

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 747+821.133.1:347.783

Интерьер как место действия в прочтении французских иллюстраторов Ж. Расина XVIII века: сравнительный аспект

Е. В. Борщ

Уральский государственный архитектурно-художественный университет им. Н. С. Алферова, Российская Федерация, 620075, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23

Для цитирования: Борщ, Елена. «Интерьер как место действия в прочтении французских иллюстраторов Ж. Расина XVIII века: сравнительный аспект». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 1 (2023): 128–146. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.106>

Французская иллюстрация XVIII в. изучается в аспекте изображения интерьера. На основе нескольких серий гравюр для «Сочинений» Ж. Расина в изданиях XVIII в. рассматривается проблема влияния текста и визуальных источников на формирование образа места. Для сравнительного анализа выбраны иллюстрации к пьесе «Береника», над которыми в разное время работали французские художники Л. Шеро (1723), Л.-Ф. Дюбур (1743), Ж. де Сэв (1760), Ю.-Ф. Гравело (1768), Ж.-Ж.-Ф. Лебарбье (1796). Штудирование текста пьесы и литературоведческих работ о «расиновском пространстве» позволяет составить представление о месте действия в версии драматурга. События трагедии происходят в замкнутом пространстве древнеримского дворца. Автор модернизирует место действия, используя понятия французского дворянского интерьера своего времени — «кабинет», «апартаменты». Описание места действия имеет минимум деталей, противоречиво и в принципе недостаточно для буквального иллюстрирования. Художники, как и драматург, трактовали место действия в духе современности, но изменяли и дополняли главные и второстепенные детали. Как правило, они изображали приемное помещение парадных апартаментов, точно передавали стили оформления интерьера («большой стиль», стиль Транзисьон, неоклассицизм, стиль Директории). Художники по-своему поясняли события эпизода и пьесы благодаря тому, что их композиционные приемы имели широкий семантический диапазон. Сравнение иллюстраций разных художников и сопоставление их с архитектурными гравюрами свидетельствуют о преемственности художественной традиции, о следовании академическим правилам работы с изображением. Художники повторяли ком-

позиции аналогичных иллюстраций и цитировали проекты оформления интерьеров XVII–XVIII вв. Образ места действия в иллюстрации находился в прямой зависимости от визуальных источников, а не от текста. Метод изображения интерьера как места действия был основан на избирательном и произвольном отражении текста, актуализации облика места, использовании семантики деталей и частичном копировании образцов.

Ключевые слова: французские иллюстраторы, книжная иллюстрация, книжная гравюра, изображение интерьера, Береника Ж. Расина в иллюстрациях, XVIII век.

Западноевропейская гравюра XVII–XVIII вв. благодаря оцифровке и электронным публикациям фондов музеев и библиотек ныне все чаще служит источником разного рода исследований, в том числе междисциплинарных. Книжная гравюра, как правило, интересует литературоведов, изучающих взаимодействие текста и визуального образа [1; 2, р. 329–462].

Обращаясь к материалам книжной гравюры XVIII в., остановимся на проблеме изображения места действия в сравнительном аспекте. На примере иллюстраций из разных серий к одному литературному произведению, созданных французскими художниками на протяжении XVIII в., проанализируем формирование и развитие интерьерной «декорации».

Жилой интерьер был привычным местом действия героев литературных сочинений, которые издавали, ставили в театре и читали в XVIII в. Жанровые сцены в интерьере часто встречались в книжной иллюстрации того времени. Интерьер изображали детально, во всех подробностях. На протяжении столетия «декорация» места действия менялась согласно переменам вкусов и стилей.

Рассматривая интерьерные сцены в иллюстрациях разных авторов к одному литературному произведению, точнее одному эпизоду, логично сопоставить их с текстом для выяснения соответствия описания места действия изображению. Представляет интерес выявить закономерности и особенности интерпретации места действия одной сцены разными художниками в сравнительном аспекте. Целесообразно провести поиск визуальных источников интерьерной «декорации», ее возможных аналогов и прототипов.

Постановка проблемы визуализации сцены в интерьере на примере книжной гравюры имеет значение для постижения специфики изобразительного искусства XVIII в., на которое колоссальное влияние оказывали литературные тексты. Изучение французской литературной иллюстрации XVIII в. сквозь призму интерьера позволяет составить представление о масштабах взаимовлияния декоративно-прикладного и изобразительного искусства.

Компаративный подход к исследованию разновременных серий иллюстраций к одному литературному произведению дает ключ к постижению закономерностей и особенностей изображения места действия в произведениях книжной графики и потенциально станковой графики и живописи, проясняет методы работы французских художников в контексте стилового развития искусства XVIII в.

Основными визуальными источниками исследования являются гравюры из нескольких изданий «Сочинений» Ж. Расина, выпущенных в XVIII в. [I–VI]. Точнее, гравированные иллюстрации по рисункам французских художников Луи Шеро

(L. Chéron, 1660–1725), Луи-Фабриса Дюбура (L.-F. Dubourg, 1693–1775), Жака де Сэва (J. De Sève, ок. 1742–1788), Юбера-Франсуа Гравело (H.-F. Gravelot, 1699–1773), Жан-Жака-Франсуа Лебарбье (J.-J.-F. Le Barbier, 1738–1826). Помимо того, рассматривается первая известная серия иллюстраций к пьесам Расина, гравированная по рисункам французского иллюстратора Франсуа Шово (F. Chauveau, 1613–1676).

Гравюры «Сочинений» Расина в изданиях XVII–XVIII вв. ранее привлекали внимание книговедов, литературоведов и историков искусства. Иллюстрированные издания Расина подробно описаны специалистами по книге [3]. На примере иллюстраций к пьесам Расина рассматривалась проблема взаимодействия текста и образа [4]. Ставился вопрос о влиянии книжной иллюстрации на живопись, анализировались работы отдельных художников, разрабатывалась тема иконографии эмоций [5–7]. Вопрос визуального воплощения «места» в иллюстрациях к пьесам Расина занимал специалистов с точки зрения возможного влияния театральной декорации, которое, впрочем, исключалось [7]. Проблема топологии пространства в трагедиях Расина изучалась силами литературоведов, которых иллюстрация практически не интересовала [8–10].

Складывается впечатление, что изображение интерьерной «декорации» в иллюстрациях к драматургии Расина в изданиях XVIII в. ранее не являлось предметом отдельного исследования.

Иллюстрированные издания «Сочинений» Расина

Пьесы французского драматурга Жана Расина (1639–1699) пользовались успехом у издателей и читателей со времени первых театральных постановок [11, p. 52]. Известно, что Расин получил 1,5 тыс. ливров за печать своих сочинений в период между 1667–1672 гг. [11, p. 55]. Первое иллюстрированное издание сочинений Расина 1676 г. было прижизненным. В подготовке серии гравюр для этого издания, состоящей из 12 листов иллюстраций, принимал участие французский рисовальщик Франсуа Шово (1613–1676). Каждую пьесу предваряла полностраничная гравюра (фронтиспис) жанрового характера, которая являлась единственной иллюстрацией к тексту. Судя по переизданиям, данная серия была актуальна еще в первые десятилетия XVIII в. [I; 12, col. 844].

На протяжении XVIII столетия появилось несколько новых версий иллюстраций к сочинениям Расина. Издания XVIII в. были проиллюстрированы по тому же принципу: каждую пьесу сопровождала одна полностраничная гравюра, которая находилась в начале текста. Приведем сведения о наиболее известных сериях гравюр, подготовленных по рисункам французских художников [12, col. 844–50].

Две серии иллюстраций, гравированных по рисункам французских художников, были созданы в первой половине XVIII в. для франкоязычных изданий, выпущенных за пределами Франции. Серия из 12 гравюр по рисункам Л. Шеро дополнила двухтомное лондонское издание «Сочинений» Расина 1723 г. [II; 12, col. 844–5]. Два десятилетия спустя 12 гравюр по рисункам художника голландской школы Л.-Ф. Дюбура вышли в свет в составе трехтомного амстердамского издания «Сочинений» Расина 1743 г. [III; 12, col. 845–6].

Две другие серии гравированных иллюстраций появились в Париже в 1760-х годах. Серия из 12 гравюр по рисункам Ж. де Сэва была создана для трехтомного

издания «Сочинений» Расина 1760 г., украшенного, кроме того, виньетками [IV; 12, col. 846–7]. Серия из 12 гравюр по рисункам Ю.-Ф. Гравело (1699–1773) предназначалась для семитомного издания «Сочинений» Расина 1768 г. [V; 12, col. 847–9].

Еще одна серия гравюр из 12 листов была выпущена в Париже в конце столетия. Иллюстрации, гравированные по рисункам Ж.-Ж.-Ф. Лебарбье, вошли в четырехтомное издание «Полного собрания сочинений» Расина 1796 г. [VI; 12, col. 849].

После просмотра серий гравюр из вышеуказанных изданий для сравнительного изучения выбраны иллюстрации к пьесе «Береника» из-за совпадения изображенного эпизода и места действия.

Место действия: от текста к иллюстрациям

Рассмотрим вопрос влияния текста «Береники» на визуализацию места действия. Прежде всего найдем описания места, пользуясь оригинальными французскими изданиями Расина. Помимо подстрочника, сделанного автором статьи, также будет необходим профессиональный литературный перевод русскоязычного издания Расина. Примем во внимание литературоведческие интерпретации «расиновского пространства», в частности известную работу Р. Барта [8; 13, с. 146–207]. Далее сопоставим текст с иллюстрациями каждого художника, расположив описания в хронологической последовательности — по времени появления серий гравюр.

События «Береники» Расина (1670) происходят в Древнем Риме, в период восхождения на трон императора Тита Флавия Веспасиана (39–81 гг. н. э.). Во вступлении к пьесе указано, что местом действия является *un Cabinet qui est entre l'Appartement de Titus, et celui de Bérénice* [I, Acteurs]. Дословно: «кабинет между апартаментами Тита и апартаментами Береники». Согласно русскому литературному переводу — «дворцовый покой между половиной Тита и половиной Береники» [14, с. 132]. В тексте первого явления первого действия говорится, что это пышное (*la rotte*), великолепное и уединенное (*superbe et solitaire*) помещение для встреч Береники и Тита. Уточняется планировка интерьера: одни двери ведут из «кабинета» в апартаменты героини, а другие — в апартаменты, или «половины» согласно русскому переводу, героя [I, p. 1; 14, с. 132].

Во втором-четвертом актах пьесы нет детализации места, хотя события, по косвенным сведениям, происходят в личных апартаментах главных героев. Исключение составляет упоминание о следующей (другой) комнате (*la Chambre prochaine*) в восьмом явлении четвертого акта, которое опущено в русскоязычном издании [I, p. 53].

В финальном, пятом акте пьесы появляются новые детали. О месте действия пятого явления героиня рассказывает, согласно французскому тексту, так: *Ces lieux* («это место») и *Tout cet appartement* («весь этот апартамент») [I, p. 58]. В русском литературном переводе это «гордые залы» и «роскошный покой» [14, с. 176]. Использование понятия «апартаменты» дает основание предположить, что события происходят в апартаментах героини: в комнате апартаментов, а не в кабинете, расположенном за их пределами. Следует установить, как изобразили место действия иллюстраторы.

Особый интерес представляет упоминание героиней некоего декора интерьера. Согласно французскому тексту: *Ces chiffres, où nos noms enlasses l'un dans l'autre*

(«эти шифры, в которых наши имена сплетаются») [I, p. 58]. Данный пассаж в русском литературном переводе звучит как «узор орнамента, из двух имен сплетенный» [14, с. 176]. Отметим, что французское понятие «шифр» означает вензель или инициалы имени [15, с. 655]. О каком именно оформлении идет речь? Не исключено, что под «шифром» подразумевается декор плафона. Известно, что в интерьерах «большого стиля» угловые зоны потолочной падуги иногда украшали рельефами с вензелями. Образцы похожего декора встречаются в гравированных проектах архитектора Ж. Котеля-старшего (Cotelle, 1607–1676).

Примечательно то, что понятие «шифр» исчезает из изданий пьесы в середине XVIII в. Возможно, потому что конкретный декор вышел из моды. Взамен появляется слово «фестон», которое повторяется в современных французских изданиях: *Ces festons, où nos noms enlacent l'un dans l'autre* («Эти фестоны, где наши имена сплетаются») [IV, p. 76; 16, p. 67]. Напомним, что фестонами называют гирлянду, орнамент с округлыми зубцами [15, с. 549]. Не исключено, что под фестонами подразумевалось текстильное оформление интерьера. Возникает вопрос: отражен ли этот вид декора в иллюстрациях?

В пятом действии появляется единственный, но важный предмет мебели. Согласно тексту, это сиденье (*un siege*), в которое «падает» Береника [I, p. 59]. В финальной сцене героиня поднимается из него, чтобы уйти [I, p. 63]. В русском литературном переводе оно именуется «креслом» [14, с. 177]. Представляет интерес выяснить, как передавали мебель иллюстраторы.

В пьесе можно найти косвенные указания на замкнутость, ограниченность пространства места действия. В пятом явлении пятого действия пространство выражает фраза «позволь мне уйти» (*me laissez sortir*), что предполагает препятствие, которое в русском литературном переводе обозначено так: «К дверям не преграждай пути» [I, p. 59; 14, с. 177]. Уместно уточнить, как изображали пространство иллюстраторы.

Описания места действия в тексте, очевидно, отражают особенности дворцового интерьера последней трети XVII в. Пользуясь понятиями «кабинет» и «апартаменты», драматург имел в виду принятые в его время планировку и функционал помещений. Устами героини Расин описывает интерьеры как помпезные, декоративные. Он явно придерживался модели внутренней организации дома, предполагающей иерархичность, изолированность и замкнутость.

Французский дворянский интерьер последней трети XVII — XVIII в. состоял из апартаментов — буквально «квартир», а точнее — комнат разного назначения, расположенных в определенном порядке.

Во времена Расина были распространены два вида апартаментов: парадные, предназначенные для официальных церемоний, и частные — для личных потребностей [17, p. 81]. Основными помещениями парадных апартаментов были комната (*la Chambre*), кабинет (*le Cabinet*) и передняя (*l'Anti-Chambre*). Кабинет и комната служили для официальных приемов. Приемный кабинет позже стали называть «салон». Передняя, где визитеры ожидали приема, а слуги — распорядителей, иногда использовалась для трапезы и игры [18, p. 143].

В интерьерах XVIII в. появились «общественные» апартаменты для светских приемов [19, p. 197]. Обычно они включали переднюю, столовую, зал для гостей, салон и несколько кабинетов. Большое помещение высотой в два этажа, иногда ку-

польное, именовали «итальянским салоном» [17, р. 86]. Идентичность и функция помещений были достаточно гибкими [20, р. 105].

Размеры и декор помещений всегда соответствовали их статусу. Комнату — главное помещение парадных апартаментов — роскошно декорировали. Атрибутом парадной комнаты являлся альков или ложе под балдахином. Кабинет, в частности приемный кабинет, не уступал комнате по богатству отделки. Передняя имела более скромный вид [19, р. 143]. В середине XVIII в., в период распространения неоклассицизма, в декоре помещений преобладали элементы ордерной системы и скульптура [21, р. 470].

Как можно заметить, в пьесе нет упоминаний о передней, однако это помещение подразумевается. Например, в эпизоде ожидания приема перед дверями героини в первом явлении первого действия роль передней играет кабинет.

Примечательно, что Р. Барт, анализируя «трагедийное пространство» пьес Расина, пользуется понятием «передняя» (*l'Anti-Chambre*) наряду с понятиями «комната» (*la Chambre*) и «двери» (*la Porte*) [8, р. 15, 16; 13, с. 146–7]. Комнату и переднюю Барт интерпретирует как главные «трагедийные места», точнее как «пространство власти» и «пространство подчиненности» [13, с. 146–7].

Осмысливая сценическое пространство «Береники», Ж. Эмелина называет его «закрытым», «душным» и хранящим «интимные конфликты» [9, р. 129, 130]. Исследователь обращает внимание на то, что двери всегда находятся на периферии и их декоративная функция вторична по сравнению с драматической [9, р. 127]. Также он замечает, что отделенные друг от друга пространства пьесы означают расставание героев [9, р. 137].

Предварительное знакомство с описаниями места действия в пьесе и литературоведческими интерпретациями позволяет перейти к сравнительному анализу текста и иллюстраций. Прежде всего нас будет интересовать, какой эпизод пьесы выбран для иллюстрирования. Далее попытаемся идентифицировать помещение, представленное иллюстратором, с точки зрения назначения. Будем искать черты «помпезности», вензель и одно сиденье, а также черты замкнутости пространства.

Для начала рассмотрим иллюстрацию из серии Ф. Шово, которую продолжали повторять в изданиях начала XVIII столетия.

Гравюра по рисунку Ф. Шово (1676) представляет финальный эпизод — седьмое явление пятого действия пьесы. Судя по признакам роскоши — живописному панно, панельной отделке, занавесу с бахромой и консольному столу, события происходят в помещении парадных апартаментов. Иллюстратор игнорирует и вензель, и мебель для сидения. Вопреки тексту интерьер визуально открыт вовне благодаря иллюзорному пейзажному панно из прямоугольных ячеек, напоминающему огромное окно. Следует отметить, что подобные панно из зеркальных или стеклянных пластин были новым видом оформления дворцового интерьера последней трети XVII в. [22, р. 326, 327]. Если не принимать во внимание иллюзорное панно и диагональный поток света, создающие эффект открытого пространства, можно констатировать, что изображение отвечает описанию пятого акта (рис. 1).

Гравюра по рисунку Л. Шеро (1723) повторяет тот же итоговый эпизод пьесы. Торжественные массивные колонны, большое панно и драпированный занавес вызывают ассоциации с приемным помещением парадных апартаментов или «итальянским салоном». Художник опускает декор с вензелем и сиденье героини, пред-



Рис. 1. Ф.Шово. Береника. Гравюра из книги «Сочинения» Расина, 1676. [I, p. 1]. Дата обращения июль 10, 2021. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9905809/f7.planche-contact>



Рис. 2. Л.Шеро. Береника. Гравюра из книги «Сочинения» Расина, 1723 [II, p. 1]. Дата обращения июль 10, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200192x/f6.item>

усмотренные текстом. Как и на предыдущей иллюстрации, панно (окно) создает ощущение открытого пространства вопреки тексту, хотя формально место отвечает описанию пятого акта (рис. 2).

Гравюра по рисунку Л.-Ф. Дюбура (1743) дает еще одну версию финального эпизода, иллюстрируя седьмое явление пятого акта пьесы. Помещение с купольно-сводчатый перекрытием, пилястрами, скульптурой на постаменте, лепниной и живописью напоминает галерею дворца. Действительно, галерея XVII в. часто имела полукруглые своды, панели с пилястрами и была украшена портретами предков [17, p. 90; 21, p. 112]. Как и на предыдущих иллюстрациях, декор с вензелем и сиденье отсутствуют. Сквозной дверной проем в смежное помещение, залитое светом, противоречит концепции герметичности, заданной текстом пятого акта. Вместе с тем пространство разделено на части в соответствии с описаниями первого акта: направо ведет сводчатая галерея, влево — купольный зал, прямо — открытые двери (рис. 3).

Иллюстрация Ж. де Сэва (1760) по-своему представляет седьмое явление пятого акта пьесы. Помещение, судя по изобилию архитектурно-скульптурного декора и мраморным плитам пола, служит приемной парадных апартаментов. Иллюстратор, как и его предшественники, игнорирует декор с вензелем. Взамен одного сиде-



Рис. 3. Л.-Ф. Дюбур. Береника. Гравюра из книги «Сочинения» Расина, 1743 [III, р. 269]. Дата обращения июль 10, 2021. https://books.google.fr/books?id=EoFoAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false



Рис. 4. Ж. де Сэв. Береника. Гравюра из книги «Сочинения» Расина, 1760 [IV, р. 11]. Дата обращения июль 10, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86157795/f26.item>

нья он изображает комплект мебели из двух стульев и стол. Закрытые портьерой двери (точно по тексту пятого акта) указывают на замкнутость пространства, которую, впрочем, нарушает диагональный поток света (рис. 4).

Иллюстрация Ю.-Ф. Гравело (1768), в отличие от предыдущих, изображает пятое явление пятого акта, которое, однако, происходит там же, что и финальная сцена. Роскошно декорированное помещение с плафоном, пилястрами, скульптурой и лепными десюдепортами, возможно, является приемной и принадлежит парадным апартаментам. В пользу этого свидетельствуют портретные бюсты, которые было принято размещать в парадных апартаментах для демонстрации «статуса владельца посредством истории» [20, р. 109]. Иллюстратор, как и его предшественники, не находит места для декора с вензелем (фестонов), но точно передает одно сиденье — кресло героини. Любопытная деталь: две открытые двери, расположенные в комнате, имеют прямое отношение к тексту первого, а не пятого акта. Они волей-неволей нарушают замкнутость пространства, равно как и поток внешнего света (рис. 5).

Иллюстрация Ж.-Ж.-Ф. Лебарбье (1796) вновь представляет седьмое явление пятого акта — финальный эпизод пьесы. В отличие от предыдущих версий сцены, «декорация» Лебарбье мало напоминает помпезные современные апартаменты.



Рис. 5. Ю.-Ф. Гравело. Береника. Гравюра из книги «Сочинения» Расина, 1768 [V, p. 1]. Дата обращения июль 10, 2021. [https://books.google.fr/books?id=p\]BDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gb_s_gemmary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=p]BDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gb_s_gemmary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

BÉRÉNICE.

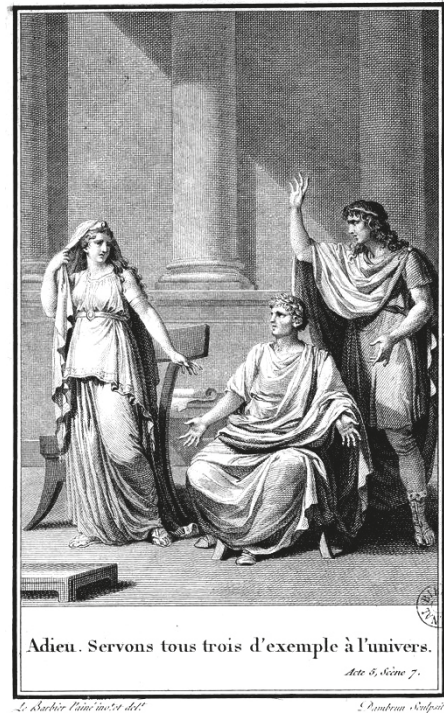


Рис. 6. Ж.-Ж.-Ф. Лебарбье. Береника. Гравюра из книги «Сочинения» Расина, 1796 [VI, p. 11]. Дата обращения июль 10, 2021. https://books.google.fr/books?id=g2SdLZUxeTwC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gb_s_summary_r&cad=0#3v=onepage&q&f=false

Сдержанный архитектурный фон — стена с колоннами — ассоциируется с фасадом античного храма или двориком-перистилем, освещенным солнцем. Пространство лишено декора и других признаков интерьера, кроме мебели. Дополнительно к одному сиденью, предусмотренному текстом, изображено второе, а также подставка для ног. Фестон с вензелем, как обычно, пропущен. Пространство сцены, не имеющее входов и выходов, можно считать формально замкнутым, не принимая во внимание внешний световой поток (рис. 6).

Итак, описание места действия, предложенное драматургом, ассоциируется с дворцовым интерьером эпохи Людовика XIV, где есть «кабинет», «апартаменты» героя и «апартаменты» героини. События финального эпизода, который обычно выбирали для иллюстрирования пьесы начиная с первых изданий Расина, происходят при закрытых дверях роскошных апартаментов героини, в которых выделены декор в виде вензеля и одно сиденье.

Вслед за описаниями драматурга иллюстраторы отказываются от древнеримской «декорации», каждый по-своему представляя интерьер дворцового типа Нового времени. Место действия в изображении иллюстраторов неизменно обладает чертами помпезности и напоминает приемное помещение парадных апартаментов,

в частности «итальянский салон» (Шеро) и галерею (Дюбур). Характерно то, что ни один из иллюстраторов не изображает комнату с альковом или ложем под балдахином. По какой-то причине все опускают мотив вензеля. Мебель передается по тексту в единичных случаях (Гравело), чаще она отсутствует или меняет количество, виды и состав.

Традиции изображения пространства в основном противоречат указаниям пьесы. Согласно канонам барокко пространство моделируется как открытое и динамичное с помощью пейзажа-обманки (Шово, Шеро) и сквозного проема дверей (Дюбур, Гравело). Заданная текстом замкнутость места передается редко, причем формально (Ж. де Сэв, Лебарбье). Ни один из иллюстраторов не пытается представить внутреннее пространство абсолютно изолированным — лишенным внешнего светового потока.

Как показывает сопоставление текста и иллюстраций, место действия изображается иллюстраторами вопреки описаниям пьесы. Назначение помещения, его декор и меблировка передаются произвольно, как и модель пространства. Все это наводит на мысль, что иллюстрации искажают смысл сцены. Попытаемся выяснить, верно ли это предположение, и установить причины, по которым художники всякий раз отступали от текста.

Место действия: от иллюстраций к тексту

Представляет интерес рассмотреть детали интерьерной «декорации» каждой иллюстрации, оценить ее актуальность, установить стилевую принадлежность и связь с практикой оформления интерьера. Следует найти источники интерьерного антуража, сравнивая иллюстрации разных серий между собой и сопоставляя их с проектными гравюрами XVII–XVIII вв. Не менее важно проанализировать композиционные приемы изображения места действия в арсенале каждого художника. Обратимся к работам иллюстраторов в хронологической последовательности согласно дате выпуска изданий Расина.

На иллюстрации Ф. Шово (1676) «декорация» места действия имеет признаки современности, хотя стиль интерьера определен некоторыми исследователями как «римский» [10, р. 180]. Оформление и меблировка изображенного помещения обладают чертами барокко или «большого стиля» Людовика XIV. Об этом свидетельствуют занавеси с узлами и бахромой, массивный консольный стол на ножках-воллутах, панельная обшивка стен и пейзажное панно, обеспечивающее эффект бесконечности пространства (см. рис. 1).

Следует отметить, что отдельные исследователи критически отзывались о гравюрах данной серии, обращая внимание на то, что декоративность изображений противоречит классицизму текстов Расина [3, р. 18; 4, р. 264]. Иллюстрацию к «Беренике», однако, выделяли среди прочих гравюр серии как соответствующую «духу писателя» благодаря простоте, симметрии и сбалансированности элементов композиции [4, р. 271, 272].

Стилевое единство интерьерной «декорации» сцены указывает на то, что художник воспользовался некими образцами. Сопоставление иллюстрации с проектными гравюрами подтверждает, что прототипами для него послужили работы французского декоратора Жана Лепотра (1618–1682). Похожие по форме занавеси

замечены на гравюрах с изображениями моделей альковов, например на заглавной гравюре сюиты «Альковы по-римски» [VII, № 1]. В той же сюите находим знакомые способы обрамления панно в виде объемных занавесей [VII, № 5]. Идею панно, составленного из зеркальных пластин, иллюстратор мог почерпнуть из сюиты «Декорация интерьера малого салона» [VII, № 2]. Одинокий павильон в парке, скорее всего, был повторен по гравюре сюиты «Ламбри по-французски заново» [VII, № 3, 32].

Шово мастерски пользуется различными композиционными приемами работы с интерьерными деталями. Так, с помощью панно и занавесей он выделяет и объединяет фигуры персонажей. Кроме того, изображение павильона в парке, помещенное на панно, подсказывает «закадровые» события пьесы — отъезд героини и обретение ею нового дома.

Иллюстрация Л. Шеро (1723) изображает место действия в духе прошлого: она имеет признаки барокко и «большого стиля», утратившие актуальность к моменту появления серии. Причина стилевой архаичности очевидна: основные детали интерьера (драпированный занавес и пейзажное панно) Шеро повторил по образцу иллюстрации Шово (см. рис. 1, 2). Сходство становится более явным при сравнении гравюры-аналога и сохранившегося эскиза иллюстрации Шеро (Художественный музей Гарварда, США). Рисунок представляет детали один в один, т. е. без зеркальной инверсии, характерной для «репродукционной» гравюры. Состав, формы и расположение предметов, однако, изменены иллюстратором. Шеро отказался от стола, панелей и занавесей, размеры панно уменьшились за счет пары фланкирующих колонн и ниспадающей драпировки, выделяющей фигуру героини. Отсутствие прочих деталей интерьера заставляет думать, что художник не воспользовался проектными источниками.

Иллюстрация Л.-Ф. Дюбура (1750) представляет «декорацию» места с элементами прошлого, вне модной современности. Иллюстратор, отдавая дань традиции, передает характерные для барокко и «большого стиля» своды, коринфские пилястры, объемный занавес. Детали интерьера имеют универсальное «классицистическое» звучание, особенно античная скульптура на постаменте.

Сравнение с аналогичными иллюстрациями позволяет предположить, что Дюбур заимствовал у Шеро идею объемного ниспадающего занавеса (см. рис. 2, 3). Архитектурным прототипом иллюстрации Дюбура, похоже, была гравюра из сюиты «Книга римских кроватей» Ж. Лепотра, на которой представлено так же разделенное пространство и знакомые детали — скульптура, две арки, простенок и сквозной проем двери [VIII, № 91]. Иллюстратор, впрочем, основательно переработал образец. Фигура обнаженной Венеры, установленная над изголовьем парадного ложа в центре, трансформировалась в драпированную женскую фигуру на высоком пьедестале и была сдвинута вправо. Взамен орнаментальной росписи простенок получил пилястры, а сквозной полукруглый арочный проем — прямоугольное очертание (рис. 7).

Дюбур творчески использовал интерьерный антураж для раскрытия драматической коллизии эпизода. Сквозной дверной проем, контрастно выделенный потоком света, привлекает внимание к выступу стены, разделяющему пространство надвое. Эта условная граница вызывает ассоциации с перекрестком и соответственно расставанием главных героев.

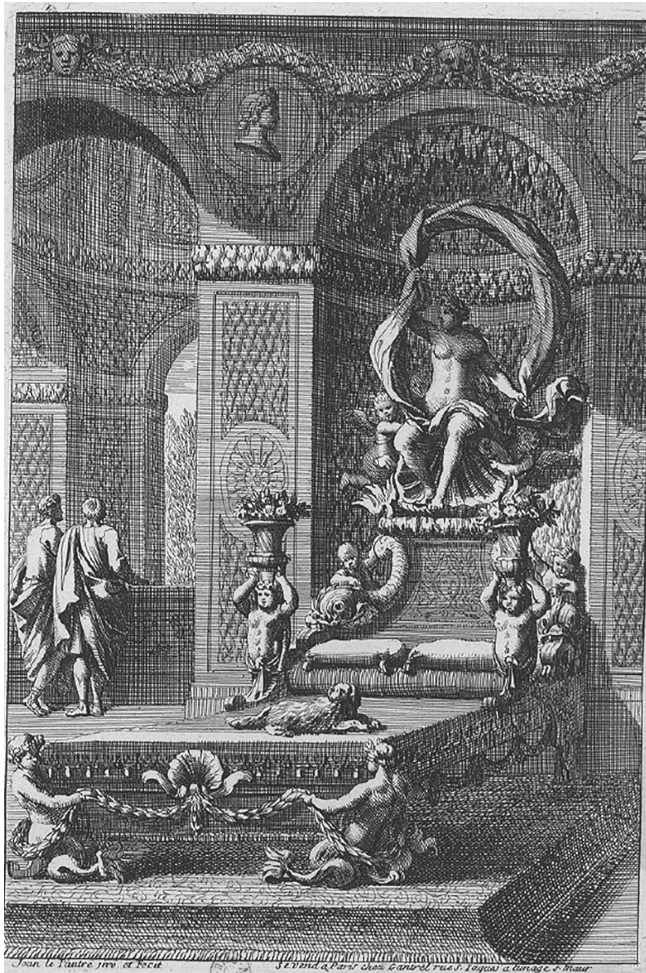


Рис. 7. Ж. Лепотр. Гравюра из сюиты «Книга римских кроватей». XVII в. [VIII, № 91]. Дата обращения июль 10, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525030725/f102.item>

Иллюстрация Ж. де Сэва (1760) представляет более актуальную «декорацию», обладающую стиливыми чертами прошлого и настоящего. О «большом стиле» и его современной интерпретации напоминают колонны и пилястры композитного ордера, скульптуры, установленные в нишах и на пьедесталах, а также двери с лучковым десюдепортом и мраморные плиты пола. Черты неоклассицизма акцентированы в оформлении стен: это лепные гирлянды и гладкие панели без орнаментации. Кроме того, иллюстратор изображает стулья с прямолинейными спинками и конусообразными ножками, характерные для неоклассицизма. Модная обстановка придает торжественному интерьеру оттенок комфортной современности (см. рис. 4).

Композиция и детали интерьерной «декорации» у Ж. де Сэва имеют определенное отношение к иллюстрации Дюбура. Об этом заставляет задуматься идентичное расположение сдвоенных пилястров и дверного проема (см. рис. 3). Поиск

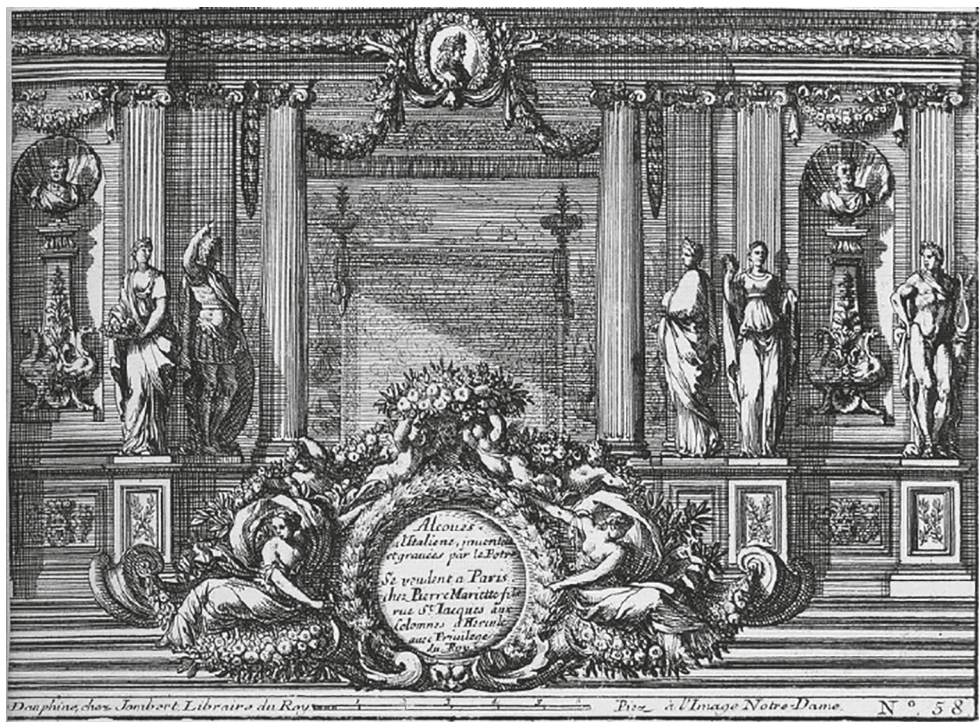


Рис. 8. Ж. Лепотр. Гравюра из сюиты «Итальянские альковы». XVII в [VII, № 58 (1)]. Дата обращения июль 10, 2021. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/49430/?offset=1#page=101&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=>

архитектурно-проектных прототипов подтверждает, что Ж. де Сэв воспользовался гравюрами Ж. Лепотра из сюиты «Итальянские альковы». Точнее, его заинтересовал выступ стены алькова, украшенный колоннами, пилястрами и нишами (рис. 8). Статуи, изображенные иллюстратором в сложных ракурсах, похоже, были заимствованы из сюиты Лепотра «Римские альковы заново» [VII, № 94]. Рисовальщик, возможно, также воспользовался проектами оформления интерьеров 1750-х годов. Знакомые ниши со статуями, лучковые фронтоны дверей и колонны встречаются на гравюре с образцами оформления «парадных салонов, галерей и комнат» из «Сборника» Ж.-Ф. де Неффоржа [IX, № 49]. То же верно по отношению к нише с обрамлением в виде пилястр и гирлянды, которая могла быть повторена по гравюре «Модели декора ламбри для вестибюля апартаментов» из того же сборника.

Иллюстратор осмысленно использовал детали интерьера в композиции иллюстрации. Дублирование сидений позволило выделить главных героев. Изображая многочисленные скульптуры, художник применил прием «интерактивности»: статуи разыгрывают роль свидетелей действия. Изваяния в нишах и на пьедесталах реагируют на объяснение героев сцены позами, жестами и мимикой. Одни отворачиваются, другие отводят или закатывают глаза, как, например, фигура в центральной нише (см. рис. 4).

Иллюстрация Ю.-Ф. Гравело (1768) отражает многообразные стилевые нюансы интерьеров 1760-х годов. Преобладают детали вновь актуального «большого сти-

ля», как, например, коринфские пилястры, бюсты на стенных консолях, скульптурные трофеи и медальоны на десюдепортах. Мотивы, типичные для неоклассицизма, акцентированы в оформлении стен, в частности рельефные гирлянды и лавровые венки. Переходный стиль Транзисьон заметен в моделировке кресла героини по характерным сочетаниям прямых и волнистых линий. Стилевой анализ интерьерной «декорации» показывает, что она выходит за пределы «римской сценической архитектуры» [10, p. 180].

Сравнение свидетельствует, что Гравело воспользовался композиционной схемой и деталями иллюстрации Ж. де Сэва в качестве аналога. Сходство еще более очевидно при знакомстве с сохранившимися эскизами Гравело (Розенбаховский музей Филадельфии, США). Действительно, образующий угол выступ стены, двери, парные коринфские пилястры с гирляндой, бюсты над головами героя и героини, мраморный пол — все это повторено с изменениями по образцу Ж. де Сэва (см. рис. 4, 5).

Как и другие иллюстраторы, Гравело имел в виду проектные образцы оформления интерьеров. Скульптурное изображение орла на центральном десюдепорте иллюстратор, возможно, заимствовал из гравюры сюиты «Орнаменты или плакаты для украшения комнат и альковов» Ж. Маро [X, pl. 11]. Рельефный медальон с гирляндой на крайнем десюдепорте происходит из аналогичного проекта той же сюиты [X, № 140].

Удачной композиционной находкой Гравело можно считать угловую модель пространства, которая вызывает ассоциации с трагическим тупиком в отношениях героя и героини. Открытые двери, расположенные по разным сторонам от главных действующих лиц, намекают на их расставание. По замыслу иллюстратора, скульптуры воздействуют на зрителя, усиливая впечатление от происходящего. Бюсты на стенных консолях ведут собственный диалог, пародируя главных персонажей сцены: героиня обращается к герою, который отворачивается в сторону (см. рис. 5).

Иллюстрация Ж.-Ж.-Ф. Лебарбье (1796) представляет условную античную «декорацию», отражая новую тенденцию оформления интерьера. Художник пользуется типичным для неоклассицизма приемом изображения архитектурного фона в виде колоннады на высоком цокольном выступе стены. Однако, что более важно, передает предметы, близкие стилю Директории. Мебельный антураж сцены восходит к античным образцам, известным по историческим картинам Ж.-Л. Давида. Так, сиденье героини повторяет форму древнегреческого «клизмоса», а фрагментарно изображенное сиденье героя — древнегреческий «дифр» (курульный стул).

Сравнение с аналогичными иллюстрациями доказывает, что архитектурные детали Лебарбье заимствовал у Шеро, отказавшись от панно, драпировки и напольных плит (см. рис. 2, 6). Возможно, по примеру предшественников художник удвоил число сидений, что позволило обозначить главных героев сцены.

Итак, в прочтении иллюстраторов XVIII в. «декорации» к пьесе «Береника» имеют приближенную к реальным интерьерам трактовку, что принципиально отвечает замыслу драматурга осовременить древнеримский сюжет. Художники передают элементы разных стилей XVII–XVIII вв., за исключением рококо. В первой трети XVIII в., следуя традиции Шово, место действия моделируют с помощью элементов барокко и «большого стиля» (Шеро, Дюбур). В середине столетия воспроизводят интерьер вновь актуального «большого стиля» с элементами стиля

транзисьон (Гравело) и неоклассицизма (де Сэв, Гравело), в конце века — античный антураж, близкий стилю Директории (Лебарбье).

Сравнение гравюр разных серий показывает, что на протяжении столетия художники обычно практиковали заимствование интерьерной «декорации» из более ранних иллюстраций. Каждый художник в большей или меньшей степени опирался на модель места действия из аналогичных иллюстраций. Как замечено, Шово вольно копировал Шеро, Шеро слегка повлиял на Дюбура, Дюбур незначительно — на де Сэва, де Сэв заметно — на Гравело, Лебарбье процитировал Шеро. Круг замкнулся. Общепринятый способ моделирования места действия в иллюстрации XVIII в., следовательно, предполагал частичное повторение с изменениями аналогичных композиций и деталей.

Связанное с практикой интерьерного искусства, конкретное прочтение места, подразумевающее передачу стилизованных особенностей архитектуры, оформления и обстановки, свидетельствует о влиянии на иллюстрацию документальных, проектных изображений. Распознавание ряда визуальных источников интерьерных «декораций» доказывает, что художники хорошо знали архитектурную гравюру XVII–XVIII вв. Как установлено, прототипами для иллюстраторов «Береники» служили проекты декоратора Ж. Лепотра, архитекторов Ж. Маро и Ж.-Ф. де Неффоржа. Судя по составу рассмотренных гравюр, иллюстраторы искали подходящую композицию и детали, но не заданный текстом вид интерьера. Таким образом, место действия в иллюстрации XVIII в. моделировалось также путем частичного заимствования готовой «декорации» из сборников проектных образцов с последующими изменениями.

Иллюстраторы апеллировали к интерьерному антуражу с целью построения композиции и раскрытия смысла сцены. Как элементы композиции, интерьерные детали имели широкий семантический диапазон. Они дополняли «декорацию» нюансами, не предусмотренными текстом, но раскрывающими его содержание. С помощью интерьерных деталей почти все (Шово, Шеро, де Сэв, Гравело, Лебарбье) обозначали главных героев, иногда (Шово, Дюбур, Гравело) подсказывали развитие событий, в ряде случаев (де Сэв, Гравело) усиливали драматический эффект сцены и управляли эмоциями зрителя. Использование максимума композиционных приемов (де Сэв, Гравело) свидетельствует о мастерстве иллюстраторов.

Заключение

Сравнительное изучение изображения места действия в иллюстрациях к пьесе «Береника» Расина, подготовленных по рисункам французских художников XVIII в., позволяет сделать некоторые выводы.

Краткие описания драматурга помпезного и замкнутого помещения дворца «современной» планировки с единичными предметами и орнаментами не создавали условий для подробной визуализации сцены.

Иллюстраторы по своему усмотрению изображали наделенные чертами современности, роскоши и пространственной открытости приемное помещение парадных апартаментов, назначение которого редко поддается точной идентификации. Предметы и декор, продиктованные текстом, опускали или передавали с изменени-

ями. Текст пьесы действительно не имел решающего значения для моделирования места действия в иллюстрациях XVIII в.

Интерьерная «декорация» в иллюстрациях к пьесе «Береника» была приближена к реальности благодаря актуальной стилевой трактовке, что отвечало замыслу драматурга осовременить древнеримский сюжет. Передавая элементы разных стилей XVII–XVIII вв., художники создавали «декорации» места действия путем частичного копирования и дополнения гравированных образцов — художественных и документальных. Сравнение гравюр подтверждает, что, во-первых, на протяжении столетия иллюстраторы практиковали частичное заимствование интерьерных «декораций» из аналогичных иллюстраций. Во-вторых, место действия моделировалось путем частичного копирования композиции и деталей из сборников проектных образцов с последующими изменениями.

Несмотря на то что место действия в иллюстрации XVIII в. изображали практически вне связи с текстом, интерьерный антураж давал возможность иллюстраторам раскрывать смысл сцены по-своему. Установлено, что с помощью интерьерных деталей иллюстраторы выделяли главных героев сцены, предсказывали развитие событий и управляли эмоциями зрителя.

Всестороннее изучение визуализации литературного сюжета в XVIII в., таким образом, позволяет постичь методы создания иллюстраций в контексте литературы и изобразительной традиции и в целом дает возможность углубить представления о развитии западноевропейского искусства Нового времени.

Литература

1. Bassy, Alain-Marie. “Le texte et l’image”. In *Histoire de l’édition française*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, 140–71. Paris: Promodis, 1984, t. 1.
2. Ionescu, Christina, ed. *Book Illustration in the Long Eighteenth Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
3. Pons, A. J. *Les éditions illustrées de Racine*. Paris: A. Quantin, 1878.
4. Picard, Raymond. “Racine et Chauveau”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, no. 3/4 (1951): 259–74.
5. Planche-Touron, Marie-Claire. “De Chauveau à Guérin : le théâtre de Racine source d’inspiration pour les arts visuels”. In *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, sous la direction de Charles Mazouer, 27–44. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000.
6. Planche-Touron, Marie-Claire. “Jacques de Sève illustrateur du théâtre de Jean Racine”. *Dix-huitième siècle*, no. 37 (2005): 513–26.
7. Planche, Marie-Claire. *De l’iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*. Turnhout: Brepols, 2011.
8. Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Éd. du Seuil, 2002.
9. Émelina, Jean. “L’espace dans les tragédies romaines de Racine”. *Littératures classiques*, no. 26 (1996): 125–38.
10. Pavel, Thomas. “Espaces raciniens”. *Communications*, no. 47 (1988): 173–86.
11. Peters, Julie. *Theatre of the Book, 1480–1880: Print, Text, and Performance in Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
12. Cohen, Henry. *Guide de l’amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*. Paris: A. Rouquette, 1912.
13. Барт, Ролан. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Георгия Косикова. М.: Прогресс, 1989.
14. Расин, Жан. *Трагедии*. Изд. подгот. Нина Жирмунская и Юрий Корнеев. Новосибирск: Наука, 1977.
15. Даль, Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. 4 тома. СПб.: Тип. М. О. Вольфа, 1880–1882, т. 4.

16. Racine, Jean. *Bérénice*. Paris: Ligarán, 2015.
17. Whitehead, John. *The French Interior in the Eighteenth Century*. London: Laurence King, 1992.
18. Verlet, Pierre. *Styles, meubles, décors du Moyen âge à nos jours*. 2 tomes. Paris: Larousse, 1971.
19. Hauteceur, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*. 4 tomes. Paris: A. et J. Picard, 1950, t. 3.
20. Scott, Katie. *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*. New Haven (Conn.): Yale University Press, 1995.
21. Hauteceur, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*. 4 tomes. Paris: A. et J. Picard, 1952, t. 4.
22. Hauteceur, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*. 4 tomes. Paris: A. et J. Picard, 1948, t. 2.

Источники

- I. Racine, Jean. *Oeuvres*. 2 tomes. Paris: J. Ribou, 1676, t. 2. (Национальная библиотека Франции, Париж).
- II. Racine, Jean. *Oeuvres*. 2 tomes. Londres: Tonson & Watts, 1723, t. 1. (Национальная библиотека Франции, Париж).
- III. Racine, Jean. *Oeuvres*. 3 tomes. Amsterdam: J. F. Bernard, 1743, t. 1. (Зональная научная библиотека Уральского федерального университета, Екатеринбург).
- IV. Racine, Jean. *Oeuvres*. 3 tomes. Paris: M.-E. David, 1760, t. 2. (Национальная библиотека Франции, Париж).
- V. Racine, Jean. *Oeuvres*. 7 tomes. Paris: L. Cellot, 1768, t. 3. (Библиотека иностранной литературы, Москва).
- VI. Racine, Jean. *Oeuvres complètes*. 4 tomes. Paris: Deterville; Didot Jeune, 1796, t. 2. (Национальная библиотека Франции, Париж).
- VII. Le Pautre, Jean. *Oeuvres*. 3 tomes. Paris: Ch.-A. Jombert, 1751, t. 2. (Национальная библиотека Франции, Париж).
- VIII. Langois, Nicolas, ed. *L'Architecture à la mode où sont les nouveaux dessins pour la Décoration des Bâtimens et jardins*. [Paris]: N. Langois, [S. a.]. (Национальная библиотека Франции, Париж).
- IX. Neufforge, Jean-François, de. *Recueil élémentaire d'architecture*. 8 tomes et 3 tomes de supplement. Paris: J.-F. Neufforge, 1757–1768, t. 1. (Национальная библиотека Франции, Париж).
- X. Jombert, Charles-Antoine. *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements*. 2 tomes. Paris: Ch.-A. Jombert, 1765, t. 1. (Национальная библиотека Франции, Париж).

Статья поступила в редакцию 11 июля 2021 г.;
рекомендована к печати 14 ноября 2022 г.

Контактная информация:

Борщ Елена Викторовна — канд. искусствоведения, доц.; ev_borshch@lenta.ru

Interior as a Scene in the Depictions of French Illustrators of Racine's Works in the 18th Century: A Comparative Aspect

E. V. Borshch

Ural State University of Architecture and Art named by N. S. Alferov,
23, ul. Karla Liebknechta, Yekaterinburg, 620075, Russian Federation

For citation: Borshch, Elena. "Interior as a Scene in the Depictions of French Illustrators of Racine's Works in the 18th Century: A Comparative Aspect". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 1 (2023): 128–146. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.106> (In Russian)

French literary illustration of the 18th century is studied from the point of view of depicting an interior as a locale. The problem of the influence of literary and visual sources on the formation of the image of an interior is studied through several series of illustrations for Ra-

ciné's *Works* in 18th century editions. The main sources of comparative research are the illustrations for J. Racine's *Berenice*, engraved from drawings by French artists L. Cheron (1723), L.-F. Dubourg (1743), J. de Sève (1760), H.-F. Gravelot (1768), J.-J.-F. Lebarbier (1796). Reading Racine's *Berenice* in French and Russian, reading critical works about "Racine's space" helps to understand the image of locale in the playwright's version. The events of Racine's *Berenice* take place in the confined space of an ancient Roman palace. The author modernizes the locale, using the concepts of the French noble interior of his time — "cabinet", "apartments". The description of the scene has a minimum of detail, is contradictory and insufficient for literal depictions. The artists, following the example of the playwright, interpreted the scene in the spirit of modernity, but changed and supplemented the main and secondary details. As a rule, they depicted the reception area of the ceremonial apartments and accurately conveyed the styles of interior decoration (Grand style, Transition style, Neoclassicism, Directory style). The artists explained the episode and the play as a whole by means of compositional tools that had a wide semantic range. Comparison the illustrations among themselves and comparison the book engravings with architectural engravings shows the continuity of the artistic tradition and adherence to the academic rules of working with depiction. The artists repeated the compositions of similar illustrations and quoted the interior design projects of the 17th–18th centuries. The image of a locale in the illustration was directly dependent on visual sources, and not on the text. The method of depicting an interior in the illustrations was based on selective and arbitrary reflection of the text, actualizing the appearance of a locale, using the semantics of details and partial copying of samples.

Keywords: French illustrators, book illustration, book engravings, interior depiction, illustrations for J. Racine's *Berenice*, 18th century.

References

1. Bassy, Alain-Marie. "Le texte et l'image". In *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, 140–71. Paris: Promodis, 1984, t. 1.
2. Ionescu, Christina, ed. *Book Illustration in the Long Eighteenth Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
3. Pons, A. J. *Les éditions illustrées de Racine*. Paris: A. Quantin, 1878.
4. Picard, Raymond. "Racine et Chauveau". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, no. 3/4 (1951): 259–74.
5. Planche-Touron, Marie-Claire. "De Chauveau à Guérin: le théâtre de Racine source d'inspiration pour les arts visuels". In *Recherches des jeunes dix-septiémistes*, sous la direction de Charles Mazouer, 27–44. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000.
6. Planche-Touron, Marie-Claire. "Jacques de Sève illustrateur du théâtre de Jean Racine". *Dix-huitième siècle*, no. 37 (2005): 513–26.
7. Planche, Marie-Claire. *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*. Turnhout: Brepols, 2011.
8. Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Éd. du Seuil, 2002.
9. Émelina, Jean. "L'espace dans les tragédies romaines de Racine". *Littératures classiques*, no. 26 (1996): 125–38.
10. Pavel, Thomas. "Espaces raciniens". *Communications*, no. 47 (1988): 173–86.
11. Peters, Julie. *Theatre of the Book, 1480–1880: Print, Text, and Performance in Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
12. Cohen, Henry. *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*. Paris: A. Rouquette, 1912.
13. Barthes, Roland. *Selected works: Semiotics. Poetics*. Rus. ed. Comp., Total. ed. and entered. art. by Georgy Kosikov. Moscow: Progress Publ., 1989. (In Russian)
14. Racine, Jean. *Tragedies*. Rus. ed.: prepared by Nina Zhirmunskaya and Yuri Korneev. Novosibirsk: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
15. Dal, Vladimir. *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language*. 4 vols. St Petersburg: Tip. M. O. Vol'fa Publ., 1880–1882.

16. Racine, Jean. *Bérénice*. Paris: Ligarán, 2015.
17. Whitehead, John. *The French Interior in the Eighteenth Century*. London: Laurence King, 1992.
18. Verlet, Pierre. *Styles, meubles, décors du Moyen âge à nos jours*. 2 tomes. Paris: Larousse, 1971.
19. Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*. 4 tomes. Paris: A. et J. Picard, 1950, t. 3.
20. Scott, Katie. *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*. New Haven (Conn.): Yale University Press, 1995.
21. Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*. 4 tomes. Paris: A. et J. Picard, 1952, t. 4.
22. Hautecoeur, Louis. *Histoire de l'architecture classique en France*. 4 tomes. Paris: A. et J. Picard, 1948, t. 2.

Sources

- I. Racine, Jean. *Oeuvres*. 2 tomes. Paris: J. Ribou, 1676, t. 2. (National Library of France, Paris).
- II. Racine, Jean. *Oeuvres*. 2 tomes. Londres: Tonson & Watts, 1723, t. 1. (National Library of France, Paris).
- III. Racine, Jean. *Oeuvres*. 3 tomes. Amsterdam: J. F. Bernard, 1743, t. 1. (Zonal Scientific Library of the Ural Federal University, Yekaterinburg).
- IV. Racine, Jean. *Oeuvres*. 3 tomes. Paris: M.-E. David, 1760, t. 2. (National Library of France, Paris).
- V. Racine, Jean. *Oeuvres*. 7 tomes. Paris: L. Cellot, 1768, t. 3. (Library for Foreign Literature, Moscow).
- VI. Racine, Jean. *Oeuvres complètes*. 4 tomes. Paris: Deterville; Didot Jeune, 1796, t. 2. (National Library of France, Paris).
- VII. Le Pautre, Jean. *Oeuvres*. 3 tomes. Paris: Ch.-A. Jombert, 1751, t. 2. (National Library of France, Paris).
- VIII. Langois, Nicolas, ed. *L'Architecture à la mode où sont les nouveaux dessins pour la Décoration des Bâtimens et jardins*. [Paris]: N. Langois, [S. a.]. (National Library of France, Paris).
- IX. Neufforge, Jean-François, de. *Recueil élémentaire d'architecture*. 8 tomes et 3 tomes de supplément. Paris: J.-F. Neufforge, 1757–1768, t. 1. (National Library of France, Paris).
- X. Jombert, Charles-Antoine. *Répertoire des artistes ou Recueil de compositions d'Architecture et d'Ornements*. 2 tomes. Paris: Ch.-A. Jombert, 1765, t. 1. (National Library of France, Paris).

Received: July 11, 2021
Accepted: November 14, 2022

Author's information:

Elena V. Borshch — PhD in Arts, Associate Professor; ev_borshch@lenta.ru