

Хмелевских Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь. Франция, Марли-ле-Руа, сквер дез Обад 5, 78160. irinahmelevsky@yandex.ru

Khmelevskikh Irina Vasil'evna, PhD in Art History, independent researcher. 5 Sq. des Aubades, 78160 Marly-le-Roi, France. irinahmelevsky@yandex.ru

ПЕРВЫЕ ИЗДАНИЯ КОРОЛЕВСКОЙ ТИПОГРАФИИ В ПАРИЖЕ. КОНФЛИКТ КЛОДА МЕЛЛАНА И НИКОЛА ПУССЕНА

THE FIRST EDITIONS OF THE ROYAL PRINTING HOUSE OF THE LOUVRE. CLAUDE MELLAN AND NICOLAS POUSSIN

Аннотация. Статья посвящена первым изданиям Луврской Королевской типографии, в которых приняли участие два выдающихся мастера своего времени живописец Николя Пуссен и гравёр Клод Меллан. Их сотрудничество не принесло удовлетворения ни тому, ни другому мастеру. Суть недовольства кроется не в творческой неудаче, а в определенных эстетических установках и взглядах на функцию гравёра и его творчества в рамках сложившейся в то время иерархии искусств. Для истории книги этот случай важен тем, что он хорошо иллюстрирует особенность тогдашней типографики, а именно нерешенную проблему художественного и технологического единства шрифтового материала с иллюстрацией и книжной орнаментикой, возникшую в книге с момента использования в ней гравюры на металле. Новые гравировальные техники офорта и резцовой гравюры оказались чрезвычайно и повсеместно востребованы в силу их репродукционных и тиражных возможностей. Но развитие этих возможностей привело к закреплению за гравюрой «служебной» функции репродуцирования уникального оригинала, в ущерб прочим функциям, включая ее роль в пространстве книги.

Ключевые слова: резцовая гравюра; фронтиспис; Луврская Королевская типография; типографские шрифты; репродукционная гравюра; Ришелье.

Abstract. This article is about the first editions published by the Imprimerie Royale du Louvre, mainly those with frontispieces executed by the two most famous masters of the time: Nicolas Poussin and Claude Mellan. However, this collaboration did not bring them any satisfaction. This was not a matter of artistic failure but of aesthetic considerations and their respective opinions about the role of the engraver and the place of this profession in the hierarchy of the arts, as it was prevalent at the time. For the history of the book, this case is very important because it illustrates specifics of typographic art in the 17th and 18th centuries, namely the unresolved question of the unity of the types with the illustration and ornament of the book, a problem that arose when burin and etching were used in typographic books.

Keywords: burin; frontispiece; Royal Printing House of the Louvre; type; interpretation engraving; Richelieu.

XVII в. в истории французского книгопечатания по общему признанию специалистов обернулся временем упадка, особенно контрастного на фоне предшествующего расцвета искусства книги в XVI столетии. Эта суровая оценка сопровождается целым рядом объяснений вполне объективного характера. Прежде всего тем, что в эпоху складывания классической абсолютной монархии книжная индустрия оказалась под гнетом сразу нескольких видов цензуры: моральной, религиозной и политической [8, р. 5–6]. Со смертью Генриха IV эпоха толерантности закончилась и порученная университету цензура начала постепенно ужесточаться, достигнув при Людовике XIV абсолютного деспотизма¹. Основная направленность цензурной политики заключалась в последовательном антипротестантизме, а ее важнейшим инструментом являлась сложная процедура выдачи привилегий (цензурного разрешения), действовавших определенный срок (обычно, в среднем 10–12 лет [13, р. 26–27], 30 лет для книг религиозного содержания в редакции Тридентского собора [14, р. 238]) и регламентированных все от содержания книги до количества иллюстраций и техники их исполнения. Владельцы бумажных мельниц и торговцы бумагой также не могли сбывать свою продукцию без специального разрешения королевского сюринтенданта [14, р. 244].

Другой формой ограничений явились принятые в ту пору корпоративные регламенты. Существовало четкое разде-

ление печатников: типографы (или печатники типографскими литерами, *les typographes*), гравёры по металлу (т.е. изготовители досок для глубокой печати, *les taille-douciers*) и резчики гравюры на дереве (*les dominotiers*). Первые имели право печатать книги с одной, максимум двумя иллюстрациями. Две другие категории могли выпускать иллюстрированные книги с минимальным сопроводительным текстом. В XVII в. каждое выпущенное в свет литературное произведение в сопровождении достаточно большого цикла иллюстраций это всегда особая история со сложным бюрократическим делопроизводством и значительными денежными затратами. Те же проблемы решали издатели летучих листков, афиш, разной прочей печатной продукции, где необходимо было соединить типографский текст с гравюрой [20, р. 57–58].

Само собой разумеется, что в таких обстоятельствах французская книжная индустрия никак не могла противостоять стихии свободного рынка, процветавшего рядом, в Нидерландах. Привилегии, выдаваемые французским королем, описывают многочисленные наказания и штрафы тем, кто осмелится перепечатывать продукцию королевских печатников без разрешения. Но за пределами королевства юрисдикция короля заканчивалась. Все, что выходило в Париже более или менее заметного, тут же копировалось в Амстердаме, Роттердаме, Лейдене, Гааге, Делфте и т.д. Контрафактная продукция мало отличалась по качеству, но была значительно дешевле в

производстве: она-то и распространялась по всей Европе, нанося колоссальный экономический ущерб французским печатникам.

Непреренно упоминают еще одну причину упадка. В европейском книгоиздании в XVII в. произошло вполне революционное событие технологического порядка, которое современными библиофилами часто рассматривается как негативное. Имеется в виду почти тотальный отказ от гравюры на дереве в пользу гравюры на металле. Для пуристически настроенного современного ценителя книги эстетическая ущербность использования резцовой гравюры и офорта в книге очевидна: «украшать печатный текст гравюрой глубокой печати — основная ересь, узаконенная в XVIII в. с помощью умения и таланта» [7, р. 65–66]. Но поскольку такого рода технологические новшества связаны с запросами общества и с определенным уровнем научно-технического развития, то соображения эстетического порядка либо не всегда являются определяющими, либо сами обусловлены рядом специфических для этого времени факторов. Суть «ереси» заключалась в следующем. Печатаемые типографскими литерами и гравюры на дереве являются техниками высокой печати, то есть, в том и другом случае печатающий элемент находится на рельефе. При наборе это позволяло текст, иллюстрации и орнаментику книжной страницы собирать на одной печатной форме и печатать в один прием на одном станке. Единая техника сама по себе обеспечивала стилистически-художественное единство книги, но помимо этого специфически книжная особенность ксилографии состоит в том, что полученное таким способом изображение сохраняет цвет и фактуру бумаги в качестве важного выразительного средства и обеспечивает таким образом цельность книжной страницы. При появлении гравюры на металле между текстом и иллюстрациями пролегла пропасть, и потребовалось не одно столетие, чтобы осознать и выработать новый синтез.

Однако попытки сделать это уже в середине XVII в. все же были, хотя трудно сказать, насколько осознанные. Опыт оказался единичным и не вполне востребованным. Поэтому, как нам кажется, в причинах вышеупомянутого упадка помимо прочего кроется еще некая общепринятая эстетическая установка, некоторая особенность визуальной культуры или точнее, визуального воспитания, отличавшегося специфически французской жесткостью и дисциплинированностью. Упомянутый опыт имел место в издательской деятельности Луврской Королевской типографии.

В 1640 г. по инициативе кардинала Ришелье возникла Луврская Королевская типография [5, р. 66–69]. Во всяком случае, этим годом датируется первая изданная ею книга [5, р. 71, 123]. Нетрудно предположить, что типография должна была начать работу несколько раньше, но точной даты открытия не зафиксировано ни в одном из сохранившихся документов. Усилия, предпринятые кардиналом и королевским сюринтендантом (некоторый аналог первого министра) Франсуа Сюбле де Нуайе, привели к тому, что возникшее учреждение стало событием куда более значительным, чем просто придворная типография, мода на которые была весьма распространена². Стать выдающимся явлением в истории книгопечатания ей позволили, главным образом, три вещи: издательская программа, в значительной мере сформированная Ришелье, типографский материал высочайшего качества и персонал, состоявший из самых значительных и высокопрофессиональных специалистов. Типография разместилась в нескольких помещениях Большой Галереи Лувра, возведенной еще при Генрихе IV в 1609 г. Здание Галереи вытянулось вдоль берега Сены, соединив два дворца — Лувр и Тюильри. В нем разместили квартиры для художников, граверов и ремесленников, и мастерские всех ремесленно-художественных корпораций, обслуживающих королевский двор [14, р. 238–239].

Условия для возникновения такой типографии в соответствии с амбициями Ришелье были крайне неблагоприят-

ны, но надо отдать должное кардиналу, его прагматичность, трезвая оценка означенных условий и великолепная осведомленность в типографском деле привели к удивительному результату. Во Франции исторически сложилось так, что большинство типографов, граверов и практически все словолитчики были гугеноты. В результате религиозных войн многие погибли, а большинство оказалось в изгнании. Когда возникла необходимость в шрифтовом материале, его пришлось раздобывать в протестантской, по преимуществу эмигрантской среде. Тому пример — знаменитый «королевский греческий шрифт», вырезанный Клодом Гармоном для типографии Робера Этьена, эмигрировавшего из Парижа в Женеву в 1551 г. По распоряжению Людовика XIII матрицы греческого шрифта были возвращены в Париж в обмен на оплату долгов одного из потомков Робера Этьена [5, р. 25]. Несколько романских (антиквенных) шрифтов были приобретены у Жана Жанона, типографа из протестантского университета в тогда еще нефранцузском Седане. Образцы шрифта, выполненные около 1615 г., были опубликованы Жаном в 1621 г. [18], и, вероятно, в 1641 г. через посредство своего сына, владевшего филиалом отцовской типографии в Париже, он продал эти шрифты Королевской типографии, где они получили наименование «университетские» (“Les caractères de l’Université”) [5, р. 70–71]. В итоге типографские шрифты, созданные протестантами для печатания своих книг, послужили прямо противоположным целям. Ришелье боролся с протестантизмом их же собственным оружием во всех смыслах этого слова — тщательно отредактированными текстами Ветхого и Нового заветов, безукоризненно набранными гугенотским шрифтом [1, с. 155].

Для создания фронтисписов, иллюстраций, инициалов, концовок и заставок приглашались знаменитейшие граверы и художники Франции. Для типографии работали граверы Клод Меллан, Абрахам Босс, Пьер Даре, Жиль Руссле. Луврская Королевская типография была задумана кардиналом, прежде всего, как инструмент монархической и католической пропаганды. Некоторым ориентиром и соперником для Ришелье было знаменитое предприятие антверпенских типографов Плантена и Моретуса, поэтому в продукции из Лувра можно наблюдать столько бросающихся в глаза параллелей, например, выбор того же происхождения (из круга Этьенов) антиквенных шрифтов и особое внимание к гравированным титульным листам, которые в Антверпене выполнялись по рисунку самого Рубенса. Поэтому у Ришелье и возникла мысль уговорить вернуться из Рима в Париж Никола Пуссена для художественного руководства гравировальными работами в типографии. Пуссен вернулся, но весь период его работы длился меньше двух лет. В 1642 г. он прекратил сотрудничество с типографией и снова покинул Францию: возможно, одна из причин его отказа от сотрудничества была связана со смертью кардинала (4 декабря 1642). В следующем году, также в связи со смертью кардинала и опалой Франсуа Сюбле де Нуайе, типографию покинул и Клод Меллан.

Сам по себе этот краткий ранний период работы типографии при жизни Ришелье обладает рядом неповторимых особенностей. С одной стороны, чуть менее двух десятков изданий вышло за это время, и в них успел сформироваться вполне своеобразный стиль Королевской типографии, которому будет следовать вся дальнейшая продукция, отпечатанная на королевских прессах. Но с другой, — эти первые книги отличаются от последующих изданий некоторыми параметрами. Прежде всего, после 1642 г. почти полностью исчезли гравированные титульные листы, их заменили наборными, хотя и с гравированной резцом издательской маркой, в то время как в первых изданиях типографии, наоборот, наборных титульных листов почти не было. Возможно, причиной тому была дороговизна гравирования, но Луврская типография несмотря на свое привилегированное положение, всегда была убыточной, расходы покрывались внешним финансированием, а не рынком. Скорее всего, деятельность типографии, призванной по мысли Ришелье работать на престиж государства, и не была рассчитана на коммерческий успех. Тем не менее, максимальное участие граверов в оформлении книги приходится именно на время правления кардинала, а потом резко уменьшается,

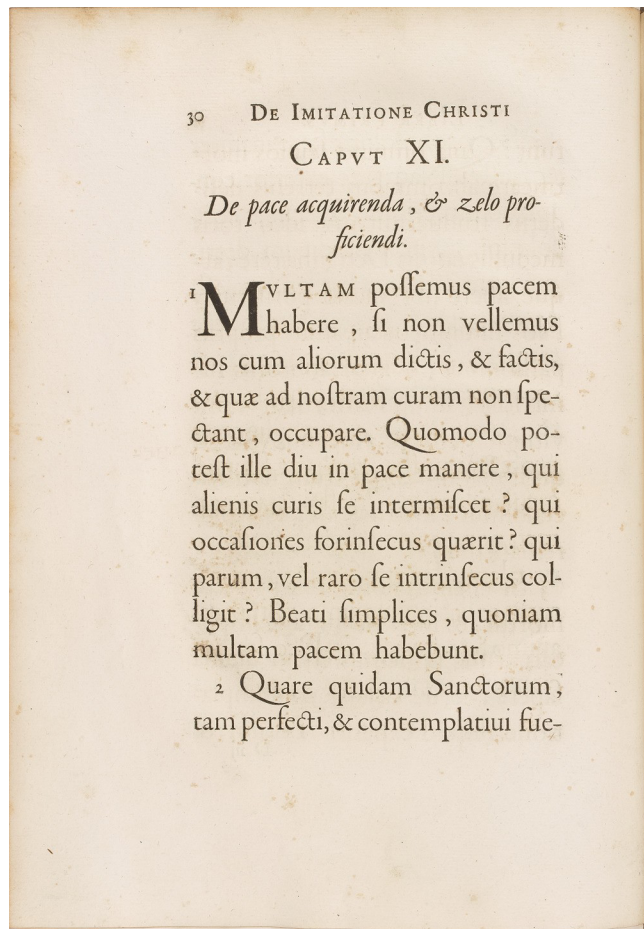


Илл. 1. Клод Меллан по рис. Жака Стелла. Титульный лист к *De Imitatione Christi*. 1640. Национальная библиотека Франции. Источник: <https://gallica.bnf.fr/>

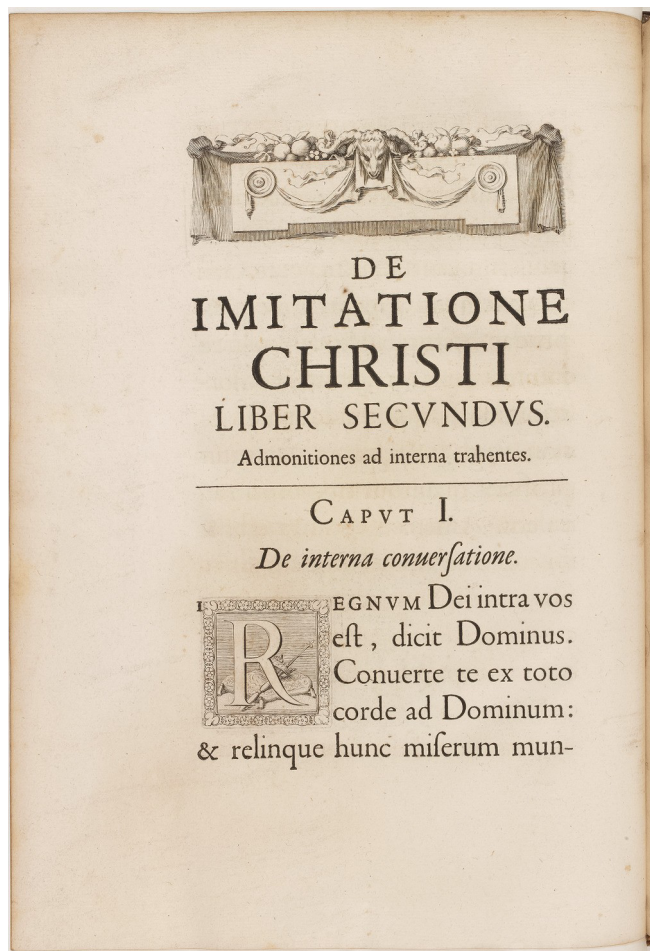
второй такой расцвет гравированной иллюстрации в изданиях Луврской типографии случился уже в эпоху Кольбера и его издательской программы.

Репертуар изданий, датированных 1640–1642 гг., несомненно, сформирован кардиналом. Это были *De imitatione Christi* (1640), двухтомное издание латинского Нового Завета (1640) и однотомное — греческого (1642), шеститомный труд святого Бернара (1640–1642 гг., 5 книг в 6 томах), восьмитомное издание Библии (1642), Псалтирь (1642), античная поэзия, представленная Вергилием (1641), Горацием и Теренцием (1642), а также поэтическим сборником авторства папы Урбана VIII (1642). Все перечисленные издания, исключая греческий Новый Завет, напечатаны на латыни. Кроме того, на французском языке было издано два труда самого Ришелье: “*Les principaux points de la foy catholique défendus contre l’écrit adressé au roy par les quatre ministres de Charenton*” (1642) и “*Instruction du Chrestien*” (1642), и сочинение католического богослова Франциска Сальского, канонизированного в 1665 г., “*Introduction à la vie dévote du bienheureux François de Sales*” (1641). Все перечисленные издания большого формата (in-folio, для них покупалась бумага формата grand et petit raisin [21, p. 469, note 84]³), самый распространенный размер текстовых шрифтов — большой канон (gros canon)⁴, почти все фолианты предварены гравированными титульными листами либо фронтисписами исключительно высокого качества. Таким образом, согласно воле кардинала, важнейшие для французского королевства священные, учительные и поэтические тексты воплощались типографией в самой монументальной и торжественной форме.

Первой книгой, выпущенной Луврской типографией, стала *De imitatione Christi*, вышедшая в 1640 г. Фронтиспис, заставки, концовки и инициалы гравировал Клод Меллан (1598–1688), фронтиспис выполнен по рисунку лионского живописца Жака Стелла. Это издание без преувеличения можно считать вершиной французского книгоиздания в XVII в. Все использованные в издании гравированные украшения выполнены в технике резцовой гравюры, в которой Клод Меллан был непревзойденным и признанным мастером. Иными словами, книга полностью отвечает вышеописанной ситуации, когда типографский материал и книжная орнаментика технически и стилистически неоднородны. Но особенности типографики и собственной, чрезвычайно оригинальной, манеры гравирования дали неожиданный результат. Резец гравера оставляет на поверхности доски сложную, прихотливую линию, очерчивающую форму несколько скульптурным образом. Меллан тщательно избегает такого способа моделирования формы, когда штрихи, положенные на доску, многообразно пересекаются: у него нет пересечений, все градации света и тени достигаются исключительно нажимом резца. Гравер никогда не использует контурных линий даже в орнаментах, видимые границы формы возникают посредством контраста пятен, образованных благодаря той или иной глубине штриха, их направлению и расстояниям между ними [10, p. 13]. Такая манера немного сближает резцовую гравюру Меллана с ксилографией, поскольку в ней остается нетронутым собственный фон бумаги. Для гравера крайне велико значение линии (штриха), он не создает подчеркнутой пространственной глубины, при всей видимой рельефности формы общая композиция не разрушает плоскостность книжной страницы. Процесс печатания текста, в котором предусмотрены гравированные на меди буквицы, заставки и концовки, следующий: при наборе текста в печат-



Илл. 2. *De Imitatione Christi*. 1640. P. 30. Национальная библиотека Франции. Источник: <https://gallica.bnf.fr/>



Илл. 3. *De Imitatione Christi*. 1640. Р. 116. Начало второй книги. Заставка и гравированный инициал Клода Меллана. Национальная библиотека Франции. Источник: <https://gallica.bnf.fr/>

ной форме с помощью пробельного материала оставляется резерв, свободное незапечатанное пространство, предназначенное для последующей гравированной вставки, с этой формы сначала печатается лист на типографском станке, а после этого лист пропускают через офортный станок, когда на оставленном пустом месте с медной доски оттискивается изображение. При таком подходе точность совмещения гравированных элементов и наборного текста представляет собой чрезвычайную сложность в типографской работе. В *De Imitatione Christi* совмещение строк текста и колонцифр с гравированными фрагментами отличается удивительной тщательностью. Легкая, светлая гравированная орнаментика благодаря своей «ксилографичности» удачно сочетается с крупным прямым (регулярным) гарамоньевским шрифтом и курсивом Гранжона⁵ самого безукоризненного набора. Каждая страница этого издания — изысканная шрифтовая композиция.

Меллан далеко не всегда работал по эскизам своих коллег, он представлял собой тот тип гравера, который был и гравером-исполнителем, и автором композиций одновременно. Вероятно, уже одно это обстоятельство мешало ему относиться к гравированию, исключительно как к механической копии оригинала. Но его своеобразная «ксилографичная» манера имела развитие и сложилась не сразу. В предыдущий, римский, период у него был типографский опыт: например, титульный лист к ежегодной папской проповеди⁶, который Меллан награвировал по своему собственному рисунку. Как мы видим, римский титульный лист сработан несколько более привычным и общепринятым для своего времени способом. Его отличает разнообразная, перекрестная штриховка, бла-

годаря которой можно достичь куда более натуралистической тактильности предметов и пространственной глубины, но значительно меньше специфически книжной условности. Однако в Париже Меллан начал работать несколько иначе. В его гравировании появилась вышеописанная «ксилографичность», вызвавшая противоречивые, вплоть до неприятия, оценки современников.

Стараниями Ришелье в 1640 г. Пуссен возвратился из Рима в Париж, и среди прочих многочисленных заказов на картины получил заказ на выполнение рисунков нескольких титульных листов для Королевской типографии. Выполненные подготовительные рисунки Пуссен отправлял своему заказчику Сюбле де Нуайе каждый раз в сопровождении писем, где кратко характеризовал содержание своих композиций, и в то же самое время делал копии с рисунков для отправки их своему другу Полю Фреару де Шантелу. Всего художник закончил три эскиза для титульных листов к изданиям Горация и Вергилия, и эскиз титульного листа для *Biblia sacra* [32, Cat. №№ 80, 102, 103]. Видимо, должен был последовать и четвертый заказ на фронтиспис к многотомному собранию документов церковных соборов. В своем письме к Шантелу от 20 марта 1642 г. Пуссен написал, что ждет лишь того, что ему «сообщат идею для фронтисписа к Книге Соборов» (*le sujet du frontispice du Livre des Conciles*) [30, p. 215]. Однако в сентябре этого года Пуссен покинул Париж, а фронтиспис к «Соборам» был гравирован только в 1644 г. Пьером Даре по рисунку Жака Стелла. Почему не состоялся этот последний заказ у Пуссена, неизвестно.

Первым по времени выполнения был подготовительный рисунок к изданию Вергилия⁷, о чем Пуссен сам сообщает в сопроводительном письме к Сюбле де Нуайе от 10 апреля 1641 г. При этом, скорее всего, это был не окончательный вариант композиции, поскольку в письме к Шантелу, сопровождавшем копию рисунка, Пуссен сообщил следующее: «Если сочтут, что голова поэта с бородой это несколько некстати, то я сделаю другой рисунок по античной медали, чтобы удовлетворить тех, кто не согласится» [29, p. 55–56 (№ 28)]. На титульном листе в книге голова поэта изображена без бороды, значит, все-таки был реализован второй вариант рисунка [32, p. 234, Cat. № 102]. В нижней части гравюры заметен видный несколько сверху суровый горный пейзаж, трактованный самым минималистическим образом, но благодаря ему мы понимаем, что узкая полоска земли под ногами персонажей, это вершина горы Парнас. Персонажи — это сам Вергилий и венчающий его лавровым венком Аполлон. Фигурка крылатого путто вверх держит в руках флейту Пана, небольшой серп и медальон с начертанным на нем названием книги. За спиной Вергилия лавровое деревце. Фигуры трактованы в высшей степени монументально, персонажи своими телами занимают большую часть поверхности листа. Почти весь задний план заполнен гравером ровными, параллельными, горизонтально положенными штрихами, что уподобляет его фону медали или каменной стелы, и даже едва намеченный пейзаж не вредит его плоскостности. Таким же в точности образом выглядит титульный лист к трудам Горация⁸. Два персонажа, на этот раз поэт и муза, которая подносит к лицу Горация маску сатира, порхающий над ними амурчик венчает поэта лавровым венком. В своем письме к Шантелу от 20 марта 1642 г. Пуссен сообщает, что только что отослал рисунок граверу [29, p. 122 (№ 56)]. Летом 1641 г., по всей видимости, был выполнен рисунок титульного листа для Библии. Пуссен оставил нам его описание в письме к Шантелу от 3 августа 1641 г.: «Итак я посылаю вам, монсеньор, эскиз фронтисписа Библии, но без исправлений, ибо перед тем как его завершить, я желал бы, чтобы вы посмотрели на него и оценили по части идеи и расположения фигур как общего, так и частного, если следует что-то изменить, вы выскажете мне о том свое мнение. Крылатая фигура представляет собой Историю, ей приходится писать левой рукой, с тем чтобы можно было книгу расположить справа. Фигура с покрытой головой это Пророчество, на книге, которую она



Илл. 4. Клод Меллан по рис. Николая Пуссена. Титульный лист к *Biblia sacra*. 1642. Лионская муниципальная библиотека. Источник: <http://www.bm-lyon.fr/>



Илл. 5. Клод Меллан по рис. Николая Пуссена. Титульный лист к Publii Virgilii Maronis Opera. 1641. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

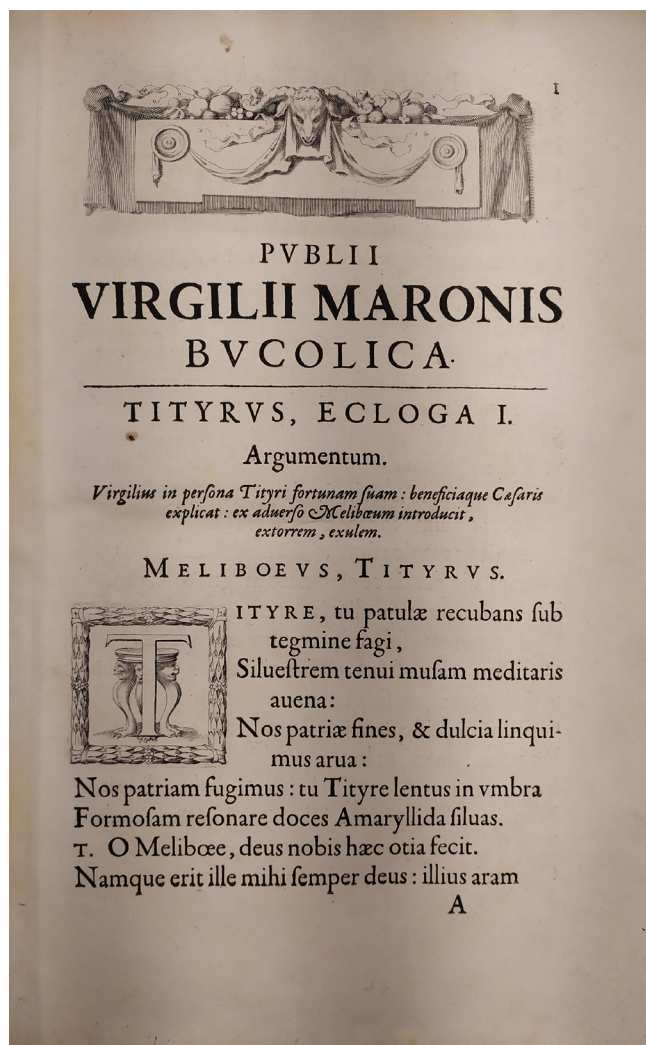
Илл. 6. Клод Меллан по рис. Николая Пуссена. Титульный лист к Publii Virgilii Maronis Opera. 1641. Фрагмент. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

держит, будет написано *biblia Regia* (Королевская библия). Лежащий на книге Сфинкс означает темноту Загадочных вещей. Та же фигура, что в середине, представляет собой Бога-Отца, создателя и движителя всего сущего...» [29, p. 87, (№ 42)]. Как видно из письма, послан был предварительный вариант и, вероятно, после мнения, высказанного Фреаром де Шантелу, в рисунок были внесены мелкие изменения. Во всяком случае, в окончательном варианте гравюры книга в руках Пророчества не имеет никакого текста, все выходные данные помещены на небольшой каргущ, прикрепленный к нижней рамке гравюры.

Все эскизы титульных листов Пуссена награвированы Клодом Мелланом. Неизвестно, как образовался такой творческий союз и был ли он добровольным. Возможно, выбор мастеров и решение об их совместной работе принимал Ришелье и им пришлось сотрудничать принудительно. Судя по сохранившимся документам, Пуссен остался разочарован окончательным результатом. В своих письмах он несколько раз довольно скупно и сухо, одной строкой, отмечает, что его рисунки гравюрует Меллан, никак особенно не комментируя это обстоятельство. Но Фреар де Шантелу все-таки оставил нам свидетельство крайней неудовлетворенности мастера своими типографскими опытами. Стоит отметить, что разговор об этом состоялся двадцать лет спустя между Шантелу и Джованни-Лоренцо Бернини, совершавшего свой вояж во Францию в 1665 г. Значит, события и переживания по их поводу участникам хорошо запомнились. 10 октября гостивший в Париже Бернини

и сопровождавший его Шантелу возвращались домой после визита в королевские мануфактуры Гобеленов. Шантелу вспоминает: «... в карете он [Бернини] сказал мне, что так и не увиделся с тем гравером, который приходил его навестить в самом начале⁹. Я вспомнил, что этим гравером был Меллан. Я ему сказал, что работает он неважно, есть и другие, более мастеровитые люди в этой профессии, что его гравюры мне никогда не нравились и что все, что он умеет, это чертить красивые штрихи (*qu'il ne songeait qu'à faire de beaux traits*). Однако Бернини возразил мне, сказав, что Меллан гравюрует самым чудесным образом, и что он видел среди прочих его гравюр две-три вещи [по оригиналам] Пуссена и особенно *Sapience éternelle*¹⁰. На это я ему сказал, что месье Пуссен, так же, как и я, нашел его рисунок весьма слабым, в своих гравюрах он умеет только штрихи чертить вместо того чтобы подумать о том, как передать (*imiter*) тени, и свет, и полутона. А ведь это было так просто, поскольку рисунки месье Пуссена были в высшей степени законченными. В силу своей плохой руки (*sa mauvaise main*), которой он только и может работать лишь по поверхности, без полутонов и теней в той степени, в какой надо бы их делать, из страха что они [полутона и тени] повредят его красивым штрихам. Кавалер Бернини сказал в ответ, что именно это и делает его работы отлично гравированными и прекрасными. Я же возразил, что у нас имеются мастера много лучше его, что я ценю такую гравюру, как у Марк-Антонио [Раймонди], каковая так замечательно имитирует живопись» [11, p. 221]. Обратим внимание на характерное выражение «может работать лишь по поверхности». То есть необходимая для нас заповедь о соблюдении плоскостности книжного листа вовсе не казалась Пуссену добродетелью.





Илл. 7. Publii Virgilii Maronis Opera. 1641. P. 1. Заставка и гравированный инициал Клода Меллана. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

Возможно, имели место еще и мелочные обиды: Пьер-Жан Мариет в своих записках упомянул эпизод, когда Меллан на фронтисписах почему-то не награвировал имя живописца, впрочем, и своего тоже. Видимо, Пуссен пожаловался и упущение было исправлено [30, p. 215]. Недовольство великого живописца можно понять: всю свою жизнь он имел дело с граверами, тиражировавшими его картины, то есть с мастерами т.н. интерпретационной гравюры или, говоря современным языком, репродукции¹¹. Таких граверов было у Пуссена великое множество, каталог Ж. Вильденштайна упоминает около трех десятков [40, p. 4–5]. Например, одним из любимых его интерпретаторов был Жиль Руссле¹², который входил в состав команды граверов, которым Людовик XIV поручил гравировать картины из королевской коллекции. Немаловажным требованием в работе королевских граверов было сохранение на медной доске направления композиции, с тем чтобы оттиск получился незеркальным, что, похоже, соблюдалось нечасто. В том же 1641 г. одновременно с библейским титульным листом Пуссен работал над картиной «Чудо св. Франциска Ксаверия» по заказу Сюбле де Нуайе для иезуитской школы в предместье Сен-Жермен (в настоящее время в Лувре) [40, p. 138]. Фигура Бога-Отца на фронтисписе Библии та же самая, что и на картине, только в зеркальном отражении, поскольку это оттиск и Меллан не позаботился о сохранении направления. Как и сделанная с картины репродукционная гравюра Этьена Гантреля, доску датируют 1675–1680 гг. [32, p. 173, Cat. № 67], то

есть выполнена она уже после смерти Пуссена. Вряд ли бы его устроила смена направления, но в целом гравюра больше соответствует требованиям живописца: подробная тональная разработка на листе лучше имитирует живописные отношения на картине.

Не претендуя на сколько-нибудь подробное и тем более исчерпывающее объяснение всей этой истории, сложившихся тогда оценок и стереотипов, приведем несколько наблюдений и самых предварительных выводов. Похоже, что по крайней мере к середине XVII в. сложилась несколько парадоксальная ситуация. Восприятие гравюры как вида искусства возникает из целой смеси разновеликих и разнонаправленных параметров: социального статуса мастеров, технологических особенностей, рыночных условий, медийных возможностей и общих эстетических предубеждений. Как видно из слов Шантелу, основная задача гравюры мыслится им как имитация живописи и все требуемые качества гравюры обусловлены выполнением этой задачи. Возможно, это вполне общее место в восприятии эстампа как такового, в котором (восприятии) странным образом маргинализировались любые другие задачи, жанры и сюжеты? Теоретизирование на французской почве вплоть до середины XVII в. не было особенно значительным: скорее, вместе с мощным влиянием в предшествующем столетии итальянского ренессансного искусства французам досталась и идея «подражания», возведенная итальянскими теоретиками в догму [16, p. 8]. Ни живописное, ни письменное наследие Пуссена не выдают в нем большого любителя интеллектуальных теоретических штудий, однако носителем некой общей установки он все-таки был. Но какой?

Забавная перепалка произошла на страницах «Меркюр де Франс», когда Шарль-Николя Кошен-отец почувствовал себя обиженным из-за упоминания его имени в научно-популярном труде аббата Плюша «Зрелище природы», при том что упоминание было вполне комплиментарным. В трактате, в главе о полезных ископаемых аббат пишет о свойствах разнообразных металлов и областях, в которых они применяются. В рассказе о красной меди автор сообщает о наиболее важном ее назначении — «использоваться в гравюре с тем, чтобы повсюду распространять произведения великих скульпторов и живописцев. За два пистоля мы можем купить слабую и посредственную [живописную] копию прекрасной картины, в то время как за те же деньги можно иметь тридцать превосходных эстампов, которые за выцветом цвета, нам передадут рисунок и экспрессию, то есть основную ценность оригиналов. Иной раз видно, как резец и побогаче кисти бывает. Месье Лебрэн частью своей славы обязан месье Жерару Одрану, а месье Кошен нередко сообщает эстампу грацию и дух, в то время как живописец не привносит туда ничего своего...» [27, p. 448]. Именно на это Кошен и обиделся: «Я весьма далек от столь дерзкой для моих малых способностей идеи. Все мои усилия обращены на хоть сколько-нибудь близкое подражание (que j'ai faits en imitant) прекрасным картинам и рисункам различных мастеров, которых я гравировал, я признаю, что мои произведения весьма им уступают <...> « живописец не привносит ничего своего», это совершенно не так, поскольку композиция, рисунок и замысел (l'intelligence) в полной мере заслуга тех картин и рисунков, в том же случае, когда живописец жив и заказывает гравировать свои произведения, он руководит всем. Это не гравюра имеет свой собственный замысел и свое особое устройство (son génie), а ее исполнение, которое представляет собой большую трудность, ибо в ней все сопротивляется, и медная доска, и резец, и в ней не сделать всего того, что мы чувствуем [в оригинале], всего того, что с легкостью могут произвести кисть и карандаш» [23, p. 758–759].

Самым ярким образом подобную установку сформулировали просветители XVIII в., подытожив все существующее и предыдущее бытование эстампа. Вольтер в «Веке Людовика XIV» подчеркнул приятность и пользу гравюры, каковые заключается в следующем:

«[Искусство] размножить картины, увековечить их посредством медных досок, удобный способ передать потомкам все явления природы и искусства — в таком качестве это искусство было неизменным еще до правления Людовика XIV. Это одно из наиболее приятных и полезных искусств», «Шево, Нантёй, Меллан, Одран, Эделинк, Леклерк, Древе, Пуалли, Пикар, Дюшанж и еще многие превосходнейшие мастера преуспели в гравировании на металле и их эстампы по всей Европе украшают кабинеты тех, кто не может разжиться картинами» [17, р. 572]. Похожий пассаж есть и у Дидро: «... гравюры должны заменить отсутствующие картины. Гравер — это своего рода апостол или миссионер. Когда нет оригиналов, читают переводы» [2, с. 401]. Помимо констатации взаимоотношений гравюры к живописи как «копия — оригинал», в XVIII в. распространилась несколько более рафинированное представление о гравировании как переводческой работе. У того же Дидро: «Гравер на меди — это, в сущности, прозаик, задавшийся целью перевести поэта с одного языка на другой. При этом неизбежно пропадают краски, но зато остаются смысл, рисунок, композиция и персонажи со свойственным каждому выражением» [3, р. 198]. Подобным же образом изъяснялись не только теоретики, но и практики. Шарль-Николя Кошен-сын опубликовал в 1775 г. в «Mercure de France» небольшие «Исторические заметки о гравюре и граверах»: «Не следует рассматривать выдающихся граверов как простых копиистов; они, скорее, переводчики, которые переводят прекрасное с одного более богатого языка, на другой более бедный, который однако же весьма не простой и требует подобия (*des equivalents*), равно вдохновенного как изобретательностью, так и вкусом» [24, р. 141–142].

Все же у младшего современника Шантелу, Роже де Пиля, имеется гораздо более широкая картина того, чему посвящена гравюра, и в его изложении репродукция картин это только одна из многочисленных задач граверов. Он называет гравюру одним из счастливейших изобретений прежних веков, а среди производимых ею действий перечисляет шесть: 1. Развлекать нас подражанием (*par l'imitation*), показывая посредством своей живописности видимые вещи. 2. Наставлять. 3. Экономить время, поскольку увидеть быстрее, чем прочитать. Освежать память. 4. Показывать нам отсутствующие поблизости вещи, за которыми иначе пришлось бы совершать трудное путешествие с большими расходами. 5. Давать возможность сравнивать сразу множество вещей, поскольку эстампы не занимают много места на столе. 6. Формировать вкус к хорошему искусству [34, р. 81]. Глава характерным образом называется «О пользе гравюры и ее применении», автор нигде не называет ее искусством (в отличие от Абрахама Босса³, для которого гравирование это *Art*, но, возможно, еще в средневековом смысле, у Роже де Пиля это — изобретение, *Invention*), никакая бурно обсуждаемая в эту эпоху связанная с изобразительным искусством эстетическая проблематика не касается нашего предмета. Показательный фрагмент: перечисляя все тех, кому полезна гравюра, Роже де Пиль называет и самих граверов, которые, выбирая нужную им манеру, могут увидеть, какой прогресс совершила гравюра, «начиная от Альбрехта Дюрера и заканчивая ремесленниками наших дней» (*depuis Albert Dure jusqu'aux Ouvriers de notre tems*) [34, р. 77]. Иными словами, в качестве гравера Дюрер в такой иерархии тоже ремесленник.

Во всех приведенных цитатах нетрудно заметить, что какими бы превосходными эпитетами ни награждалось гравировальное искусство, оно все целиком мыслится в рамках либо эманации, либо утилитарности. В навязанной ему жесткой иерархии его природа вторична, второстепенна и вспомогательна. На всякий случай отметим, что описанное просветителями восприятие не является ни устаревшим, ни особенно профанным, скорее даже наоборот. Кто из нас не сталкивался с реакцией трепетных студентов (и преподавателей) художественных учреждений, для которых любой рисунок карандашом, пером, углем или сангиной есть непосредственный творческий акт, а любой оттиск — это механическое воспроизведение, лишенное теплого и живого дыхания жизни. Или сотрудники рукописных отделов, живущие среди рукописей, которые поголовно такое явление как тираж воспринимают как



Илл. 8. Клод Меллан по рис. Николая Пуссена. Титульный лист к *Quinti Horatii Flacci Opera*. 1642. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

досадный изъян, а печатная книга в сравнении с рукописью несет в себе признаки чего-то вроде онтологической ущербности, поскольку уникальность ценнее размноженности. Но помимо мнений и переживаний самих современников Пуссена и Меллана, мы имеем еще и несколько веков последующей разного уровня рефлексии по поводу гравировального искусства. И только в этой, скорее, уже современной нам, рефлексии произошло довольно значительное смещение акцентов, а именно, четкое жанровое разделение гравюры на оригинальную и репродукционную. Но такое разделение в XVII–XVIII вв., похоже, вовсе не было таким же четким и, значит, любая гравюра есть репродукция чего-либо. Во всяком случае, требования к интерпретационной гравюре, судя по всему, оказались основой для формирования оценок совершенно любой гравюры.

В большинстве приведенных рассуждений (за исключением Роже де Пиля/Фелисьена) все же удивительно, насколько полностью один-единственный жанр — репродукционная гравюра — заместил собой все прочие, а замечание Вольтера, о том что гравировальное искусство и до эпохи Людовика XIV существовало в неизменном (*uniforme*) виде, и вовсе не соответствует действительности. Гравирование на металле возникло приблизительно в то же время, что и книгопечатание. Но во Франции время его появления — примерно, первая треть XVI в., однако, уже ко второй его половине глубокая печать постепенно вытеснила с передовых позиций гравюру на дереве и последняя стала восприниматься как простоватая техника, годящаяся лишь для дешевой народной картинки, лубка, сло-



Илл. 9. Клод Меллан. Гравированный инициал. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

вом, воспринималась как низкий, грубый жанр. Замечено, что в XVI в. в отличие от Италии, Фландрии и Нидерландов, где целые мастерские занимались исключительно воспроизведением шедевров знаменитых художников, репродукционная гравюра во французском королевстве чрезвычайно редка и насчитывает за весь век около десятка листов¹⁴. Жан Дюве, работая над своими иллюстрациями к Апокалипсису, безусловно, хорошо знал и разнообразно «цитировал» Дюрера, но он его не копировал и даже вряд ли бы смог (можно сравнить его копию с гравюры Мантеньи «Положение во гроб», чтобы ощутить разницу намерений). Время становления репродукционной гравюры — ближе к середине XVII в., во всяком случае, именно тогда прочно прижилось разделение функций: с одной стороны, мы имеем авторов композиции (инвенторов), и с другой — гравёров, переводящих авторские инвенции на медную доску. Именно к середине века в употребление вошли подписи под гравюрами, четко обозначающие степень ответственности: «invenit» или «pinxit» для авторов и «fecit», «sculpsit» или «excudit» для гравёров и/или издателей [19, p. 27]. Такая дихотомия — необходимая предпосылка для оформления репродукционной гравюры в самостоятельную область со своими специфическими задачами, и одновременно она означает четкое понимание, кто в этой паре творец, а кто ремесленник.

«Гравюра — служанка живописи»: свою немалую роль в таком представлении сыграл и социальный фактор. В ренессансных схоластических спорах о превосходстве живописи над скульптурой победила живопись. В XVI в. за живописью признали то же достоинство, что и за свободными искусствами: живописец равен оратору, поэту, философу и историографу [26, p. 212]. В этот момент гравюра на металле только появилась на свет, и в силу материальных и технологических обстоятельств первые гравёры как и типографы в большинстве своем вышли из среды ювелиров. Соответственно, как и ювелиры, они принадлежали к ремесленной корпорации: их искусство не свободное, а механическое [17, p. 571]. Современникам такое положение вещей не казалось бессодержательной условностью, и отдельные мастера, похоже, чувствовали неудовлетворенность таким положением дел. Гравирование считалось свободной профессией в том смысле, что теоретически кто угодно мог заняться гравюрой, не требовалось никакого институционального допуска или экзамена [22, p. 25]. Но зато гравёры были связаны корпоративным контролем и регламентами, как и все прочие ремесленники. В конце 1650-х гг. группа гравёров

направила канцлеру Сегье письмо, основным автором которого считается Робер Нантёй: «Краткое изложение некоторых причин против установления контроля в искусстве гравюры» (Abrégé de quelques raisons contre l'établissement de la maîtrise en l'art de gravure), в котором они выдвигают аргументы в пользу признания гравюры свободным искусством и подчеркивают, что она не сводится к ремесленному производству (simple manufacture), чтобы на этом основании избавиться от диктата корпоративных регламентов (maîtrise). «Эта профессия существует лишь для удовольствия и украшения, в отличие от утилитарных ремесел. Она покоится на благородстве рисунка, каковой же имеется и в основании живописи. <...> [гравюра требует] изобретательности (génie), воображения и многих прочих особых талантов от тех, кто ею занимается» [17, p. 573]. Король внял изложенным тезисам несколько своеобразным образом: эдиктом от 26 мая 1660 г. он даровал гравёрам чашую свободу, взяв контролирующие функции под свою юрисдикцию¹⁵.

В описанной ситуации нельзя не видеть определенный парадокс. По отношению к той эпохе мы живем в несколько перевернутом мире — в смысле доступа к изобразительному искусству. Для нас открыты бесчисленные музеи, картинные галереи, и даже множество частных замков с их коллекциями распахнули двери для всех желающих. А вот гравюру мы можем видеть лишь на временных выставках или записавшись в отдел эстампов в крупных библиотеках. Тогда же ситуация выглядела с точностью до наоборот. Технологические возможности гравюрных техник, обеспечивающие ее многотиражность, религиозное противостояние и войны, развитие науки и становление национальных государств предопределило взрывной характер распространения этого вида образности. Мощный как познавательный, так и пропагандистский потенциал в гравюре разглядели все. Роже де Пиль привел почти исчерпывающий перечень всех тех, кому необходима гравюра: богословы, священники, благочестивые люди, философы, военные, путешественники, географы, живописцы, скульпторы, архитекторы, гравёры, любители изящных искусств, те, кто интересуется историей и античностью и, наконец, все те, кто не имея какой-либо определенной профессии, желает обогатить свой ум познаниями, которые принесут им почести [35, p. 78]. И даже подробно разъяснил, почему. Средоточие гравюрного производства во Франции — парижскую улицу Сен-Жак и ее окрестности — называют Голливудом XVII и XVIII вв. [17, p. 567]. Гравюра нужна всем. В результате, как кажется, в



Илл. 10. Клод Меллан. Гравированный инициал. Версальская муниципальная библиотека. Фото автора

ситуации, когда гравированный образ приобретает такой гигантский объем функций, когда его медийная власть вездесуща, гравюра что-то утрачивает в своей собственной природе и оценивается всеми, включая самих граверов, с точки зрения полезности, даже если объективно в ней есть нечто большее. Пожалуй, только не посвященный всецело в область изящных искусств аббат Плюш, почувствовал это «нечто большее» и попытался выразить. За что был немедленно осужден.

Ренессансные шрифты Гарамона и его современников создавались и использовались в эпоху почти исключительного господства ксилографии в оформлении книги. Их архитектурность, конструктивная ясность и логичность и, таким образом, принципиальный отход от органической, рукописной традиции в построении шрифта ярко сочетались с графической условностью и до некоторой степени декоративностью гравюры на дереве. Но те же самые шрифты, примененные век спустя в Луврской типографии, оказались в

соседстве с орнаментикой совсем другого рода. Живописная автономность и неизбежная станковость офорта или резцовой гравюры сами по себе создавали определенную проблему для художественно-стилистического единства книги. В XVII в. за новыми гравюрными техниками жестко закрепилась функция репродуцирования, как мы видим на примере Пуссена и его современников, — едва ли не единственная. И потому вряд ли книжная проблематика могла стать для них предметом рефлексии. Представление Пуссена о функции гравированного воспроизведения своего рисунка в книге полностью противоречила решению Меллана следовать исключительно книжной специфике. Но, повторим, опыт его оказался единичным и невостребованным. Пока за гравюрой не признали самостоятельность — наличие своих собственных задач и не зависимых от смежных искусств выразительных средств, то есть, пока она не избавилась от своего «служебного» статуса, — ей трудно было стать органической частью книги.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Собственно, начиная с 1618 г., Сорбонна лишилась своей многовековой надзорной функции, которая через посредство специально избранных членов Общества парижских печатников-либрариев полностью перешла в руки королевской власти. В 1623–1624 гг. были дополнительно созданы должности королевских цензоров, цензурировавших предварительный экземпляр, а ранее эдиктом от 1617 г. получение привилегий оказалось увязано с выполнением условий *dépot légal* (предоставление двух обязательных экземпляров королевскому библиотекарю). См.: [36, p. 365–366 et suiv.].

² У Людовика XIII была своя придворная типография, располагавшаяся в Лувре, в павильоне Королевы.

³ Современный нормализованный формат бумажного листа *gaisin* — 50 x 65 см.: [28, p. 191]. *Raisin* — виноград, виноградная гроздь, названия старорежимных форматов бумаги происходят от филигранных, то есть водяных знаков, использовавшихся для маркировки продукции бумажных мельниц.

⁴ Традиционно канон это самый крупный текстовый шрифт. Название размера, вероятно, берет начало еще в рукописной традиции, поскольку самыми крупными буквами писали, а впоследствии и печатали, главным образом, миссалы. Стоящий на попире и открытый миссал должен быть виден издали, что важно для хорового исполнения церковной музыки. Потому ассоциативно и закрепился за шрифтом такого размера характер торжественной церковной мессы [33, p. 29].

⁵ Благодаря найденным и опубликованным источникам и исследованиям в области истории шрифта, некоторые вопросы о происхождении луврских типографских шрифтов можно считать достаточно проясненными. В 1643 г. типография напечатала спесимен с образцами имеющихся у нее шрифтов. Курсив, употребленный в *De Imitatione Christi* хорошо идентифицируется с курсивом большого канона (*Gros Canon*), напечатанного на листе 7, см. факс. воспроизведение спесимена: [38, Feuillet 7]. Матрицы того же шрифта фигурируют в еще одном списке типографских материалов, датирующемся 1610 г., — инвентаре словолитни Гийома Ле Бе. Этот словолитчик собрал большую коллекцию матриц и пунсонов, принадлежавших, главным образом, круту его коллег, так или иначе связанных с Робером Этьеном, таких как Робер Гранжон, Клод Гарамон, Симон де Коллин и Ле Бе старший (отец Гийома). Благодаря большой, частью собранной, частью унаследованной коллекции наследники Гийома Ле Бе, умершего в 1598 г., снабжали парижских печатников типографским материалом весь XVII в. и, в частности, Себастьяна Крамуази, первого директора Луврской Королевской типографии. Именно Гийом Ле Бе купил в Женеве шрифты Клода Гарамона после смерти последнего в 1561 г., см.: [5, p. 10, 18 (№ 2)]. В составленном им инвентаре напротив почти каждой нарезки шрифта стоит имя его создателя, в частности упомянутый курсив отмечен как *“Italique Gros Canon Granjon”*, то есть шрифт принадлежал Роберу Гранжону, работавшему над своими шрифтами в период с 1578 по 1588 гг., см.: [5, p. 5]. Прямой шрифт, возможно, также упомянут в инвентаре Ле Бе как *“Gros Canon Romain, Garamond”*, во всяком случае, по словам Беатрисы Уард, *“Imitatio Christi”* напечатано в 1641 г. (*sic!* — И. Х.) большим канонам, подобным тому, что использовался Робером Этьеном: [39, p. 168]. Впрочем, в данном случае твердой уверенности в конкретной атрибуции этого шрифта у исследователей нет, хотя и нет сведений о наличии в типографии на тот момент других шрифтов большого канона кроме гарамоновского. Они лишь отмечают, что издание набрано не «университетским шрифтом», который сейчас приписывается Жану Жанону, поскольку его шрифты были куплены в типографию после 1641 г. Известно, что Крамуази в первое время с момента начала работы типографии использовал антиквенный шрифт Гарамона и только в 1641 г. купил у Жана Жанона шесть гарнитур с матрицами антиквенного шрифта (*romain*) и курсива, подписанный со словолитчиком контракт датируется 1 мартом 1641 г.: [9, p. 34]. А часть шрифтов Жанона, возможно, досталась как конфискат: [43, p. 162–167]; [4, p. 12]. Скорее всего, первой книгой, напечатанной шрифтами Жанона, была *“Les principaux points de la foi catholique...”, 1642*: [12, p. 32–33].

⁶ *De sacra Pentecoste oratio ad Sanctiss. D. N. Urbanum VIII...* Roma, Typis Francisci Corbelletti, 1634; Грав. титульный лист в: [31, p. 252, 263, ill. 16].

⁷ *Publii Virgilii Maronis Opera*, Paris, Imprimerie royale, in-folio, 1641. Размер титульной гравюры: 26,1x23,5 см.

⁸ *Quinti Horatii Flacci Opera*. Paris, Imprimerie royale, in-folio, 1642. Размер титульной гравюры: 34,6x22,7 см.

⁹ Визит Бернини во Францию длился со 2 июня по 20 октября 1665 г.

¹⁰ Скорее всего, имелся в виду титульный лист к *Biblia sacra*.

¹¹ Во французской литературе в отношении гравюры, воспроизводящей живопись, используются оба термина: интерпретационная или репродукционная гравюра. Предпочтение отдается первому в том случае, когда авторы склонны считать такую гравюру до известной степени самостоятельным жанром и хотят подчеркнуть, что это не сухое, механическое воспроизведение образца, а

именно творческая интерпретация, необходимая, например, для передачи колористических особенностей оригинала посредством сложной тональной проработки.

¹² Один из самых замечательных и виртуозных мастеров резцовой, по преимуществу репродукционной, гравюры эпохи. Монография и самый полный каталог с его произведениями, в том числе и его репродукционной гравюры, главным образом по оригиналам Пуссена см.: [25].

¹³ Его трактат “*Traité des manières de graver en taille douce*”, впервые вышел в 1645 г.

¹⁴ За исключением, пожалуй, двух имен: Николая Беатризе и Филиппа Томассена, но оба жили и работали в Италии: [6, p. 37]; [15, p. 52]. Впрочем, стоит заметить, что корпус французской гравюры в целом для XVI в. невелик: *Inventaire du fonds français pour le XVI v.* занимает два тома, в то время как для XVII в. — доведен только до буквы М и охватывает уже 17 томов.

¹⁵ Возможно, это как-то укрепило социальный статус граверов, но с этого момента всю опубликованную гравированную продукцию цензурировала королевская власть, время от времени прибегая к зрелищным репрессиям. В 1694 г. появилась гравюра с изображением четырех любовниц короля, держащих его скованным цепями — иконографическая аллюзия на памятник Людовику XIV на площади Виктории, где на пьедестале представлены связанными четыре представителя подвластных королю народностей. Итог: печатник и его подмастерье-переплетчик были повешены на Гревской площади, сам же гравер спасся бегством. См.: [22, p. 25].

Список литературы:

1. *Владимиров Л. И.* Всеобщая история книги. М.: Книга, 1988. 310 с.
2. *Дидро Д.* Собрание сочинений в десяти томах. Т. 9. Письма. М.-Л.: Художественная литература, 1940. 581 с.
3. *Дидро Д.* Салон 1765 года [1765–1766] / Дидро Д. Салоны. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. 398 с.
4. *Audin M.* Le Garamont, dit à tort “caractères de l’Université”. Paris: Henri Jonquière éditeur, 1931. 15 p.
5. *Bernard A.* Histoire de l’Imprimerie Royale de Louvre. Paris, Imprimerie Impériale, 1867. XII, 311 p.
6. *Boorsch S.* Twelve Saints after Francesco Vanni by Philippe Thomassin // *L’Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud (Matériaux pour l’histoire publiés par l’École des chartes, 9).* Paris: École nationale des chartes, BnF, 2010. P. 37–47.
7. *Brun R.* Le livre Français. Paris: Librairie Larousse, 1948. 184 p.
8. *Canivet D.* L’Illustration de la poésie et du roman français au XVIII^e siècle. Paris: Presses universitaires de France, 1957. 188 p.
9. *Les Caractères de l’Imprimerie nationale / par P.-M. Grinevald.* Paris: Imprimerie national Éditions, 1990. 331 p.
10. *Castex J.-G.* Graver pour le roi. Collections historiques de la chalcographie du Louvre. Paris: LienArt, 2019. 205 p.
11. *Chantelou Fréart P.* de. Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou. Manuscrit inédit publié et annoté par L. Lalanne. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885. 272 p.
12. *Collection de Spécimens de Caractères 1517–2004.* Paris: Librairie Paul Jammes et Édition des Cendres, 2006. 400 p.
13. *Duportal J.* Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1914. VIII, 388 p.
14. *Grinevald P.-M.* Richelieu et l’Imprimerie royale // *Richelieu et le monde de l’esprit.* Sorbonne, novembre 1985. Paris: Imprimerie nationale, 1985. P. 237–248.
15. *Grivel M.* Les graveurs en France au XVI^e siècle // *La Gravure française à la Renaissance.* Los Angeles: University of California, 1994. P. 33–57.
16. *Fontaine A.* Les doctrines d’art en France; peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, éditeur, 1909. III, 316 p.
17. *Fumaroli M.* Graveurs et portraitistes du Roi-soleil: les frères Poilly // *Fumaroli M. L’École du silence. Le sentiment des images du XVII^e siècle.* Paris: Flammarion, 1998. P. 567–593.
18. *Jannon J.* Espreuve des caracteres nouvellement taillez. Sedan, 1621. Facs.: The Type Specimen of Jean Jannon. Edited in facsimile with an Introduction by P. Beaujon [pseud. for Beatrice Warde]. Paris/London: Maggs Bros, 1927. 17 p., 19 p. fasc.
19. *Juřen V.* Fecit-Faciebat // *Revue de l’Art.* 1974. № 26. P. 27–29.
20. *Lothe J.* Gravure et typographie. Image d’actualité éditée à Paris sous le règne d’Henri IV // *L’Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l’histoire publiés par l’École des chartes, 9).* Paris: École nationale des chartes, BnF, 2010. P. 55–65.
21. *Martin H.-J.* Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle. Genève: Droz, 1999. Tome 1. 551 p.
22. *Mathis R.* Être graveur en France sous Louis XIV // *Images du Grand Siècle. L’Estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715).* Paris-Los-Angeles: BnF, The Getty Research Institute, 2015. P. 23–29.
23. *Mercure de France,* avril 1735. P. 758–759.
24. *Mercure de France,* août 1775. P. 141–155.
25. *Meyer V.* L’Œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle. Paris: Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2004. 346 p.
26. *Michel C.* Charles-Nicolas Cochin et les arts des Lumières. (Bibliothèque des Ecoles françaises d’Athènes et de Rome. Fascicule 280). Rome: École française de Rome, Palais Farnèse, 1993. 727 p.
27. *Pluche N.-A.* Le Spectacle de la Nature ou Entretiens sur les particularités de l’Histoire naturelle...Paris: Chez la Veuve Estienne et Fils, 1752. T. III. 576 p.
28. *Pohlen J.* La fontaine aux lettres (sur les caractères d’impression). L’ouvrage de référence par excellence sur la typographie. Köln: Taschen, 2015. 638 p.
29. *Poussin N.* Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d’après les originaux par Ch. Jouanny. Archives de l’art français. Recueil de documents inédits, publiés par la société de l’histoire de l’art français. Nouvelle période. Tome V. 1911. Paris : J. Schmit. XVI, 523 p.
30. *Préaud M.* L’Imprimerie royale et le cardinal de Richelieu // *Richelieu. L’Art et le pouvoir.* Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon, 2002. P. 210–217.
31. *Rice L.* Prints for Pentecost. The Title Plates and Frontispieces to an Annual Sermon in Seicento Rome // *L’Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l’histoire publiés par l’École des chartes, 9).* Paris : École nationale des chartes, BnF, 2010. P. 235–267.
32. *Richelieu. L’Art et le pouvoir / sous la dir. de H. T. Goldfarb.* Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon, 2002. XVII, 421 p.
33. *Riffaud A.* Une archéologie du livre français moderne. Genève: Droz, 2011. 325 p.
34. *Roger de Piles.* De l’utilité des Estampes et de leur usage // *Félibien A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes [...]. Tome 6. Trevoux: De l’Imprimerie de S. A. S., 1725. 364 p.
35. *Roger de Piles.* Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages... Paris: François Muguet, 1699. 540 p.

36. Sordet Y. Histoire du livre et de l'édition. Production et circulation, formes et mutation. Paris: Édition Albin Michel, 2021. 798 p.
37. Stanley Morison. L'inventaire de la fonderie Le Bé selon transcription de Jean Pierre Fournier. Paris: André Jammes, 1957. 30 p.
38. Veyrin-Forrer J., Jammes A. Les premier caractères de l'Imprimerie royale. Étude sur un spécimen inconnu de 1643. Paris: A. Jammes, 1958. 8 p.
39. Warde B. (pseud. Paul Beaujon). The "Garamond" Types Sixteenth and Seventeenth Sources // *The Fleuron*. 1926. N° 5. P. 131–179.
40. Wildenstein G. Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle. Paris: Presses universitaires de France, 1957. 292 p.

References

- Audin, M. (1931) *Le Garamont, dit à tort "caractères de l'Université"*. Paris: Henri Jonquières éditeur. (in French)
- Bernard, A. (1867) *Histoire de l'Imprimerie Royale de Louvre*. Paris: Imprimerie Impériale. (in French)
- Boorsch, S. (2010) 'Twelve Saints after Francesco Vanni by Philippe Thomassin', *L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9)*. Paris: École nationale des chartes, pp. 37–47.
- Brun, R. (1948) *Le livre Français*. Paris: Librairie Larousse. (in French)
- Canivet, D. (1957) *L'Illustration de la poésie et du roman français au XVIII^e siècle*. Paris: Presses universitaires de France. (in French)
- Castex, J.-G. (2019) *Graver pour le roi. Collections historiques de la chalcographie du Louvre*. Paris: LienArt. (in French)
- Chantelou Fréart, P. de (1885) *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou. Manuscrit inédit publié et annoté par L. Lalanne*. Paris: Gazette des Beaux-Arts. (in French)
- Collection de Spécimens de Caractères 1517–2004* (2006). Paris: Librairie Paul Jammes et Édition des Cendres. (in French)
- Diderot, D. (1966) *Oeuvres complètes de Diderot*. 20 vols. Liechtenstein: Nendeln. (in French)
- Duportal, J. (1914) *Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion. (in French)
- Fontaine, A. (1909) *Les doctrines d'art en France; peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, éditeur. (in French)
- Fumaroli, M. (1998) *L'École du silence. Le sentiment des images du XVII^e siècle*. Paris: Flammarion. (in French)
- Goldfarb, H. T. (ed.) (2002) *Richelieu. L'Art et le pouvoir*. Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon. (in French)
- Grinevald, P.-M. (1990) *Les Caractères de l'Imprimerie nationale*. Paris: Imprimerie nationale Éditions. (in French)
- Grinevald, P.-M. 'Richelieu et l'Imprimerie royale', in *Richelieu et le monde de l'esprit*. Sorbonne, novembre 1985. Paris: Imprimerie nationale, pp. 237–248. (in French)
- Grivel, M. (1994) 'Les graveurs en France au XVI^e siècle', in *La Gravure française à la Renaissance*. Los Angeles: University of California, pp. 33–57. (in French)
- Jannon, J. (1927) *Espreuve des caracteres nouvellement taillez. Sedan, 1621. Facs.: The Type Specimen of Jean Jannon. Edited in facsimile with an Introduction by P. Beaujon [pseud. for Beatrice Warde]*. Paris/London: Maggs Bros.
- Juřen, V. (1974) 'Fecit-Faciebat', *Revue de l'Art*, 26, pp. 27–29. (in French)
- Lothe, J. (2010) 'Gravure et typographie. Image d'actualité éditée à Paris sous le règne d'Henri IV', in *L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9)*. Paris: École nationale des chartes, BnF, pp. 55–65. (in French)
- Martin, H.-J. (1999) *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*. Tome 1. Genève: Droz. (in French)
- Mathis, R. (2015) 'Être graveur en France sous Louis XIV', in *Images du Grand Siècle. L'Estampe française au temps de Louis XIV (1660–1715)*. Paris-Los-Angeles: BnF, The Getty Research Institute, pp. 23–29. (in French)
- Mercure de France* (1735), avril, pp. 758–759. (in French)
- Mercure de France* (1775), août, pp. 141–155. (in French)
- Meyer, V. (2004) *L'Œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle*. Paris: Commission des travaux historiques de la Ville de Paris. (in French)
- Michel, C. (1993) *Charles-Nicolas Cochin et les arts des Lumières. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. Fascicule 280)*. Rome: École française de Rome, Palais Farnèse. (in French)
- Morison, S. (1957) *L'inventaire de la fonderie Le Bé selon transcription de Jean Pierre Fournier*. Paris: André Jammes. (in French)
- Pluche, N.-A. (1752) *Le Spectacle de la Nature ou Entretiens sur les particularités de l'Histoire naturelle...* T. III. Paris: Chez la Veuve Estienne et Fils. (in French)
- Pohlen, J. (2015) *La fontaine aux lettres (sur les caractères d'impression). L'ouvrage de référence par excellence sur la typographie*. Köln: Taschen. (in French)
- Poussin, N. (1911) *Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny. Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, publiés par la société de l'histoire de l'art français. Nouvelle période*. Tome V. Paris: J. Schemit. (in French)
- Préaud, M. (2002) 'L'Imprimerie royale et le cardinal de Richelieu', in *Richelieu. L'Art et le pouvoir*. Cologne: Musée de Beaux arts de Montréal, Wallraf-Richartz Muséum — Fondation Corboud en coédition avec Snoeck-Ducaju et Zoon, pp. 210–217. (in French)
- Rice, L. (2010) 'Prints for Pentecost. The Title Plates and Frontispieces to an Annual Sermon in Seicento Rome', in *L'Estampe au Grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. (Matériaux pour l'histoire publiés par l'École des chartes, 9)*. Paris: École nationale des chartes, BnF, pp. 235–267.
- Riffaud, A. (2011) *Une archéologie du livre français moderne*. Genève: Droz. (in French)
- Roger de Piles. (1699) *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages...* Paris: François Muguet. (in French)
- Roger de Piles (1725) *De l'utilité des Estampes et de leur usage / Félibien A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes [...]*. Tome 6. Trevoix: De l'Imprimerie de S. A. S. (in French)
- Sordet, Y. (2021) *Histoire du livre et de l'édition. Production et circulation, formes et mutation*. Paris: Édition Albin Michel. (in French)
- Veyrin-Forrer, J., Jammes, A. (1958) *Les premier caractères de l'Imprimerie royale. Étude sur un spécimen inconnu de 1643*. Paris: A. Jammes. (in French)
- Vladimirov, L. I. (1988) *Vseobshhaia istoriia knigi [General History of the Book]*. Moscow: Kniga Publ. (in Russian)
- Warde, B. (pseud. Paul Beaujon) (1926). 'The "Garamond" Types Sixteenth and Seventeenth Sources', *The Fleuron*, 5, pp. 131–179.
- Wildenstein, G. (1957) *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle*. Paris: Presses universitaires de France. (in French)