавшейся как знакомство со всеми народами, проживающими на территории Российской империи. В таком случае своеобразным распространением и развитием *russerie* во Франции, и даже непо-



Рис. 2. Ж.-Б. Лепренс. Печь. 1770.

Гравюра на металле.

Источник: <https://imglib.ru/archive/img/o0znrs9m.jpeg>

средственным влиянием творчества Ж.-Б. Лепренса на французское искусство, можно считать появление в Париже экзотических павильонов в виде татарского шатра. В настоящее время известно, что подобного рода павильон был построен в парке Монсо в Париже. Владелец парка герцог Филипп Орлеанский в 1773 г. поручил своему теще Кармонтелю обустройство имения. С 1773 по 1779 г. Кармонтель разбивает в нем обширный сад в английском стиле и наполняет его разнообразными архитектурными капризами. В числе прочего по проекту художника на территории парка появились миниатюрная египетская пирамида, швейцарская ферма, голландская мельница и турецкий шатер с минаретом. Сам Кармонтель следующим образом объяснил назначение парка и роль в нем экзотических построек: «...это парк, в котором собраны все времена и все места. Это лишь фантазия, призванная создать необыкновенный сад, чистое развлечение» [цит. по: 22, с. 87].

Все обустройство парка, а также его план художник тщательно задокументировал, подробно описав каждый павильон, и издал в 1779 г. альбом с изображениями парковых построек. На одной из гравюр мы видим татарскую палатку, аналогичную той, которую использовал в своих работах Ж.-Б. Лепренс. Кармонтель привел подробные технические характеристики этого павильона и местоположение в парке, но не описал его происхождение.

Более активно в сравнении с предыдущим периодом Ж.-Б. Лепренс развивал «русскую тему» в пейзажах, которые он выстраивал по единой схеме: в работах есть пространство для стаффажей, кулисы, чаще всего представляющие собой растительные мотивы, и живописный фон. *Russerie* в этих работах приобретает гротескный, порой готический характер. Избы, сложенные из массивных не-

отесанных бревен, вырастают в размерах и сосуществуют на равных с руинами древних крепостей, а маленькие стаффажные фигурки, в свою очередь, добавляют архитектуре большего величия, монументальности и «огромности». Подобные средства образной выразительности, найденные Ж.-Б. Лепренсом в пейзаже, ложатся в основу нового для художника круга метафор, соотносящегося во Франции середины XVIII в. с идеями «готического вкуса» [23]. Это позволило Ж.-Б. Лепренсу создать образ крестьянской культуры — «варварской», дремучей, хтонической — и представить «русскую тему» в новом ракурсе.

Подобная трактовка кардинальным образом отличает пейзажи Ж.-Б. Лепренса от работ многих европейских мастеров, обращавшихся к экзотизмам. В их понимании архитектура других народов становилась диковинным курьезом, изображенным ради забавы публики. Так, изящные арабески Ж.-Б. Пильмана, работавшего в китайском стиле (*chinoiserie*), представляются скорее эффектно собранными занимательными конструкциями, в которых китайская архитектура нивелируется до ажурного орнамента. В них не найти попытки представить другую культуру как нечто самоценное и самостоятельное, интригующее своей «инаковостью».

«Готический вкус» пейзажей Ж.-Б. Лепренса, по всей видимости, соотносился им непосредственно с изображением крестьянской жизни. По замечанию С.В. Хачатурова, крестьянская культура, часто воспринимавшаяся человеком эпохи Просвещения как «рустическая», находилась близко к «ареалу обитания готических тем» [24, с. 17]. Готический характер листов Ж.-Б. Лепренса, безусловно, должен был усиливать тот факт, что ему, как и любому европейцу эпохи Просвещения, был присущ специфический взгляд на «другую культуру» неевропейского народа. Представляется, что во многом именно эта особенность «готического вкуса» Ж.-Б. Лепренса сближала его с идейными предпочтениями стиля рококо, поощрявшего живой интерес к новой, неизведанной и необычной культуре «других».

«Русская тема» в творчестве Ж.-Б. Лепренса стала оригинальной формой репрезентации России и русского народа, показанных через призму мировоззрения европейца эпохи Просвещения. В *russerie* парадоксальным образом сочетаются диаметрально противоположные качества: точность и конкретность визуального документа, представляющего достоверные сведения об укладе русской жизни, и отвлеченность и мечтательность, свойственные экзотическим жанрам. Уникальное умение сочетать несочетаемое качественным образом отличает творчество Ж.-Б. Лепренса от работ современных ему мастеров французской школы, в большинстве своем обращавшихся к экзотическим жанрам как к средству воплощения своих фантазий.

В лависе Ж.-Б. Лепренс развивал «русскую тему» в новых жанрах и типах изображений, органично вписывал ее в уже сложившуюся систему экзотизмов, наравне с китайским и турецким стилями. Но находясь в заданной системе координат, художник не обесценивал «русскую тему», часто оставаясь верен фактической достоверности собранного материала, а порой представлял ее в таком редком для экзотического направления жанре, как, например, пейзаж.

Технические особенности исполнения гравюры лависом давали художнику возможность последовательно продемонстрировать рокайльную сущность своих произведений. Декоративные качества рисунка, многократно усиленные в лависе, позволяли Ж.-Б. Лепренсу представить «русскую тему» как чарующую грезу и экзотическую сказку, балансирующую на грани фантазии и реальности.

Список источников

1. Réau L. L'exotisme russe dans l'oeuvre de J.-B. Le Prince // Gazette des beaux-arts : la doyenne des revues d'art. Paris. 1921. 5. Pér. 3. P. 147–165.
2. Алексеев М.П. Русская тема в европейской литературе : сборник статей и материалов. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. 528 с.
3. Réau L. «Русские крестины» Лепренса // Старые годы. Санкт-Петербург : Тип. Сириус, 1914. № 5. С. 37–39.
4. Успенский А.И. Материалы для описания императорского Зимнего Дворца // Художественные сокровища России / под ред.: А. Бенуа, А. Прахова. Санкт-Петербург : Изд. Императорского Общества поощрения художеств, 1906. № 8–12. С. 134.
5. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России : в 2 т. / [сост. К.В. Малиновский]. Москва : Искусство, 1990. Т. 1. 445 с.
6. Жабрева А.Э. Жан-Батист Лепренс в России : источники и публикации // Золотой осмнадцатый... Русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании : сборник статей. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2006. С. 69–81.
7. Дидро Д. Салоны : в 2 т. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. 398 с.
8. Explication des peintures, sculptures, et gravures de messieurs de l'Académie royale Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléanois, Directeur Général des Batimens de sa Majesté, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales. Paris, 1769. 48 p.
9. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Salon du Louvre. A Rome, et se trouve à Paris: chez Vente, libraire, au bas de la Montagne Ste-Geneviève, 1769. 52 p.

10. Procès-verbeaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648–1793/ ed. Anatole de Montaiglon. Paris, 1888. Vol. 8. P. 2–3.
11. Звонцов В.М., Шистков В.И. Офорт. Техника. История. Санкт-Петербург : Аврора, [2004]. 269 с.
12. Бондарчук В.Г. Французское и русское гравировальное искусство XVIII в. : аспекты взаимодействия : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2015. 239 с.
13. Тетермазова З.В. Портретная гравюра в России второй половины XVIII века в ее взаимоотношении с живописным изображением : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2020. 209 с. + Прил. (252 с.).
14. Тетермазова З.В. Портретная гравюра в России второй половины XVIII века в ее взаимоотношении с живописным изображением : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2020. 34 с.
15. Леман И.И. Гравюра и литография : очерки истории и техники. Москва : Центрполиграф, 2004. 293 с.
16. Hédou J. Jean Le Prince et son œuvre : suivi de nombreux documents inédits. A Paris : Chez J. Baur, Libraire : Chez Rapilly, Libraire, 1879. 330 p.
17. Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования / изд. под ред. П.Н. Петрова и с его примеч. Санкт-Петербург, 1864. [Ч. 1]. [9], 464 с.
18. Академия художеств Министерства императорского двора. 1780 г. Дело о присланном из Парижа от Лепренса, Королевского живописца, изъяснений о новоизобретенном способе в гравировальном искусстве // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 832. Л. 1–3 об.
19. Williams H. Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy. New York : Thames & Hudson, 2015. P. 119–120.
20. Левек П.-Ш. История народов, подвластных России / [пер. с фр. Л.Ф. Сахибгареевой под ред. И.В. Кучумова]. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2016. 477 с.
21. Успенский В.М., Россомахин А.А., Хрусталёв Д.Г. Имперский шаг Екатерины. Россия в английской карикатуре XVIII века. Санкт-Петербург : Арка, 2016. 287 с.
22. Латош В.А. «Готические» строения рокайльного сада в Пейнсвике // Василий Баженов и греко-готический вкус : сборник статей / ред.-сост.: А.С. Корндорф, С.В. Хачатуров. Москва : Государственный институт искусствознания, 2019. С. 70–88.
23. Хачатуров С.В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. Москва : Прогресс-Традиция, 1999. 183 с.
24. Хачатуров С.В. Россия — Западная Европа. Общее и особенное в толковании понятия «готический» Века Просвещения // Готика Просвещения. Юбилейный год Василия Баженова : каталог выставки. Москва : ИН АРТИБУС, 2017. С. 9–32.

Jean-Baptiste Le Prince and the “Russian Theme” in Lavis

Elizaveta Yu. Panova

Independent Researcher, Moscow, Russia
ORCID 0000-0002-7609-7027; SPIN 6170-3106
E-mail: liza.panova97@mail.ru

Abstract. *This paper discusses the phenomenon of “russerie” (“Russian theme”) and its specific embodiment in the work of the French engraver and artist Jean-Baptiste Le Prince (1734–1781). A student of François Boucher (1703–1770), he consistently developed the rocaille aesthetics of his teacher. Le Prince arrived in St. Petersburg in 1757. After spending five years in Russia, the artist returned to his homeland in France. Over the next decade, reflecting on the impressions received during his trip to Russia, he created numerous works devoted to the “Russian theme”. It was these works that formed the basis for “russerie” — a new genre of exoticism in European art. The most outstanding examples of the “Russian theme” in graphics are the prints produced in the new engraving method called lavis, invented by Le Prince (1769). These prints, creating the illu-*

sion of a watercolor drawing in printed graphics, have hardly attracted the attention of Russian scholars until recently. This article, for the first time, consistently examines the features of this technique and, basing on a number of archival documents, presents the reconstruction of public opinion and the evaluation of these works by the audience. The central part in the article is devoted to the “Russian theme” in lavis. There is shown the originality of “russerie” in lavis on the plot and stylistic levels. Besides, the article considers the relationship of this theme with “chinoiserie” and “turquerie”. In addition, the author outlines the development prospects of the “Russian theme”, which appeared under the influence of prints in the manner of lavis.

Key words: 18th century art, engraving, lavis, engraving technique, Russian theme, “russerie”, rococo, fine art.

Citation: Panova E.Yu. Jean-Baptiste Le Prince and the “Russian Theme” in Lavis, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 284–292. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-284-292.

References

1. Réau L. L'exotisme russe dans l'oeuvre de J.-B. Le Prince, *Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art*. Paris, 1921, 5, issue 3, pp. 147–165.

2. Alekseev M.P. *Russkaya tema v evropeiskoi literature: sbornik statei i materialov* [Russian Theme in European Literature: collected articles and materials]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019, 528 p.
3. Réau L. Le Prince's Russian Christenings, *Starye gody* [Old Years]. St. Petersburg, Sirius Publ., 1914, no. 5, pp. 37–39 (in Russ.).
4. Uspensky A.I. Materials for Describing the Imperial Winter Palace, *Khudozhestvennye sokrovishcha Rossii* [Artistic Treasures of Russia]. St. Petersburg, Imperatorskogo Obshchestva Pooshchreniya Khudozhestv Publ., 1906, no. 8–12, p. 134 (in Russ.).
5. *Zapiski Yakoba Shtelina ob izyashchnykh iskusstvakh v Rossii: v 2 t.* [Jacob Staehlin's Notes on Fine Arts in Russia: in 2 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990, vol. 1, 445 p.
6. Zhabreva A.E. Jean-Baptiste Le Prince in Russia: Sources and Publications, *Zolotoi os'mnadtsatyi... Russkoe iskusstvo XVIII v. v sovremennom otechestvennom iskusstvoznani: sbornik statei* [The Golden Eighteenth... Russian Art of the 18th Century in Modern Russian Art Studies: collected articles]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2006, pp. 69–81 (in Russ.).
7. Diderot D. *Salony: v 2 t.* [Salons: in 2 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, vol. 2, 398 p.
8. *Explication des peintures, sculptures, et gravures de messieurs de l'Académie royale Dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléans, Directeur Général des Batimens de sa Majesté, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales.* Paris, 1769, 48 p.
9. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture & de sculpture au Salon du Louvre. A Rome, et se trouve à Paris: chez Vente, libraire, au bas de la Montagne Ste-Geneviève,* 1769, 52 p.
10. De Montaignon A. (ed.) *Procès-verbeaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648–1793.* Paris, 1888, vol. 8, pp. 2–3.
11. Zvontsov V.M., Shistkov V.I. *Ofort. Tekhnika. Istoriya* [Etching. Technique. History]. St. Petersburg, Avrora Publ., 269 p.
12. Bondarchuk V.G. *Frantsuzskoe i russkoe graviroval'noe iskusstvo XVIII v.: aspekty vzaimodeistviya* [French and Russian Engraving Art of the 18th Century: Aspects of Interaction], cand. art. diss. Moscow, 2015, 239 p.
13. Tetermazova Z.V. *Portretnaya gravyura v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka v ee vzaimootnoshenii s zhivopisnym izobrazheniem* [Portrait Engraving in Russia of the Second Half of the 18th Century in its Relationship with Painting], cand. art. diss. Moscow, 2020, 209 p. + app. (252 p.).
14. Tetermazova Z.V. *Portretnaya gravyura v Rossii vtoroi poloviny XVIII veka v ee vzaimootnoshenii s zhivopisnym izobrazheniem* [Portrait Engraving in Russia of the Second Half of the 18th Century in its Relationship with Painting], cand. art. diss. abstr. Moscow, 2020, 34 p.
15. Leman I.I. *Gravyura i litografiya: ocherki istorii i tekhniki* [Engraving and Lithography: Essays on the History and Technology]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2004, 293 p.
16. Hédou J. *Jean Le Prince et son œuvre: suivi de nombreux documents inédits.* A Paris: Chez J. Baur, Libraire: Chez Rapilly, Libraire, 1879, 330 p.
17. Petrov P.N. (ed.) *Sbornik materialov dlya istorii Imp. S.-Peterburgskoi akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniya* [Collected Materials for the History of the Imperial St. Petersburg Academy of Arts for a Hundred Years of its Existence]. St. Petersburg, 1864, 464 p.
18. Academy of Arts of the Imperial Court Ministry. 1780. The Case of an Explanation Sent from Paris from Le Prince, the Royal Painter, about a Newly Invented Method in Engraving Art, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA)* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 832, pp. 1–3 back (in Russ.).
19. Williams H. *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy.* New York, Thames & Hudson Publ., 2015, pp. 119–120.
20. Levesque P.-Ch. *Istoriya narodov, podvlastnykh Rossii* [History of the Peoples Subject to Russia]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2016, 477 p.
21. Uspensky V.M., Rossomakhin A.A., Khrustalev D.G. *Imperskii shag Ekateriny. Rossiya v angliiskoi karikature XVIII veka* [Catherine's Imperial Stride: Russia in the English Caricature of the 18th Century]. St. Petersburg, Arka Publ., 2016, 287 p.
22. Latosh V.A. “Gothic” Buildings of the Rococo Garden in Painswick, *Vasilii Bazhenov i greko-goticheskii vkus: sbornik statei* [Vasily Bazhenov and the Greco-Gothic Taste: collected articles]. Moscow, Gosudarstvennyi Institut Iskusstvoznaniya Publ., 2019, pp. 70–88 (in Russ.).
23. Khachaturov S.V. “Goticheskii vkus” v russkoi khudozhestvennoi kul'ture XVIII veka [“Gothic Taste” in the Russian Artistic Culture of the 18th Century]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 1999, 183 p.
24. Khachaturov S.V. Russia — Western Europe. The General and the Special in the Interpretation of the Term “Gothic” in the Age of Enlightenment, *Gotika Prosveshcheniya. Yubileinyi god Vasiliya Bazhenova: katalog vystavki* [Enlightenment Gothic. Vasily Bazhenov — Anniversary Year: exhibition catalog]. Moscow, IN ARTIBUS Publ., 2017, pp. 9–32 (in Russ.).