

Денис Кондаков —

кандидат филологических наук,
научный сотрудник университета
Новая Сорбонна.

Ксения Хомякова —

доцент университета Новая
Сорбонна (Париж, Франция).

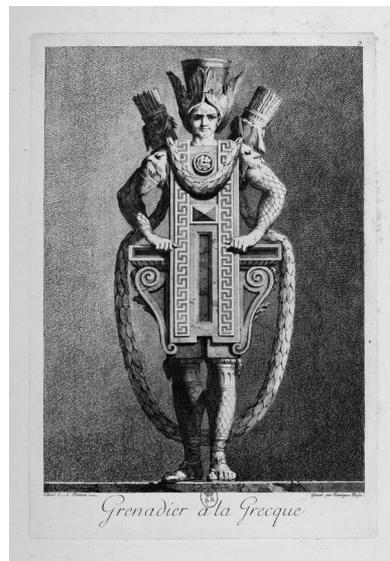
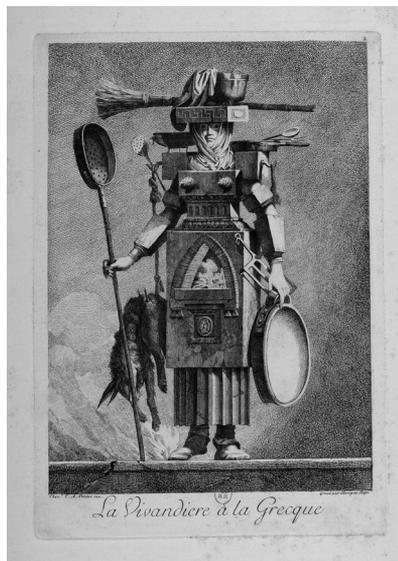
«Маскарад по-гречески»: карикатура и ее перспективы

Небольшой сборник гравюр «Маскарад по-гречески», изданный в Парме в 1771 году (Petitot 1771), давно привлекает внимание исследователей. Автору рисунков, французскому архитектору Энномонду Александру Петито посвящены многочисленные статьи в библиографических справочниках и отдельные книги (Pellegri 1965; Cusatelli 1997; Cirillo 2002), а сами гравюры в течение последних пятидесяти лет были представлены на трех выставках. В начале 2021 года на сайте Национальной библиотеки Франции появилась научная заметка, приуроченная к оцифровке сборника (Perrot 2021). Казалось бы, какие его загадки могли остаться неразгаданными?

Секрет притягательности этого сборника кроется в его способности поддаваться различным интерпретациям, зачастую мало совместимым между собой. И сами гравюры, и история их бытования на поверку оказываются историей с двойным дном, в которой почти каждый эпизод отсылает к другому, похожему, но более «правдивому». Двойственность заложена в самой структуре сборника:

Ил. 1 (слева).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Маркитантка»
из книги
Mascarade
à la Grecque. 1771
© Bibliothèque
Nationale de France

Ил. 2 (справа).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Гренадер»
из книги
Mascarade
à la Grecque. 1771
© Bibliothèque
Nationale de France



зрителю представлены пары, мужское и женское воплощение одного и того же образа: Маркитантка и Гренадер, Пастушка и Пастух, Невеста и Жених, Жрица и Монах. Порядок следования гравюр не случаен: они неизменно издавались в порядке, задуманном художником. Об этом свидетельствуют едва заметные цифры в углу каждого изображения (ил. 1). Гравированный титульный лист также содержит в себе ключ к восприятию парных образов: на двух идентичных обломках дорических колонн чадят два одинаковых светильника. Между ними красуется заглавие: *Mascarade à la Grecque*. Оно может быть прочитано буквально: перед нами и впрямь люди, ряженные на греческий манер. В то же время наряды не вполне соответствуют одежаниям древних, какими их можно увидеть на античных вазах или барельефах, многие элементы и вовсе выглядят вычурно либо далеки от жизнеподобия. Да и в самих словах образованная публика XVIII века также могла ощущать игривый подтекст. «Всеобщий словарь» Фюретьера возводит слово «маскарад» к арабскому «маскара», что означает «насмешка», «шутовская выходка», а в качестве одного из значений самого слова указывает, что «так говорится еще о пышной и пустой церемонии, блестящем убранстве, которое ослепляет глупый люд, а мудрецов нисколько не вводит в заблуждение» (Furetère 1690: *Mascarade*). Выражение на «греческий манер» (*à la grecque*), как отмечает К. Перро, употреблялось в XVIII веке для обозначения чего-то дрянного, плохо изготовленного (Perrot 2021), а греками на карточном жаргоне называли шулеров, обманщиков (Строев 1998: 27–28).

Ил. 3 (слева).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Пастух» из книги
Mascarade
à la Grecque. 1771
© Bibliothèque
Nationale de France

Ил. 4 (справа).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Пастушка»
из книги
Mascarade
à la Grecque. 1771
© Bibliothèque
Nationale de France

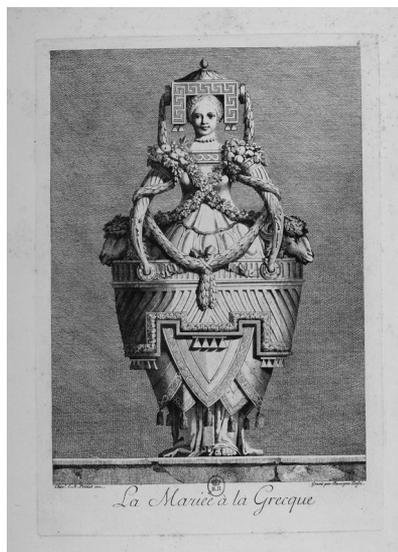


Дурно сделанными изображения никак не назовешь. Точнее будет сказать, что перед зрителем предстает мастерское упражнение в прихотливом соединении архитектурных элементов классицизма и барокко¹ (ил. 2). Так, Маркитантка представляет собой колонну с вертикальными желобками канелюрами и ложной аркой (устье печи). В качестве головного убора она носит плиту, украшенную меандром. Избыточное количество аксессуаров (кухонной утвари и дичи) не может скрыть сходство Маркитантки с кариатидой — статуей, выполнявшей в греческих храмах роль колонны.

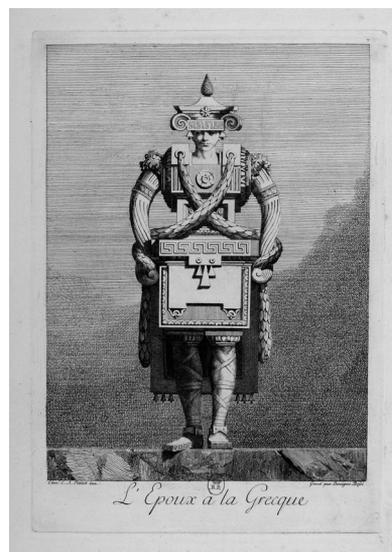
Гренадер составлен из элементов фронтона и антаблемента, верхней из трех горизонтальных частей в ордерном членении. Головной убор, напоминающий сноп колосьев или колчан со стрелами, приближает силуэт и функционал к кариатиде, но лицо и костюмное обрамление делают Гренадера похожим на оконный фриз, типичный для классического стиля. На уровне пояса, по обеим сторонам фигуры — перевернутая консоль, элемент барочной архитектуры (ил. 3).

Пастушка также представляет собой кариатиду (ил. 4). В ее изображении присутствуют не три, а лишь два основных элемента колонны — отсутствует база. Костюм Пастушки составлен из элементов, пропорции которых приспособлены к размерам человеческого тела. Колонна нижней части тела в области таза дополнена растительными гирляндами-фестонами, на животе у Пастушки расположен «бычий глаз», окно круглой или овальной формы, элемент барочной архитектуры (ил. 4). Фигура Пастуха сделана из двух фронтонов, между

Ил. 5 (слева).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Невеста» из книги
*Mascarade
à la Grecque*. 1771
© Bibliothèque
Nationale
de France.



Ил. 6 (справа).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Жених» из книги
*Mascarade
à la Grecque*. 1771
© Bibliothèque
Nationale de France



которыми расположены кессоны (элементы отделки потолка) с розетками. В качестве головного убора Пастуху даны завитки, характерные для барочного декора.

Силуэт Невесты не имеет ничего общего с колонной и напоминает скорее вазу. Рога изобилия служат ей руками (ил. 5). Основные элементы костюма отсылают одновременно к барочному и классическому стилям: в нижней части «юбки» видно типичное для барокко наложение драпировок с кистями, но вот фестоны и меандр заимствованы из греческой архитектуры. Головы баранов, напоминающие по своему предназначению головы быков на античных изображениях, также отдают дань классике. Это, кстати, излюбленный элемент декора для Петито: бараньи головы часто встречаются на вазах из другой серии его гравюр (*Suite des vases tirée du cabinet de M. du Tillot marquis de Fellino*, 1764).

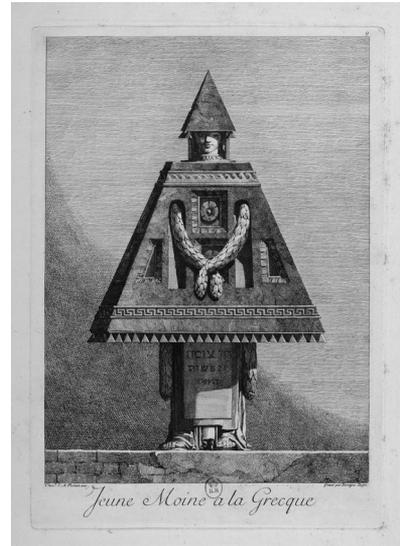
Супруг состоит из декоративных элементов фасада, на голове увенчанных волютой (ил. 6). Это колоннообразная фигура с элементами ионического ордера (завитки по бокам), хотя и не колонна как таковая. В изображении супружеской пары есть несколько повторяющихся элементов: вместо человеческих рук — рога изобилия, драпировки, меандр.

В Жрице глаз архитектора видит базу ионической колонны (ил. 7). Нижняя часть костюма состоит из «юбки»-ротонды, украшенной меандром, и свисающих с нее «лиан»-фестонов. Виноградные листья на куполе ротонды — характерный элемент коринфского ордера (ил. 8). Монах же «одет» в пирамиду. В центре туловища размещена

Ил. 7 (слева).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Жрица» из книги
Mascarade
à la Grecque. 1771
© Bibliothèque
Nationale de France



Ил. 8 (справа).
Эннемон
Александр
Петито. Гравюра
«Монах» из книги
Mascarade
à la Grecque. 1771
© Bibliothèque
Nationale de France



розетка кесонного потолка. В изображение, на уровне ног персонажа, помещена надпись на иврите: «и вот возрастает 21 число месяца шевата». Монах разнится с предыдущими изображениями не только по форме, но и по орнаменту: к общему для всех фигур геометрическому меандру у него прибавляется волна.

Завершается серия гравюр маскарадным автопортретом Петито (ил. 9). В отличие от предыдущих изображений, человеческое тело не сопряжено с архитектурными элементами. На автопортрете также присутствует колонна, но выполняет она иную функцию: автор стоит на развалинах коринфского ордера. В руках он держит циркуль и чертеж античного храма, точки на котором обозначают колоннаду. Одевание Автора перекликается с костюмами предыдущих персонажей: туника расписана декоративным меандром, присущим всем из них, есть кисточки, как у Жениха, Невесты и Монаха, и головной убор, как у Пастушки. Этот элемент наряда по форме и по орнаменту, впрочем, напоминает уборы фараонов, а египетский «колорит» усиливается присутствием пирамиды на заднем плане.

Обобщим некоторые особенности этих гравюр. Во-первых, эстетичное «нагромождение» элементов как прием композиции напоминает подход к сооружению первых греческих храмов. Временные жертвенники возводились из подручных материалов и украшались дарами растительного и животного миров. Во-вторых, большинство персонажей напоминает фигуры-капители. Колонны выполнены в доорическом ордере, с канелюрами. У колонн есть антаблемент, но отсутствует пьедестал, который заменяют человеческие ноги. В-третьих,



Ил. 9.
 Эннемон
 Александр
 Петито. Гравюра
 «Автор фигур
 по-гречески»
 из книги
 Mascarade
 à la Grecque. 1771
 © Bibliothèque
 Nationale de France

как было замечено, на каждой гравюре присутствуют как классические, так и барочные элементы, при этом крупные архитектурные формы сочетаются с элементами декора по следующему принципу: первые встречаются в основном в мужских силуэтах, вторые — в женских.

Парные изображения забавных персонажей — традиция, восходящая как минимум к XVII веку. Серия гравюр «Гобби» (Les Gobbi, 1621) Жака Калло послужила источником многочисленных «Кабинетов карликов». Образы карликов, неизменно составляющих пару, появлялись и на английских сатирических гравюрах, например Stephon and Chloe и Search the World you'll seldom see — handsomer folks than we three, созданных около 1770 года. Русской публике известен дубок «Карлик и Карлица», чье происхождение проанализировано в статье В. Фрэнгера (Фрэнгер 1996: 189). Эти разошедшиеся по всей Европе карлики представляют разные профессии, сословия и модные увлечения: важно, что общее эстетическое решение подобных гравюр выполнено в барочном вкусе. Тогда как «Маскарад по-гречески» — а-

мая ранняя из известных нам серий парных гравюр, соединяющая барочные элементы с неоклассическими.

И название сборника, и многие элементы изображений недвусмысленно отсылают к моде на Античность, охарактеризовавшей культуру второй половины XVIII столетия. Она захватила европейский континент, когда начались раскопки Помпей и Геркуланума. Поиск нового идеала красоты происходил с оглядкой на законы греческой гармонии — не в последнюю очередь архитектурной. Идея культивировалась и художниками, например А.Р. Менгсом, А. Кауфман, Дж.Б. Казановой, и интеллектуалами, такими как И.И. Винкельман, Г.Э. Лессинг и граф А.К. де Келюс.

Последний имеет непосредственное отношение к истории публикации «Маскарада по-гречески». Благородный любитель искусств и древностей сотрудничал с Петито с начала 1750-х годов, заказав тому множество зарисовок, так называемые реконструкции для своего *opus magnum* «Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей» (*Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 1752–1765). В 1753 году, благодаря рекомендации графа де Келюса, Петито поступил на службу к герцогу Пармскому Филиппу I. Продолжая творческий диалог, граф прислал своему протезе в Италию эскизы, на основании которых архитектор выполнил рисунки сангиной. Долгое время автором этих оригинальных изображений считался сам граф, но впоследствии выяснилось, что авторство рисунков принадлежит анонимному художнику (*Antiquité révée* 2010: 207–208). Впрочем же, «человек благородного происхождения», упомянутый на рукописном титульном листе сборника как его идейный вдохновитель и зачинатель творческой игры, несомненно и есть граф де Келюс.

Если принять за отправную точку анализа предположение о пародийном характере сборника (на том же рукописном титульном листе труд вдохновителя сборника характеризуется как *badinage* — веселая забава), то следовало бы объяснить, что именно пародируется: сам греческий стиль либо излишнее увлечение им, перерастающее в безвкусицу, либо неумелое соответствие его канонам? На этот вопрос можно и нужно отвечать не только в эстетической плоскости. Век Просвещения охотно превращает искусство и моду в средство пропаганды политических, экономических и философских идей. На фоне существовавшего тогда разнообразия стилей «греческая мода» отличалась тем, что предлагала обновление через классику. Противоречие между прогрессом и первозданной гармонией элегантно разрешалось и с легкостью превращалось в политическую программу. Многие

**Ил. 10.**

Эннемонд Александр Петито. Фасад церкви Сан-Пьетро в Парме. 1762

державы мечтали стать подобием Древней Греции или, по крайней мере, построить на своей территории ее уменьшенную копию. Первый вариант вполне подходил небольшому по размерам герцогству Пармскому, второй же больше соответствовал широким просторам России, которая избрала для его воплощения Крым.

Эннемонд Петито впитывает основы неоклассического стиля еще во время учебы. Азы архитектуры он постигает в Лионе под началом великого Суфло во время проектировки нового здания больницы Отель-Дьё. В 1745 году Петито удостоивается Большого приза французской Академии архитектуры и продолжает учебу в Риме у Жана-Франсуа де Труа, где не испытывает недостатка в античных образцах для подражания. От периода ученичества остаются многочисленные гравюры классических колонн, конных статуй, воображаемой реконструкции Геркуланума. В 1748 году вместе с прочими пансионерами Академии Петито принимает участие в создании сборника гравюр «Караван султана в Мекку» (*Caravane du Sultan à la Mecque*), приуроченного к римскому карнавалу и явно перекликающегося с «Маскарадом по-гречески».

В Парме Петито получает возможность воплощать в жизнь свои проекты в соответствии с художественными пристрастиями. Они полностью соответствуют вкусам и намерениям его высоких патронов, герцога Пармского Филиппа I и его первого министра, француза Гийома дю Тийо, маркиза Фелино. Под руководством маркиза Парма преобразается, стремясь заимствовать у Франции и иных просвещенных держав лучшие образцы управления и производства,

а у древних — модели художественной культуры. В столице герцогства и ее окрестностях по чертежам Петито возводятся новые здания в неоклассическом стиле (библиотека Палатина, фасад церкви Сан-Пьетро, охотничий домик герцога и капелла Святого Либория в Колорно), реконструируются старые (палаццо ди Резерва в городе и загородная герцогская резиденция), переустраивается городской сад (ил. 10). На фасадах этих сооружений и в убранстве их комнат легко распознаются многие элементы «маскарадных греческих» фигур. Парма XVIII века, где Петито проведет всю свою жизнь после 1753 года, становится новыми Афинами.

Но, как часто случается, пока последователи увлекаются новой модой, ее законодатели успевают в ней разочароваться. Свидетельство тому, что уже в начале 1760-х годов французы утратили вкус к греческим уборам, можно найти в «Литературной корреспонденции» барона Фридриха Мельхиора Гримма, которую читали и при российском дворе: «Все нынче делается по-гречески. Внешнее и внутреннее убранство домов, мебель, ткани, всякого рода украшения — весь Париж стал на греческий манер. Излишество сие, без сомнения, нелепо, но не все ли равно?» (Grimm 2016: 155). Гримм также указывает на одну из первых карикатур: Кармонтель опубликовал рисунки мужчин и женщины в «греческих костюмах», тоже состоявших из различных архитектурных элементов (Ibid.: 155–156), именно в таком ключе, как мы видим на гравюрах Петито, и повлек за собой публикацию массы пиратских копий и имитаций. Таким образом, картинки «Маскарада по-гречески» были, помимо прочего, очередной репликой, пусть и несколько запоздалой по сравнению с парижской, в художественном диалоге вокруг античных мотивов.

Но только ли карикатурный потенциал несут в себе рисунки Петито? С точки зрения XXI века, моды 1760-х годов дают много поводов для критики: корсет и фижмы деформируют силуэт и стесняют движения, гигиена принесена в жертву парикам и белилам. Но человек той эпохи воспринимал эти ограничения совершенно иначе, ибо жил внутри потрясающего своей скоростью культурного процесса и ощущал себя стоящим на передовой своего времени. Менялись стили, но главное — буквально на глазах менялось представление о моде как социальном феномене, формировался «канон» распространения информации о ней. В конце 1760-х годов начинается выпуск модной прессы. Первые серии гравюр о прическах выходят именно листами: *Galerie des modes* (1778), *Recueil général de coiffures de différents goûts* (1778), *Recueil général des coiffures de Paris* (1779). Сама серийность костюмных изображений была новаторским явлением для

рубежа 1760–1770-х годов. А то, что станет «серьезной реальностью» в середине 1780-х годов (первый модный журнал *Cabinet des modes* дает по четыре картинки — три женских фигуры и одну мужскую), было сперва представлено в комическом ключе в сборнике «Маскарад по-гречески» и ему подобных. Введение культурных новшеств посредством игры, насмешки, пародии вполне привычно для эпохи Просвещения и созвучно евангельскому (столь близкому и античной афористике!) призыву: «Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым» (1 Кор. 3: 18).

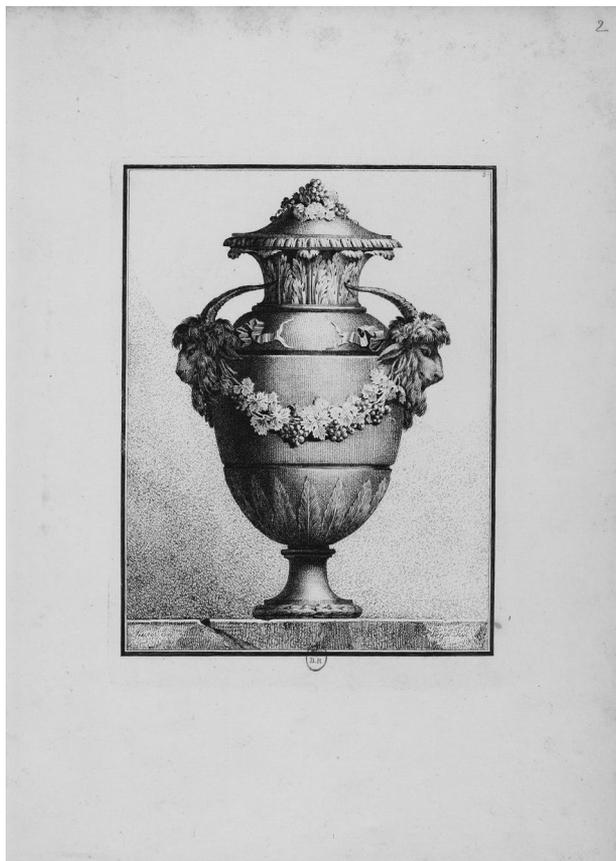
В самом деле, гравюры Петито принадлежат миру фантазии и пропасть между ними и реальными нарядами в греческом стиле — пусть даже маскарадными — неизмерима. Можно даже сказать, что французский мастер, будучи новатором в «форме», по сути отталкивается от традиции аллегорических изображений костюмов. Только двадцать лет спустя, в конце 1780-х годов флюгер моды повернется в сторону имитирования греческих одежд: на полотнах Э. Виже-Лебрен станут появляться туники, драпировки и шали, в том же ключе будет разрабатывать наряды русская императрица Екатерина II (Бордэриу 2016: 34).

Одна деталь абсолютно исключает буквальное «модное» толкование костюмов по-гречески — ноги. Эротический потенциал этой части тела не допускал изображений обуви и тем более обнаженных ступней в модном дискурсе, в то время как изображения Петито, как мужские, так и женские, демонстрируют обнаженные щиколотки и различные виды обуви: от сандалий до туфель «на танкетке».

Именно поэтому нам представляется продуктивным рассматривать эти изображения прежде всего в архитектурном контексте, и уже отмеченное сходство женских фигур с кариатидами подкрепляет эту линию интерпретации. Любопытно, что в сравнении с анонимными эскизами-прототипами изображения Петито насыщены большим количеством деталей. Все они так или иначе могут быть рассмотрены как образцы технических рисунков, модели для копирования. К примеру, отмывка, выполненная китайской тушью, может позволить скульптору изготовить изображенный предмет: портик, колонну, рог изобилия, оконный проем, вазу. Переключка некоторых элементов маскарадных костюмов с вазами возвращает нас к серии гравюр, изданной в 1764 году и также отчасти выполненной с дидактическим прицелом (ил. 11). В этом проявляется еще одна ипостась Петито — преподавательская: французский архитектор долгое время занимал пост профессора в Академии изящных искусств Пармы.

Ил. 11.

Эннемон
Александр Петито.
Гравюра из книги
Suite des vases
tirée du cabinet
de M. du Tillot
marquis
de Fellino. 1758
© Bibliothèque
Nationale de France

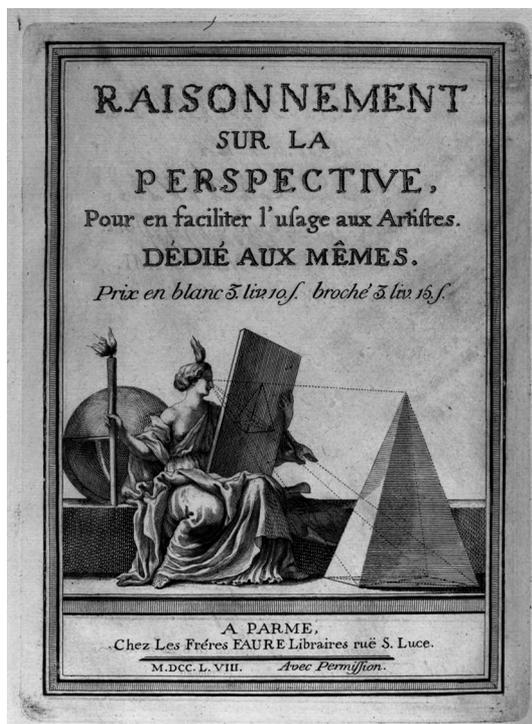


И серия ваз, и «Маскарад по-гречески» посвящены маркизу де Фелино, при этом последний из этих сборников появляется в весьма непростой для того период жизни. В конце 1771 года министр попадает в опалу, в ноябре — через месяц после появления гравюр — молодой герцог Фердинанд I отстраняет его от дел. Что хотел сказать таким подношением своему патрону Петито? Поддержать в трудную минуту шутивным подарком? Намекнуть на остающуюся между ними связь, несмотря на опалу дю Тийо? Некоторые архитектурные инструменты (угольник, циркуль) и объекты (колонны, пирамида) наводят на мысль о масонах. Ни одна статья, посвященная гравюрам Петито, не обходится без указания на «очевидность» масонской символики. Однако ни биографы архитектора, ни подробное жизнеописание дю Тийо (Nisard 1887) не дают никаких подтверждений их участия в трудах итальянских или французских лож. Таким образом, некоторые прагматические и социокультурные функции сборника остаются непонятыми.

Впрочем, весьма любопытный взгляд на них дает история восприятия творчества Петито в России. Сам «Маскарад по-гречески», по всей вероятности, остался неизвестен русским современникам французского мастера, по крайней мере нами не найдено ни одного его экземпляра в крупных московских и петербургских библиотеках, ни одного упоминания о нем в документах XVIII века. В то же время прочие работы Петито не остались незамеченными ценителями искусства и знатными путешественниками. Конечно, Парма не могла сравниться по своим архитектурным и художественным достоинствам с близлежащими Миланом и Болоньей, не говоря уж о Флоренции, Риме и Неаполе. Вместе с тем ее выгодное географическое расположение позволяло привлекать благородных вояжеров. Так, граф М.И. Воронцов во время своего второго европейского турне провел четыре дня (с 6 по 9 апреля 1764 года) в Парме, был принят герцогом и имел возможность осмотреть достопримечательности города и окрестностей (АН, К/1356/82). Его племянница княгиня Е.Р. Дашкова летом 1781 года на два дня задержалась в Парме и затем надолго расположилась во Флоренции (Дашкова 1987: 127). В то же время в Италии с дипломатическим поручением находился Н.А. Львов, архитектор и поэт, побывавший в Неаполе, Риме, Болонье, Флоренции, Пизе, Ливорно и Венеции, но, вероятнее всего, объехавший Парму стороной (L'vov 1998).

Знакомство Львова с художественными принципами Петито состоится несколько позднее в России. Нет оснований полагать, как это делают Е.Г. Милюгина и М.В. Строганов, что русский «гений вкуса» приобрел книгу французского архитектора «*Raisonnement sur la perspective, pour en faciliter l'usage aux artistes*» (Parme, 1758) во время итальянского вояжа (Милюгина, Строганов 2008: 99). Зато именно в России Львов работал над одним проектом с учеником Петито архитектором Джакомо Тромбарой. Этот обладатель Гран-при пармской Академии изящных искусств прибыл в Россию в 1779 году вместе с Джакомо Кваренги благодаря протекции барона Гримма (Pinault-Sørensen 2004: 116), но в отличие от своего соотечественника большой славы не снискал. Судя по письму Г.Р. Державину от 23 марта 1786 года, Львов был не в восторге от талантов Тромбары (Державин 1869: 447), но именно итальянский зодчий становится, очевидно, связующим звеном между ним и наследием Петито².

Через два с половиной года после сотрудничества с Тромбарой русский «гений вкуса» принимается за перевод упомянутой выше книги «*Raisonnement sur la perspective, pour en faciliter l'usage aux artistes*», которая выходит в 1789 году на трех языках (помимо русского текста приведены оригинальные тексты на итальянском



Ил. 12 (слева).
Николай
Александрович
Львов. Титульный
лист книги
«Разсуждение
о перспективе
в пользу народных
училищ». 1789
© Российская
национальная
библиотека

Ил. 13 (справа).
Эннемон
Александр
Петито. Титульный
лист книги
Ragionnement
sur la perspective,
pour en faciliter
l'usage aux artistes.
1758 © Bayerische
Staatsbibliothek

и французском) в типографии Горного училища под названием «Разсуждение о перспективе, облегчающее употребление оной, в пользу народных училищ». Обратим внимание на различие в заглавиях: Львов предназначает свое переложение будущим архитекторам, тогда как по-итальянски труд обращен к преподавателям либо знатокам (Ragionamento sopra la Prospettiva per agevolarne l'uso a' professori), а по-французски — к художникам и архитекторам (...aux artistes).

Еще одно важное различие обнаруживается в исполнении гравированных титульных листов. На обоих изображена сидящая в три четверти муза (Урания?). В правой руке у нее факел, который рассеивает тьму неведения. «Цель сего сочинения состоит в том, что бы простым и общим способом уничтожить все трудности сего художества, рассыпать мрак, которым наука сия учащимся покрыта кажется», — поясняет автор (Петито 1789: 4). Левой рукой богиня придерживает рамку с натянутым чертежом, на который перенесено изображение пирамиды, стоящей на некотором отдалении. За спиной у богини — земная сфера. В русской версии муза и пирамида — только часть общей композиции (ил. 12). Перед нами аллегорическая программа, аллегореза³. Е.Г. Милюгина обращает внимание, что аллегореза этого изображения «прежде всего служит инструкцией для

создания его художественной параллели в ином виде искусства — иллюстрации» (Милюгина 2010: 14). Говоря проще, главная мысль книги выражается средствами графики. Интереснее всего, пожалуй, отметить, что аллегорические программы создавались Н.А. Львовым и его друзьями (Державиным, В.В. Капнистом и И.И. Хемницером) для архитектурных сооружений, скульптур, интерьеров и садово-парковых ансамблей, а также поэтических текстов и музыкальных отрывков (Смолярова 2011: 15–16).

На русском фронтисписе фигура богини проработана хуже: поза выглядит неустойчивой, обнаженная грудь — вызывающей. Фигура так вписана в тесное пространство рисунка, что факел того и гляди подожжет декоративный занавес, обрамляющий аллегорезу и являющийся ее частью. Но главное — пирамида придвинута к музе так близко, что чертеж никак не соотносится с ее изображением по законам перспективы. В русской версии этой картинки пропали также пунктирные линии, идущие от глаза к конечностям пирамиды. На французском же фронтисписе эти линии позволяют наглядно продемонстрировать, как работает закон перспективы (ил. 13). Поверхность, холст или потолок, пишет дальше Петито — своего рода стекло, через которое мы видим изображаемый предмет: художнику не остается ничего другого, как перенести то, что он видит, на поверхность «стекла».

В русской аллегорезе богиня оказывается словно бы за сценой. Свет истины исходит не от нее и проливается не на нее. Сияние исходит от «сцены», на которую открывается занавес: на сцене, в нижней правой части композиции расположен храм. В Храме, важной символической конструкции для масонов, угадываются очертания классического античного храма.

Упрощение, которому подвергается оригинальная картинка, порождает новые смыслы. Этот прием известен нам по русским перегазировкам модных нарядов из французских и немецких модных журналов конца 1780-х годов, и выполняются они в то же самое время, когда замышляется и публикуется издание Львова.

Еще одна важная переключка между французским текстом Петито и его русским переводом заключается в смысле слова «перспектива». Оно входит в корпус русского языка не позже конца XVII столетия. Под ним понимают декорации, живописное оформление сцены. Перспектива оказывается неразрывно связана со сценическим пространством⁴ и служит для создания того, что М. Фуко позже назовет гетеротопным пространством (Фуко 2006: 191–204). В театре, так же как, например, и в храме, жизнь протекает по другим законам,

и перспектива в значении «декорации» является маркером этого иного мира. Важно, что для самого Петито, автора трактата и причудливых гравюр, понятие перспективы остается неразрывно связано с театром. В «Понятии о перспективе», после рассказа о правилах изображения пирамиды и потолочного декора, он обращается именно к театру.

Только начиная с 1770-х годов к первоначальному смыслу театрального, игрового, иллюзорного поля добавляется смысл геометрический. В художествах, живописи и архитектуре нужно прибегать к «перспективе» — своду правил для правдивого изображения в разной степени удаленных предметов. Это смыслоупотребление подпитывается не столько переводами научных трактатов (начало которым как раз положил Львов, помимо Петито переводивший и Палладио), сколько заметками путешественников. В контексте незнакомых пейзажей и панорам они нередко обращаются к «перспективе», чтобы описать открывающееся взору пространство, уходящую вдаль реальную или воображаемую линию, на которой располагаются деревья или постройки.

Но «перспективе» было уготовано стать еще и лексемой птичьего языка русских масонов. В переносном значении «вида на будущее» слово «перспектива» употребляется в документах «Переписки московских масонов XVIII века» (между 1780 и 1792 годами) или, к примеру, за десять лет до того, в бумагах графа Панина: «Ужасает меня будущее, мне открывается весьма неприятная перспектива» (Словарь 1984).

В переводе на русский трактата Петито именно этот смысл «перспективы» неоднократно оказывается ключевым. Для французского архитектора и его переводчика масонское значение перспективы как образа будущего важно не менее профанной перспективы как рецепта безупречной пирамиды: «Знание Перспективы тем более нужно в художествах, что в оном не минуемо сопряжено то самое свойство истины, котораго познание есть единое средство к совершенству художника ведущее, представляя перед глазами его природу как единого наставника и подлинника единственного; Перспектива открывает ему стезю и способы к подражанию оной» (Петито 1789: 3–4). Итак, перспектива есть не что иное, как инструмент познания истины.

Хронология рассмотренных изданий показывает, что теоретический трактат на французском и итальянском (1758) предшествовал созданию гравюр (1763, публикация в 1771-м) и что русский перевод (1788) отстоит от оригинала на тридцать лет, в течение которых просвещенное западное общество не переставало искать истину. Персонафицированная Россия как *enfant miracle* европейского культурного

материка, и в то же время его кривое зеркало, могла бы занять почетное место в серии гравюр Петито. В логике «Кабинетов карликов» она должна была бы составить достойную пару портрету Автора.

Гравюры «Маскарада по-гречески» — это не только своеобразная хрестоматия правильных изображений под разными углами элементов декора и монументальной архитектуры. Это еще и перспектива — вид на будущее — общества, каким оно может стать, если пойдет неверной дорогой, эстетической или политической.

Для посвященных «Маскарад по-гречески» — изящная и грустная антиутопия: при всей своей любви к греческому искусству просвещенные европейцы боялись пройти путь античной цивилизации до конца и потому предостерегали современников от жизни как маскарада по-гречески, в котором догматическое изображение отдельных элементов не ведет к созданию гармоничной реальности. Для человека XVIII века истина приходит в мир под маской безумия, и потому архитектурные каламбуры, маскарадные наряды, карикатуры и аллегорезы толкуют именно об истине. Эта карикатурная истина утверждает свои права еще тверже и нагляднее, чем та, что высказана прямо и назидательно.

Архивные источники

AN — Archives Nationales de France

Литература

Бордэриу 2016 — Бордэриу К.А. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Дашкова 1987 — Дашкова Е.Р. Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России / Под общ. ред. С.С. Дмитриева. М.: Издательство Московского университета, 1987.

Державин 1869 — Державин Г.Р. Собрание сочинений. С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1869. Т. 5.

Левинсон-Лессинг 1985 — Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л.: Искусство, 1985.

Милюгина 2010 — Милюгина Е.Г. Аллегорические программы Н.А. Львова: литературная специфика и жанровые функции // Ученые записки Казанского государственного университета. 2010. Т. 152 (2). С. 7–21.

Милюгина, Строганов 2008 — Милюгина Е.Г., Строганов М.В. Гений вкуса: Н.А. Львов. Итоги и проблемы изучения: Монография. Тверь: Тверской государственный университет, 2008.

Петито 1789 — [Петито Э.А.] Разсуждение о перспективе, облегчающее употребление оной, в пользу народных училищ = Ragionamento sopra la Prospettiva per agevolarne l'uso a' professori = Raisonement sur la perspective pour en faciliter l'usage aux artistes. СПб.: Типография Горного училища, 1789.

Словарь 1984 — Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз.; [редкол.: Ю.С. Сорокин и др.]. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1984–2011. feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc.

Смолярова 2011 — Смолярова Т. Зримая лирика: Державин. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Строев 1998 — Строев А.Ф. «Те, кто поправляет фортуна»: Авантюристы Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Фрэнгер 1996 — Фрэнгер В. Немецкие образцы русских лубков XVIII века // Народная картинка XVII–XIX веков: Материалы и исследования. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 189–208.

Фуко 2006 — Фуко М. Интеллектуалы и власть. М.: Праксис, 2006. Ч. 3: Статьи и интервью, 1970–1984.

Antiquité rêvée 2010 — L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle / Sous la direction de G. Faroult, C. Leribault et G. Scherf. Paris: Gallimard; Musée du Louvre, 2010.

Catherine II, Grimm 2016 — Catherine II, Grimm F.M. Une correspondance privée, artistique et politique au siècle des Lumières / Edition critique par S. Karp. Ferney-Voltaire; Moscou: Centre international d'étude du XVIIIe siècle; Monuments de la pensée historique, 2016. T. I: 1764–1778.

Cirillo 2002 — Cirillo G. Ennemond Alexandre Petitot: Lyon 1727 — 1801 Parma. Parma: Fondazione Cassa di risparmio di Parma, 2002.

Cusatelli 1997 — Cusatelli G. Petitot, un artista del settecento europeo a Parma. Parma: Fondazione Cassa di risparmio di Parma, 1997.

Encyclopédie 1765 — Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres... Neufchâtel: Samuel Fauche et Compagnie, 1765. T. XII: PARL-POL.

Furetière 1690 — Furetière A. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts... La Haye: A. et R. Leers, 1690.

Grimm 2016 — Grimm F.M. Correspondance littéraire, 1753–1773. Edition critique par U. Kölving et F. Tilkin. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2016. T. X: 1763.

L'vov 1998 — L'vov N. A. Italjanische Tagebuch = Итальянский дневник / Herausgegeben und kommentiert von K. Ju. Lappo-Danilevskij. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 1998.

Nisard 1887 — Nisard C. Guillaume Du Tillot, un valet, ministre et secrétaire d'Etat, épisode de l'histoire de France en Italie de 1749 à 1771. Paris: P. Ollendorf, 1887.

Pellegrini 1965 — Pellegrini M.E. A. Petitot 1727–1801, architetto francese alla real corte del Borbone di Parma. Parma: Già Cooperativa Tommasini, 1965.

Perrot 2021 — Perrot C. Mascarade à la Grecque: enquête sur un curieux recueil d'estampes du XVIIIe siècle. gallica.bnf.fr/blog/15022021/mascarade-la-grecque-enquete-sur-un-curieux-recueil-destampes-du-xviii-siecle?mode=desktop.

Petitot 1771 — Petitot E.A. Mascarade à la Grecque: d'après les dessins originaux tirés du cabinet de Monsieur le marquis de Felino premier ministre de S.A.R.; gravé par B. Bossi. Parme: [s.n.], 1771.

Pinault-Sørensen 2004 — Pinault-Sørensen M. Grimm, amateur d'art, critique et courtier // La Culture française et les archives russes, études réunies par Georges Dulac [et alt.]. Ferney-Voltaire: Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2004. Pp. 99–132.

Примечания

1. Авторы выражают признательность Полине де Мони за помощь в интерпретации архитектурных элементов.
2. Упомянем истории ради еще одну, так и оставшуюся нереализованной, возможность появления рисунков Петито в России. В конце 1774 г. барон Гримм сообщает Екатерине II о предложении маркиза Фелино продать свою художественную коллекцию, в которую, безусловно, входили и работы французского архитектора. Однако императрица не соглашается покупать собрание без предварительной экспертизы, а смерть маркиза 13 декабря 1774 г. препятствует сделке. На парижском аукционе марта 1775 г., где распродалась коллекция, приобретений для российской императрицы сделано не было (Левинсон-Лессинг 1985: 85; Catherine II, Grimm 2016: 21–23).
3. Древнегреческий жанр, целью которого «было толкование скрытого смысла поэтических мифов, акроматические образы и сюжеты которых были недоступны пониманию непосвященных» (Милюгина 2010: 8).
4. На это же указывал и шевалье де Жокур в своей статье «Перспектива» для «Энциклопедии» (Encyclopédie 1765: 433).