

На правах рукописи

Агратина Елена Евгеньевна

**Путь живописца и парижская художественная среда
XVIII века**

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и
архитектура)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Москва 2025

Диссертация подготовлена на кафедре теории и истории искусства факультета истории искусства ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

Научный консультант:

Карев Андрей Александрович – доктор искусствоведения, профессор кафедры отечественного искусства ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова».

Официальные оппоненты:

Сиповская Наталия Владимировна – доктор искусствоведения, директор ФГНИУ «Государственный институт искусствознания МК РФ».

Артемяева Ирина Сергеевна - доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела западноевропейского изобразительного искусства ФГБУК «Государственный Эрмитаж».

Карп Сергей Яковлевич – доктор искусствоведения, главный научный сотрудник ФГБУН «Институт всеобщей истории РАН».

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет».

Защита состоится «24» марта 2026 г. в 13.00 часов на заседании Диссертационного совета 24.2.366.10 при ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу: 125047, Москва, Миусская площадь, д.6, стр. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу: 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6, стр. 6 и на сайте ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу:

https://www.rsuh.ru/upload/main/dissov/1_dis_Agratina_EE_814.pdf

Автореферат разослан «___» _____ 2025 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Бэлла Львовна Шапиро,
доктор культурологии, доцент

Общая характеристика работы

Под выражением «путь живописца» обычно понимается творческая судьба конкретного мастера. В контексте данного исследования «путь» подразумевает, скорее, маршрут, включающий в себя комплекс применяемых тактик и стратегий, которым имел возможность следовать французский живописец XVIII века, нацеленный сделать карьеру в столичной художественной среде. Таковой маршрут предполагал несколько значимых пунктов: получение образования, как начального, так и более серьезного, налаживание связей в профессиональном сообществе, построение академической или альтернативной ей карьеры, поиск заказчиков, организацию мастерской, продвижение собственного творчества в среде современников и сохранение его для потомков. В то же время, доступные формы алгоритмов действий варьировались в зависимости от индивидуальных особенностей героя: его происхождения, семейной обстановки, таланта, усердия, удачи, а также вероисповедания, пола, материального положения, состояния здоровья и многих других факторов. Заметим, что степень встроенности живописца эпохи Просвещения в современное ему общество была очень высока. При развитом творческом самосознании и прогрессирующем индивидуализме французского художника того времени практически все, что он делал, являлось в том или ином смысле социальным заказом. Поэтому понятие «пути» применительно к героям означенной эпохи предполагает не только и не столько внутренний поиск себя, своего жанра, манеры, любимых сюжетов, сколько тот же поиск себя в контексте окружающей обстановки и разработку способов согласовать собственные особенности с требованиями социума.

Путь живописца, то есть развитие таланта и сложение карьеры под воздействием комплекса всех имеющихся социальных факторов, представляет исключительный интерес для изучения истории искусства и культуры Франции означенной эпохи в целом, поскольку является своеобразным «проявителем» всех процессов, происходивших в столичной художественной среде и в самом искусстве. При успешной реконструкции жизненной модели парижского художника XVIII века, подробном изучении всех аспектов социального бытия мастера, более понятной и выявленной становится стилевая вариативность искусства, условия и обстоятельства возникновения произведений различного качества. Также приобретают отчетливость изменения в мировоззрении участников художественного процесса, особенности формирования новой художественной реальности и нового типа личности, весьма перспективного с точки зрения дальнейшей историко-культурной эволюции.

Актуальность темы подтверждается постоянным интересом научного сообщества к вопросам социального бытия художника¹. Опыты такого рода на

¹ Отметим, что следует различать социологический метод в изучении истории искусства и собственно социологию искусства, усилия которой сосредоточены преимущественно на анализе процессов, связанных с функцией искусства в современном обществе.

конкретном материале, относящемся к различным эпохам, активно ставились с 1930-х годов. Речь, например, о трудах М. Вакернагеля и Ф. Анталя, в которых было убедительно показано, что общество не монолитно и отдельные группы заказчиков предъявляют художникам весьма различные требования, обусловленные, в том числе, и несовпадающим назначением заказанных произведений².

В 1951 году вышла в свет книга М. Мейса «Живопись во Флоренции и Сиене после черной чумы», где объяснение идущих в искусстве процессов обнаруживалось во вспышке глубокой религиозности, последовавшей за эпидемией³. Так был выявлен еще один значимый общественный фактор, влияющий на искусство: колебания религиозного чувства, зависимые от внешних обстоятельств, таких, например, как эпидемиологическая или военная обстановка.

Книга А. Хаузера «Социальная история искусства», которая ставила целью показать соответствие художественных процессов общественным формациям, получила довольно прохладный прием со стороны академического сообщества⁴. Однако она подчеркнула необходимость дальнейшей активной разработки социологического метода в изучении истории изобразительного искусства. Желая способствовать этому, Э. Гомбрих в рецензии на труд А. Хаузера очертил круг важных для изучения тем, связывающих искусство и общество. Сюда входят история образования в области искусств, отношения мастера с заказчиком, история художественной критики и вкуса, история собирательства и анализ законов художественного рынка, изучение появления и развития выставочной деятельности.

Постепенно начинает осознаваться и обратная тенденция: изданный в 1947 году труд Д. Клингендера «Искусство и индустриальная революция» приоткрыл возможность взгляда на искусство не только как на «зеркало» общественных процессов, но и как на действующую в обществе силу⁵. Книга П. Франкастеля «Искусство и общество», изданная в 1952 году, рассматривает искусство как специфический язык, который, наряду с другими составляющими неприродной среды обитания человека (наукой и техникой), является средством взаимодействия людей между собой⁶. В этой роли искусство показано Франкастелем как средство трансформации мира.

Социолог и философ П. Бурдьё, активно работавший с начала 1960-х годов, первым обратился к материалу французского классического искусства. Ученый отмечал возросшую скорость процессов, проходящих в этом поле, его ускоряющуюся автономизацию от отдельных, ранее претендующих на

² Wackernagel M. Der Lebensraum des Kunstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig: Seemann, 1938; Antal F. Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries. London: Kegan Paul, 1947.

³ Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1951.

⁴ Hauser A. The Social History of Art. London: Routledge & K. Paul, 1951.

⁵ Klingender F.D. Art and the industrial revolution. London: Carrington, 1947.

⁶ Francastel P. Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme. Paris: Audin, 1952.

абсолютный контроль институтов, таких как Церковь и королевский двор, умножение и диверсификацию групп потребителей и институций признания. Пожалуй, именно П. Бурдьё первым уловил и тонко выразил полифоничность культурной среды Франции XVII–XVIII веков.

В три последние десятилетия XX века в зарубежной науке преобладал предложенный Э. Гомбрихом «микросоциологический» подход, подразумевающий внимательное исследование конкретного исторического и художественного материала. В этом духе работал ученик Э. Гомбриха М. Баксандалл, который оттолкнулся в своем исследовании от фигуры зрителя, то есть не создателя искусства, а его реципиента⁷. Необходимо отметить важнейшее понятие, введенное Баксандаллом, объясняющее суть отношений художника и общества. Это понятие «бартера» – интеллектуального обмена между творцом и средой, в результате которого происходит развитие и первого, и второй.

Отечественные исследователи не оставались в стороне от общего процесса. Состоятельность социального подхода в советском искусствознании показали, в частности, М.Я. Либман⁸, Т.В. Алексеева⁹, И.И. Свирида¹⁰, М.Ю. Герман¹¹. В постсоветское время социологический метод также привлекал представителей отечественной науки, таких как С.О. Андросов¹², Л.И. Тананаева¹³, Г.В. Вдовин¹⁴, В.П. Головин¹⁵. Можно видеть, насколько широки были хронологические и географические рамки, в которых работали отечественные исследователи.

Хотелось бы отметить, что социологический подход был органичной частью научного метода такого значительного исследователя искусства XVIII века, как О.С. Евангулова, которая прививала комплексный исторический и социальный взгляд на искусство своим многочисленным ученикам. Уже в относительно ранней книге «Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени» реконструируется процесс взаимодействия художника и заказчика, а также проблема функционирования художественного рынка в петровскую эпоху¹⁶. К 1989 году относится статья «Искусство в восприятии

⁷ Waxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the social history pictorial styles.* Oxford: Clarendon Press, 1972.

⁸ Либман М.Я. *Дюрер и его эпоха.* М.: Искусство, 1972.

⁹ Алексеева Т.В. В.Л. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. М.: Искусство, 1975.

¹⁰ Свирида И.И. *Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века.* М.: Наука, 1977.

¹¹ Герман М.Ю. *Уильям Хогарт и его время.* Л.: Искусство, 1977.

¹² Андросов С.О. *Живописец Иван Никитин.* СПб.: Изд-во "Дмитрий Буланин", 1998; Андросов С.О. *Иван Никитин. Живописец Петра I.* СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2022.

¹³ Тананаева Л.И. *Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI-XVII веков.* М.: Наука, 1996.

¹⁴ Вдовин Г.В. *Персона. Индивидуальность. Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века.* М.: Прогресс-Традиция, 2005.

¹⁵ Головин В.П. *Мир художника раннего итальянского Возрождения.* М.: НЛО, 2003.

¹⁶ Евангулова О.С. *Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов нового времени.* М.: Изд. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1987.

русских людей конца XVII – начала XVIII века»¹⁷. Более поздний труд «Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ» изучает вопрос преломления в отечественном культурно-историческом контексте идей и концепций, рожденных в художественной среде различных европейских стран¹⁸. Ученики О.С. Евангуловой в рамках организованного ею университетского семинара создали целую серию диссертаций, посвященных русским художникам и мастерам россики, а также различным проблемам искусства XVIII столетия, чаще всего именно в социальном контексте.

Современная стадия развития социологического метода в изучении истории искусства может считаться весьма продвинутой. Метод широко применяется современными исследователями, а опыт предшественников активно осмысливается. В 2010 году Государственный институт искусствознания выпустил хрестоматию, в которую вошли отрывки наиболее значимых сочинений отечественных и зарубежных ученых¹⁹. Предложенные материалы имеют своим адресатом в основном студенческую аудиторию, однако это и является наиболее очевидным маркером того, что социологический метод прочно вошел в исследовательскую практику и является обязательным к изучению молодым поколением специалистов.

В 2016 году в Париже вышла критическая антология социальной истории искусств²⁰. В издание вошли выдержки из сочинений известных авторов, таких как Ф. Клингендер, М. Шапиро, Э. Блант, М. Вакернагель, Ф. Антал, П. Франкастель, А. Хаузер, С. Алперс и др. Тексты первопроходцев социологического метода сопровождаются комментариями современных ученых. Издание весьма полезно для понимания соотношения «классической», т.е. отдаленной от нас определенной дистанцией социальной истории искусств, и современным ее осмыслением, когда исследователи уже во многом привыкли оперировать социальными категориями применительно к искусству и способны оценить вклад своих предшественников в развитие данного метода и предложить пути его дальнейшего применения.

Таким образом, контекстное изучение искусства остается в современную эпоху весьма востребованным и актуальным. Сложность переплетений общественных процессов, действующих на художественной сцене, привлекает как отечественных, так и зарубежных исследователей. Больше всего внимания получила фигура заказчика художественных произведений как активного субъекта действия, способного повлиять на художественный процесс. При этом плацдармом для исследователей, особенно зарубежных, стала в первую очередь эпоха Возрождения. На наш взгляд, Франция XVIII столетия предоставляет еще более сложный и многообещающий материал для изучения

¹⁷ Евангулова О.С. Искусство в восприятии русских людей конца XVII- начала XVIII века // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 1989. № 3. С. 27-40.

¹⁸ Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ М.: Памятники исторической мысли, 2007.

¹⁹ Социология искусства. Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2010.

²⁰ Histoire sociale de l'art. Une anthologie critique / dir. N. McWilliam, C. Moréteau et J. Lamoureux. Paris: Les presses du réel, 2016.

пересечений социального и художественного. Этот период характеризуется не только сложноструктурированным устройством общества, в каждый сегмент которого художник должен был успешно вписаться, но и острым чувством современности, предполагающим постоянную рефлексию касательно актуального состояния социума, своего места и роли в нем. Требовалось если не вступить во взаимодействие с тем или иным общественным образованием, то хотя бы обозначить свое к нему отношение. И художник – человек своего времени – выполняет данное требование, побуждаемый к тому как собственным внутренним желанием высказаться и проявить себя, так и внешними обстоятельствами. Фактически, XVIII столетие – первая эпоха, когда ясно обозначился разрыв между жизнью и размышлением о ней, когда рефлексия стала осознанным процессом и признаком состоявшейся личности. Возникает новый формат гибкого и рационального художника, уже предчувствующего относительность всех истин, способного посмотреть со стороны на любое явление, в том числе и на самого себя, комментирующего собственное творчество и постоянно дающего поводы для комментариев со стороны. Именно поэтому самым перспективным направлением является, на наш взгляд, создание модели-реконструкции, предполагающей объединение в целостную систему всех составляющих парижской художественной жизни XVIII века *вокруг фигуры живописца*. Эта фигура должна быть осмыслена как центральное звено для всех общественных сил, так или иначе связанных с искусством, и главное действующее лицо всех социально-культурных процессов. Это позволит придать новый смысл социальной истории искусства, снова повернуться лицом к тому, кто создает художественные ценности, но воспринять его уже не в качестве отвлеченной, абстрактной единицы, а во всей полноте его общественного бытия.

Состояние научной разработанности темы

Что касается исследовательской литературы, касающейся непосредственно французского искусства XVIII столетия, то особенно обширна историография на французском языке. Однако несомненный интерес представляют отдельные труды на русском, английском, немецком, итальянском и испанском языках.

Нужно признать, что социологический аспект пользовался вниманием ранних французских историков искусства, далеких от теоретической разработки этого метода. Именно поэтому для изучения темы оказались весьма полезны сочинения второй половины XIX – первой трети XX века: в частности, труд Л. Лагранжа о К.-Ж. Верне (1864), монография С. Габийо «Гюбер Робер и его время» (1895), книги К. Моклера о французских мастерах эпохи Просвещения, монография П. Нолака о Ж.-О. Фрагонаре (1918). Кроме книг о художниках, появлялись труды, посвященные иным персонам, в частности, крупным меценатам XVIII столетия. Это сочинение А. Торнези о салоне мадам Жоффрен (1895), труд С. Рошеблава о графе де Келюсе (1889), монография М.-Л. Десазара о семействе Кроза (1907), не лишенный интереса труд о любителях изящного К. де Ри (1877) и исследование Ж.-Г. Дюмени,

посвященное истории наиболее крупных знатоков искусства XVIII века (1853-1858). Проблема критики применительно к изобразительному искусству подробно рассматривалась в фундаментальном труде А. Фонтена (1909). Внеакадемические опыты по проведению публичных выставок были освещены Е.-Б. де ла Шавеньери (1865). Деятельность Мануфактуры гобеленов, имеющей при себе художественную школу, исследовалась Е. Герпахом (1892). Нельзя пройти и мимо трудов Л. Рео, который стремился поставить французское искусство в контекст европейского, подтвердить и объяснить лидирующую роль Франции в культурной среде XVIII века.

Изучение подобной ранней литературы, посвященной отдельным значимым фигурам и явлениям, не только принесло определенную осведомленность о сложении французской историографии по теме, но и оказалось отнюдь не лишенным методологической ценности. Можно видеть, что уже в трудах конца XIX – первой половины XX века складывается определенный круг социальных явлений, рассмотрение которых считается необходимым, о каком бы мастере XVIII века ни шла речь.

В 1930-1960-е годы в европейском искусствознании применение социологического метода выходит на новый уровень. После открытий М. Вакернагеля, Ф. Анталя, Д. Клингендера, М. Шапиро, П. Франкастеля и П. Бурдьё начинают появляться труды, посвященные искусству как значимой части общественной жизни. Это коснулось и изучения искусства XVIII столетия. В 1974 году вышла книга А. Корвизье, именуемая «Искусства и общества в Европе XVIII века»²¹. В 1985 году появился труд американского историка искусства Т. Кроу «Художники и общественная жизнь в XVIII веке»²². Большой интерес представляет исследование М. Баксандалла 1985 года «Узоры интенции: об историческом толковании картин»²³. Эта книга посвящена не только искусству XVIII столетия, однако глава о Шардене демонстрирует тонкое понимание живописи этого периода в ее взаимосвязи с активно развивающейся наукой.

В 1987 году было издано сочинение польско-французского исследователя К. Помяна «Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI – XVIII века», недавно переведенное на русский язык²⁴. История собирательства и художественного рынка XVII–XVIII веков реконструируется автором как социально-философское явление. К 1991 году относится исследование Ж. Шатлю, где рассмотрены, хотя и довольно кратко, многие проблемы, связанные с общественным бытованием художников²⁵.

²¹ Corvisier A. Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle. Paris: Presse universitaire de France, 1978.

²² Crow T. Painters and public life in 18th century Paris. New Haven: Yale University Press, 1985.

²³ Baxandall M. Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. New Haven: Yale University Press, 1985. На русском языке см.: Баксендолл М. Узоры интенции: Об историческом толковании картин / пер. с англ. М. Соколова. М.: Юни Принт, 2003. Другой, на наш взгляд, более удачный перевод приведен в книге: Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н. Мазур. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2023. С. 335-353.

²⁴ Помян К. Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI-XVIII века. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022.

²⁵ Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 1991.

Эти труды, относящиеся ко времени сложения и активного сознательного применения социологического метода, хороши своей целостностью, широким охватом материала. Они представляли собой попытки создать панораму художественной жизни Франции XVIII века и в настоящее время служат ориентиром в отношении того, как исследователям XX века виделась картина социального бытия художника эпохи Просвещения. Представляется, однако, что наиболее перекликающиеся с темой настоящего исследования труды имели более исторический, нежели искусствоведческий характер. Работы А. Корвизье, К. Помяна и Ж. Шатлю исключают такой важный аспект, как отражение всех изученных социальных процессов в самом искусстве, что явилось для диссертанта одной из наиболее значимых проблем.

Современные исследователи продолжают создавать фундаментальные труды по отдельным аспектам, связанным с социальной сферой. Так, труд А. Лааль посвящен проблеме школьного художественного образования в XVIII веке²⁶. Это фундаментальная монография, в которой изучены образовательные учреждения не только в Париже, но, в первую очередь, в провинции, что позволяет оценить означенную проблему с панорамной точки зрения. Особенный интерес представляет статистика, касающаяся возраста и социального происхождения учеников.

К. Мишель стал автором самой значительной современной монографии, посвященной Королевской академии живописи и скульптуры. На французском языке книга вышла в 2012 году, на английском – в 2018²⁷. История Академии с 1648 по 1793 год разбита на несколько значимых периодов, каждый из которых изучен с использованием оригинальных источников. Этому отводится первая часть исследования. Вторая посвящена тому, как Академия функционировала в обществе и какое влияние оказывала на европейскую культурную среду в целом.

А. Верже посвятила немало публикаций практике учебных поездок лауреатов Римской премии в Италию, бытованию Французской академии в Риме и ее роли в сложении художественной элиты Парижа²⁸. Кроме того, А. Верже в соавторстве с Г. Верже был составлен словарь римских пенсионеров, основанный на материалах из архивов упомянутой Французской академии. Реформам этого учреждения в конце XVIII века посвящена статья Н. Лезю²⁹.

²⁶ Lahalle A. Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

²⁷ Michel Ch. L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'Ecole Française. Genève: Ars Longa, 2012. Нам оказался доступен текст на английском языке: Michel Ch. The Académie Royale de Peinture et de Sculpture: The Birth of the French School, 1648–1793. Los Angeles: Getty Research Institute, 2018.

²⁸ Verger A. Entrer à l'Académie de France à Rome: la faveur, le droit, le choix // Droits d'entrée: modalités et conditions d'accès aux univers artistiques / Ed. G. Mauger. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006. P. 13-45; Verger A. Rome vaut bien un prix. Une élite artistique au service de l'État: les pensionnaires de l'Académie de France à Rome de 1666 à 1968 // ARTLAS. 2019. V. 8. Issue 2. P. 82-98.

²⁹ Lesur N. Remettre en vigueur les règlements négligés ou oubliés. La réforme de l'Académie de France à Rome en 1775 sous la conduite de Jean-Baptiste Marie Pierre // Actes du colloque «L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792)». Rome, Villa Médicis, 4-6 mars 2010. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 191-206.

Ш. Гишар вслед за К. Помяном внесла важный вклад в изучение «знаточеской» среды того времени, истории коллекционирования и музейного дела. Ее труд «Любители искусства в Париже XVIII века» рассматривает различные аспекты феномена знаточества в парижской культурной среде изучаемого периода³⁰. Ш. Гишар различает категории знатоков и любителей, объясняет, как они соотносятся с категорией коллекционеров, анализирует их отношения с Королевской академией живописи и скульптуры и Академией св. Луки в Париже, рассматривает знатоков и любителей в качестве покровителей и «друзей» художников, исследует реакцию художественного сословия на фигуру знатока или любителя, условия ее принятия и социальной адаптации.

О французской художественной критике существует весьма основательный современный труд на немецком языке³¹, не говоря уже о солидном количестве франкоязычных исследований, связанных как с критикой, так и с выставочной деятельностью в Париже XVIII века.

Затрагивая проблему заказчика, его вкусов и предпочтений, следует отметить книгу, первоначально вышедшую на немецком языке, но затем переведенную на французский – монографию М. Шнайдер³². Труд посвящен мифологизированному портрету, причем автор вскрывает социальную подоплеку выбора тех или иных сюжетов.

Для изучения художественного рынка в Париже XVIII столетия, практики торговли произведениями искусства и роли отдельных личностей в этом процессе весьма значима коллективная монография И. Карбоннье, С. Ро, Ш. Рено и Ф. Руссель³³. Также о художественном рынке и развернувшейся во второй половине XVIII века практике аукционов повествует книга П. Мишеля³⁴.

Во франкоязычном научном пространстве выходило немало сборников и отдельных статей, связанных с социально-историческим аспектом бытования искусства. В 2001 году появился сборник «Искусство и социальные нормы в XVIII веке», в котором франкоязычные исследователи сделали несколько весьма значимых заявок на изучение данной области³⁵. Сборники близкой тематики, вышедшие под редакцией Д. Рабро, Й. Расмуссона, К. Мишеля и К. Магнуссона, Дж. Флипп, К. Сальмона в последние два десятилетия, предложили немало материалов, посвященных частным случаям социальной адаптации мастеров XVIII века и их интегрированности в научные,

³⁰ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. Seyssel: Champs Vallon, 2008.

³¹ Kluge D. Kritik als Spiegel der Kunst: die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert. Kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungen 7. Weimar: VDG, 2009.

³² Schneider M. Belle comme Venus: le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2020. « [Belle comme Vénus](https://www.openedition.org/60900) » - II. Dans le contexte de la culture de cour - Éditions de la Maison des sciences de l'homme ([openedition.org](https://www.openedition.org/60900))

³³ Watteau, Gersaint et le pont Notre-Dame à Paris au temps des Lumières / par Y. Carbonnier, S. Raux, Ch. Renaud, F. Rousselle. Lille: Septentrion, Presses universitaires, 2021.

³⁴ Michel P. Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2008.

³⁵ L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / Éd. par Th.-W. Gaehtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

экономические, общественно-политические и даже лингвистические процессы своего времени.

Иноязычная современная историография, при всем своем богатстве, оказывается весьма разрозненной. В ней по отдельности изучены самые разнообразные проблемы, как довольно крупные, например, деятельность меценатов в Париже XVIII века, вопрос художественного образования или коллекционирования произведений искусства в означенную эпоху, так и гораздо более мелкие, связанные с бытованием отдельных жанров, частными творческими судьбами, историей конкретных художественных проектов. При этом современная историография не ставит перед собой цели обобщения всего имеющегося материала, в котором были бы расставлены акценты на наиболее значимых социальных явлениях художественной жизни. Три последние десятилетия не представили сводного труда, где жизненный и творческий путь художника эпохи Просвещения прослеживался бы последовательно и планомерно.

Русскоязычная историография изучаемой темы, хотя и не слишком обширна, содержит труды, которые невозможно обойти вниманием. С точки зрения методологии весьма значима книга Л.А. Черной «Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени»³⁶. Хотя исследование построено на отечественном материале, оно способствует пониманию культурных и художественных процессов вообще, изучению того, как осуществляется «сдвиг культурных пластов». Фундаментальные труды общекультурной направленности по искусству Франции XVIII столетия принадлежат А.К. Якимовичу. В книге «Восемнадцатый век: Искусство и Просвещение» отмечена полифоничность и «многоэтажность» парижской художественной среды, ее сложность и разнообразие течений, в которых приходилось ориентироваться мастеру XVIII столетия³⁷. Прямое отношение к теме диссертационного исследования имеет книга М.А. Пожаровой «Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века»³⁸. Речь идет о переводах на русский язык и восприятии в России известных зарубежных, по преимуществу французских и английских, сочинений по теории искусства.

При изучении различных частных вопросов были весьма полезны посвященные академической жизни труды С.В. Моисеевой и И.М. Марисиной, точные и содержательные очерки музейных исследователей (И.С. Немиловой и других). Диссертант учитывал классические отечественные труды по искусству XVIII века, например, исследование, посвященное французскому портрету Ю.К. Золотова (1968), книги А.М. Кантора (1977) и Е.Ф. Кожинной (1971), монографию об А. Ватто М.Ю. Германа (1980), сборник статей А.Д. Чегодаева (1978), труды современных ученых, обладающие

³⁶ Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени: философско-антропологический анализ русской культуры XVII – первой трети XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 1999.

³⁷ Якимович А.К. Восемнадцатый век: искусство и Просвещение. М.: РИП, 2018.

³⁸ Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. М.: БуксМАрт, 2022.

исследовательской, дидактической и просветительской направленностью (С.М. Даниэля, В.С. Турчина, Е.Д. Федотовой и М.И. Свидерской). В методологическом смысле оказались полезны работы, где искусствоведческий анализ сочетался с исследованием теоретических концепций, социологических и мировоззренческих аспектов.

Имеют несомненную ценность выставочные проекты последних лет, в особенности экспозиция 2023 года «Салоны Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века»³⁹, которая позволила близко ознакомиться с большим количеством визуального материала, тесно связанного с темой диссертационного исследования.

Очевидно все же, что полномасштабного труда, где рассматривались бы все основные аспекты социального бытия живописца в Париже XVIII века, в отечественной историографии нет. Русскоязычная литература, посвященная французскому искусству XVIII столетия, небогата и еще ждет своего расширения в любом направлении, как в области формально-стилистического изучения различных комплексов произведений, так и в сфере культурно-общественной проблематики. Несмотря на многочисленные подходы зарубежных исследователей к проблеме социального бытия парижского живописца XVIII века, полной реконструкции основных вариаций общественно предопределенного пути такого художника создано не было. Приступая к изучению биографии и творчества того или иного мастера, исследователь всегда заново реконструирует этот путь применительно к конкретной творческой личности, что зачастую не позволяет увидеть общих закономерностей, существенных для понимания как мотивации деятельности субъекта, так и самой художественной продукции.

Источники и материалы. Основой исследования стал разнообразный художественный материал, позволяющий понять академические требования, предпочтения заказчиков и коллекционеров различных категорий, критиков и публики, и отражающий интересы самого живописца и его самовосприятие, понимание своей сущности и своего места в мире. Оказались охвачены произведения практически всех жанров: исторические полотна, выполняемые как по академическим заданиям, так и для разного рода заказчиков, бытовая живопись, парадный, полупарадный и камерный портрет (в том числе и автопортрет), пейзаж, реже натюрморт. Было привлечено и графическое наследие французских мастеров: как уникальная, так и печатная графика.

В центре внимания диссертанта оказался масштабный корпус письменных источников XVIII столетия: биографий, теоретических и критических сочинений, академических протоколов, писем, каталогов выставок и частных коллекций, официальных художественных программ, отчетов мастеров, финансовых ведомостей. Фактически, это любые доступные документы, позволяющие реконструировать все разнообразие жизненных обстоятельств парижского живописца XVIII века.

³⁹ «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века / Каталог выставки. Издательство: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2023.

Среди наиболее важных документов следует назвать протоколы Королевской академии живописи и скульптуры⁴⁰, опубликованные в виде многотомного издания с 1875 по 1889 год, а также вышедшую в 18 томах «Переписку директоров Французской академии в Риме»⁴¹. Немало ценных документов было опубликовано трудами основателя «Общества изучения истории французского искусства» Ж.-Ж. Гиффре, который в конце XIX – начале XX века составил и издал сборники, расширяющие наши представления о деятельности Королевской академии и ее подразделений⁴². Его следует благодарить за многие введенные в научный оборот сведения, касающиеся бытия корпорации св. Луки⁴³. Важным источником, из которого можно почерпнуть сведения как об академической жизни, так и об отношениях с высоким заказчиком, являются изданные Ф. Энгерамом в 1900 году инвентарные списки картин, приобретенных Коронай в период с 1709 по 1792 год⁴⁴. Некоторые связанные с академической жизнью XVIII столетия документы публиковались значительно позже. Например, теоретические, биографические, педагогические и иные сочинения, создававшиеся под эгидой Академии, были собраны и изданы Парижским немецким искусствоведческим центром в 2007–2015 годах⁴⁵. А. и Г. Верже в 2011 году издали анкеты всех французских пенсионеров из архивов Французской академии в Риме⁴⁶.

Диссертант обращался к теоретическим сочинениям XVIII века, не вошедшим в состав каких-либо сборников. Речь идет о сочинениях, в большинстве своем не переиздававшихся с XVIII века и доступных в собрании Парижской национальной библиотеки. Подобные тексты оказались актуальны не только при изучении академической среды, но и в связи с проблемой начального художественного образования. Это труды Ж.-Ж. Башелье, М.-М.-А. Бара, Ж.-Ж. Суффло, А. Феррана де Монтеллона, Ж.-Б. Декана, Ж.-Ф. Блонделя, Ж. де Либердери.

Среди важнейших подборок неопубликованных либо изданных в XVIII столетии редких документов необходимо назвать «Фонды Делуаня» из Парижской национальной библиотеки – самую полную на сегодняшний день коллекцию отзывов на академические и прочие выставки, проходившие в Париже с 1673 по 1808 год. Эти документы стали чрезвычайно значимым дополнением к уже известным и неоднократно переиздававшимся текстам,

⁴⁰ Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture / Ed. A. de Montaiglon. V. 1-9. Paris: Charavay Frères Libraires de la Société, 1875–1889.

⁴¹ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec des surintendants des bâtiments / Ed. A. De Montaiglon. V. 1–18. Paris: Noël Charavay, 1887–1912.

⁴² Guiffrey J.-J. Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Paris: Typographie de Firmin-Didot et C°, 1908; Guiffrey J.-J. Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIIIe siècle. Paris: J. Baur, 1873.

⁴³ Guiffrey J.-J. Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774. Paris: J. Baur, 1872.

⁴⁴ Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709–1792): inventaires des collections de la couronne / Ed. F. Engerand. Paris: E. Leroux, 1900.

⁴⁵ Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 1-6. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2007-2015.

⁴⁶ Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome (1666–1968) / Ed. A. et G. Verger. V. 1-3. Dijon: l'Echelle de Jacob, 2011.

таким как те, что принадлежали перу Э. Лафона де Сен-Йенна⁴⁷, Д. Дидро⁴⁸, Л. Пети де Башомона⁴⁹.

Особую группу источников составляют дневники, записки и автобиографические сочинения самих художников: дневники Р. Каррьера, сочинение М.-Л.-Э. Виже-Лебрэн, изданные Л. Лагранжем записные книжки Ж. Верне, а также дневники Ж.-Ж. Вилля. Это тексты, способные пролить свет на обстоятельства жизни мастеров, их отношения с заказчиками и покровителями, на особенности создания конкретных произведений и, кроме того, на самовосприятие художников изучаемой эпохи.

Постоянного обращения требовали словари: биографические и художественных терминов. Именно эти издания XVIII века дают возможность понять, как современники воспринимали то или иное явление и какое место отводили ему в своей картине мира. Был изучен целый ряд каталогов, составлением которых обычно по просьбе коллекционеров или после их смерти занимались эксперты – знатоки изящных искусств. Полезны для данного диссертационного исследования оказались путевые заметки, а также путеводители XVIII столетия, которые давали представление о том, где находится то или иное произведение, передавали личные впечатления авторов.

Столь разветвленная и многосоставная база источников была обусловлена характером постановки темы. Многие, хотя и далеко не все из упомянутых источников уже вводились в научный оборот зарубежными исследователями, сосредоточенными то на одном, то на другом аспекте парижской художественной жизни XVIII столетия. Однако применительно к данной теме такой масштабный и разнообразный документальный материал впервые используется комплексно.

Что касается **географических рамок**, то диссертанта интересует в первую очередь Париж, а также те места, посещение которых столичные французские живописцы полагали особенно значимым для своей карьеры.

Обозначение **хронологических рамок** требует известных усилий. Верхняя граница достаточно ясна и определена наступлением революционного времени. Что касается нижней границы, то наиболее резкие качественные перемены начали происходить со сменой царствования в 1714 году. При этом возникает постоянная необходимость заглядывать вглубь XVII столетия, где берут истоки многочисленные и важные процессы, получившие развитие в интересующие нас десятилетия.

Объектом исследования стала фигура живописца в парижской художественной среде XVIII века.

⁴⁷ La Font de Saint-Yenne E. Œuvre critique / Ed. E. Jollet. Paris: Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001; La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières / Ed. R. Démoris et F. Ferran. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

⁴⁸ Diderot D. Essai sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763. Paris: Hermann, 1995; Diderot D. Salon III: Ruines et paysages: Salons de 1767. Paris: Hermann, 1995; Diderot D. Salon IV: Héros et martyrs: Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Paris: Hermann, 1995.

⁴⁹ Les salons des "Mémoires secrets" 1767–1787 / Ed. B. Fort. Paris: École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999; Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787 / Ed. M. J. Ravenel. T. 1-4. Paris: Brissot-Thivars, 1830.

Предметом исследования является формирование и реализация алгоритма творческой жизни парижского мастера XVIII столетия в сложном социальном контексте, используемые им стратегия и тактика построения карьеры и продвижения своего творчества в обществе.

Основопологающей **целью** диссертационной работы стало выявление общей жизненной и творческой модели, которая в той или иной степени актуальна для всех столичных французских мастеров рассматриваемой эпохи и включает в себя окружение, установленные закономерности социально обусловленных действий, стратегические и тактические приемы, доступные парижскому живописцу XVIII века при создании своего творческого профиля и построении карьеры.

Исходя из поставленной цели определился круг конкретных **задач**:

1. Установить социальное происхождение парижских живописцев и реконструировать процесс получения ими художественного образования от начального (индивидуального и школьного) до высшего, как академического, так и альтернативного.
2. Определить роль опыта и новых впечатлений, полученных посредством пенсионерских поездок и путешествий, в карьере и творческой реализации художника; изучить деятельность парижского пенсионера во Французской академии в Риме и оценить значение пребывания там для дальнейшего профессионального успеха.
3. Оценить тексты, созданные в XVIII веке и отражающие подход французского художественного сообщества к проблемам теории искусства, охарактеризовать влияние научных открытий в различных областях на художественную теорию и практику.
4. Установить закономерности карьеры парижского мастера по завершении обучения, включая академическую жизнь, взаимодействие с любителями и знатоками искусства, участие в интеллектуальных салонах, выставках, как академических, так и частных, и отношения с художественной критикой.
5. Классифицировать и охарактеризовать существующие формы художественного заказа, включающие королевский заказ, работу с частным и общественным заказчиком, в соотнесении с жанровыми и стилистическими предпочтениями различных лиц и институций, осмыслить проблему сложения свободного художественного рынка в Париже XVIII века.
6. Объяснить, как решалась проблема прижизненной славы мастера, каковы были критерии успеха и способы обретения популярности; выявить различные формы сохранения памяти о живописце: создание биографических сочинений, распространение произведений в копиях и гравюрах, формирование частных живописных собраний и кабинетов, переосмысление наследия художника его учениками.
7. Показать, как французская модель резонировала в условиях других национальных школ, в частности, российской, а также английской и

испанской; оценить, какое значение лидирующая роль Франции имела для творчества и карьеры парижского мастера.

Научная новизна определяется следующими факторами:

1. Несмотря на внимание ученых к проблеме включенности художника в общественную жизнь, в данной работе впервые не только в отечественной, но и в зарубежной историографии в рамках одного целостного исследования прослежены все основные этапы карьеры парижского живописца XVIII столетия, начиная с происхождения и заканчивая наследием.
2. Впервые выявляются и анализируются все основные доступные парижскому живописцу стратегии и тактики, дающие возможность построить карьеру в конкретных исторических и общественных условиях, занять свою творческую и социальную нишу.
3. Опыт обобщающего историко-социологического исследования построен на искусствоведческом материале, включающем в себя произведения всех значимых в изучаемую эпоху жанров, тогда как имеющиеся исследования, касающиеся общественной жизни французских мастеров XVIII столетия, имели, как правило, культурно-исторический уклон.
4. Многочисленные оригинальные источники, охватывающие всю заявленную проблематику, впервые исследуются комплексно и представлены на русском языке.
5. При учете опыта весьма обширной зарубежной историографии автор формирует собственную обобщающую схему исследования. Предлагается авторская интерпретация материала, где внимание сфокусировано на фигуре художника как главного действующего лица и объекта приложения социальных сил.

Методологические основы исследования предполагают комплексный подход. Формально-стилистический метод дает возможность изучить особенности художественного языка и показать критерии качества живописной продукции, создаваемой мастерами разных категорий и с различными целями. Иконографический метод позволяет проследить развитие образной стороны живописных произведений, сложение новых схем репрезентации значимых для эпохи образов. Сравнительно-исторический анализ дает возможность проследить эволюцию как сюжетов, так и стилистических характеристик привлекаемых произведений. На всех этапах исследования применялся имеющий давнюю историю, как в зарубежной, так и в отечественной традиции, метод культурно-исторического анализа, рассматривающий произведение искусства в качестве продукта общественной жизни и культурно-исторических обстоятельств, и близкий к нему социологический метод, позволяющий увидеть жизнь и творческую активность художника как результат общественных и экономических реалий. Необходимость постоянной работы с оригинальными документами подразумевала использование источниковедческого анализа и лексикологического метода. Применялся биографический метод, однако в

вариации сравнительно-биографического: сопоставлялись индивидуальные особенности процесса формирования творческой личности, роли семейных связей, получения образования и построения карьеры.

Теоретическая значимость исследования основана на опыте обобщения масштабного материала и создания панорамной реконструкции жизненного пути художника, принадлежащего к одной из самых сложных в плане многообразия протекающих социальных процессов эпохе. Наличие в научном обиходе выявленной модели социально-творческой жизни французского мастера XVIII столетия способно помочь более обоснованно судить о мотивации конкретных живописцев при изучении их наследия; видеть причины и следствия творческих действий, возникающих в узловых моментах социальных пересечений; понимать взаимосвязь социального и художественного не только на уровне тем и сюжетов, но и на уровне таких категорий, как стиль, техническое исполнение и эстетическая содержательность произведений.

Практическая значимость работы определена тем, что ее результаты могут использоваться при исследовании творчества любого парижского живописца XVIII столетия и создании монографий, посвященных отдельным персонам. Также результаты могут быть использованы в близких по теме научных исследованиях, при подготовке лекционных курсов и учебных изданий. Содержание диссертационной работы может представлять интерес для специалистов различного профиля: искусствоведов, историков и культурологов.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Начальное художественное образование во Франции XVIII столетия явилось развитой педагогической системой, качественно иной по отношению к предыдущим образовательным моделям и, при ориентации на единый стандарт в массовой подготовке специалистов, способствовало европейскому лидерству Франции в области искусств и ремесел. Система высшего художественного образования в Париже XVIII века была идеологически и доктринально гибкой и содействовала сложению особого типа личности – художника, мировоззрение которого формировалось под воздействием полифонических идей и взглядов, а свобода обеспечивалась многочисленностью и разнообразием социальных связей.
2. Академическая карьера живописца по завершении образования строилась по определенным правилам, знание которых может многое прояснить в официальной социальной политике в области художеств и пролить свет на причины желания или нежелания конкретных мастеров оставаться в контакте с данным учреждением. Альтернативы Королевской академии живописи и скульптуры были чрезвычайно важны для формирования парижской художественной среды в целом, а стремление частных лиц и институций составить Академии параллель свидетельствует, что Академия постепенно теряла способность удовлетворять все потребности меняющегося общества в области художественной культуры.

3. Роль вторичного художественного рынка в Париже XVIII века становится весьма значительной: с середины столетия он являлся не только посредником между мастером и коллекционером, но и местом, где формировалась репутация всех участников (живописцев, экспертов и собирателей); аукционные практики дополняли выставочную жизнь Парижа того времени и закладывали основы научного освоения современного для той эпохи искусства.
4. Отношения художника и его покровителя меняются в XVIII столетии, в общественное пространство выносятся идеология дружбы между мастером и меценатом, который теперь претендует в первую очередь на звание знатока изящных искусств. Знатоки и любители занимаются созданием интеллектуальной базы для мастеров: составляют каталоги коллекций и выставок, пишут теоретические труды и исторические трактаты. Научные открытия при посредничестве знатоков находят отражение в изобразительном искусстве не только в качестве сюжетов, но и как фактор, способный системно влиять на художественный процесс. Визуализация соответствующих достижений эпохи становится важной общественной функцией художника эпохи Просвещения.
5. Выставочная активность мастеров XVIII столетия была очень высокой. Возрастает значение внеакадемических институциональных и частных инициатив, а также предаукционных экспозиций; выставки разного калибра являются мощным каналом коммуникации между всеми участниками художественного процесса. Художественная критика, развитие которой тесно связано с выставочной практикой, не просто является письменным отражением восприятия того или иного мастера современниками, но становится транслятором общественного запроса и средством обнародования оценки деятельности практически любого живописца и, таким образом, силой, с которой приходится считаться в профессиональной деятельности; кроме того, благодаря критике формируется новое понимание роли и новое самосознание зрителя эпохи.
6. Королевский заказ во Франции XVIII столетия теряет безусловно лидирующее положение, которое занимал ранее, однако имеет несколько ответвлений, отвечающих запросам мастеров разного профиля и жанровой специализации (преимущественно исторических живописцев и портретистов). Королевский заказ может стать отправной точкой и существенным подспорьем в развитии карьеры не только мастеров высшего ранга, но и рядовых художников, в силу политики тиражирования произведений и по причине необходимости в постоянном проведении реставрационных работ.
7. В сфере частного заказа живописец выходит за пределы узкого профессионального сообщества и может прочувствовать относительность иерархий и правил, транслируемых Академией и знатоками, реализовать свои способности к жанрам, квалифицирующимся как «низшие» в академическом сообществе. Кроме того, частный заказ стал той сферой, где

- художник в наибольшей степени мог развить свои деловые качества, приобрести навыки партнерских отношений, а также найти подходящий круг для светского общения.
8. Церковь и театр играют особую роль в карьере парижского живописца XVIII века: они становятся местом реализации коллективных художественных проектов и дают мастерам возможность оказаться в поле зрения широкой публики. Здесь художник получал навыки работы в команде, состоящей зачастую не только из живописцев, но и архитекторов, инженеров, ремесленников, а также учился принимать во внимание уже существующий контекст (архитектурное окружение, соседство с произведениями других эпох).
 9. Стремление оставить по себе память в XVIII столетии стало смыслообразующей жизненной стратегией парижского мастера и активно поддерживалось институциями, к которым эти мастера принадлежали, поскольку причастность каждого отдельного художника национальной школе стала осознаваться как социальная ответственность. Взаимоотношения главы мастерской и его воспитанников изменяется под воздействием идей эпохи: под патронажем Академии создаются соответствующие теоретические трактаты, направленные на объяснение особенностей этих связей и их регулирование. Восприятие мастерской как «продолжения руки» ее владельца уступает место углубленным личным отношениям между учителем и воспитанником и стремлению к формированию уникальных мастеров, способных поддержать славу французской живописной школы.
 10. Разнообразное социальное окружение превращало парижского живописца в одного из главных участников всех общественных процессов и предлагало вариативные возможности самореализации. Свобода в социальной сфере и имеющаяся у мастера возможность выбора способствовали не только сложению нового типа творческой личности, но и формированию характеристик художественной продукции различных жанров и назначения.

Апробация результатов работы происходила посредством публикаций в рецензируемых журналах из перечня ВАК (список публикаций приводится в конце автореферата), так и посредством участия в семинарской работе, докладов и выступлений на международных, всероссийских, музейных и академических научных конференциях, таких, как: Международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства – VIII. Границы и горизонты» (Москва, Санкт-Петербург, МГУ, СПбГУ, ГТГ, ГЭ, 2-9 октября 2018); Международный круглый стол «Гуманитарные чтения РГГУ – 2018. Визуальные искусства и литература: диалог и взаимодействие» (Москва, РГГУ, 16–17 мая 2018); Международная научная конференция «Свет и цвет: опыт естествознания и языка искусства» (Москва, РГГУ, 20-21 апреля 2018); Международная научная конференция «Классическая традиция в развитии: от Античности до современности» (Москва, НИИ РАХ, 24-25 октября 2019); Всероссийская научная конференция «Лазаревские чтения-2020» (Москва,

МГУ, 5-6 февраля 2020); Международная научная конференция «Из истории собирательства: меценаты, коллекционеры, основатели музеев» (Москва, НИИ РАХ, 7-9 апреля 2021); Всероссийская научная конференция «Карьера художника в Новое время: образование и стратегии коммуникации. Россия и Европа» (Москва, МГУ, 24 ноября 2022); Всероссийская научная конференция «Федорово-Давыдовские чтения. Русское искусство: странствия и возвращение» (Москва, МГУ, 20-21 апреля 2023); Международная научная конференция «Портрет в Античности – портрет all'antica» (Москва, МГУ, 22–23 ноября 2023); Научная конференция «Образы водной стихии в искусстве Нового и Новейшего времени» в рамках выставки «Алексей Боголюбов. К 200-летию со дня рождения» (Москва, ГТГ, 16–17 января 2024); XXXV Алпатовские чтения «Социетет художеств и наук: искусство и наука в культурном пространстве Нового времени. К 300-летию учреждения Академии художеств и наук в России» (Москва, НИИ РАХ, 21-22 ноября 2024); Научная конференция «Содружество муз в истории искусства: проблемы синтеза искусств» (Москва, НИИ РАХ, 16–17 октября 2024); Общероссийская научная конференция «"Гольфстрим Античности": жизнь классических образов в культуре от древности до наших дней» (Москва, НИИ РАХ, 29-30 сентября 2025); Научная конференция «Феномен художественной школы в изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне» (Москва, НИИ РАХ, 22-23 октября 2025).

Соответствие темы диссертации требованиям Паспорта специальностей ВАК. Работа выполнена в рамках специальности 5.10.3 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Структура диссертации. Диссертация включает в себя 2 тома. Она состоит из Введения, 6 глав, 25 разделов, Заключения, примечаний, 2 приложений и списка использованной литературы. Общий объем работы составляет 844 с. (том 1 – 608 с., том 2 – 236 с.), библиография содержит 527 пунктов (249 пунктов приходится на источники и 278 пунктов – на исследования).

Приложения к диссертации, составляющие том 2, содержат переводы оригинальных текстов, таких как статуты и списки официальных руководителей различных подразделений Королевской академии, статуты Парижской академии св. Луки, различные академические резолюции и регламенты, а также обширный иллюстративный материал.

ВВЕДЕНИЕ

Введение включает в себя характеристику заявленной темы: предмет и объект исследования, географические и хронологические рамки, а также цели и задачи диссертационной работы, ее методологические основы, новизну, актуальность, положения, выносимые на защиту.

ГЛАВА 1. Состояние научной разработанности темы

Глава посвящена анализу обширной источниковедческой базы, а также прояснению состояния изученности заявленной темы исследования в зарубежной и отечественной литературе.

ГЛАВА 2. Происхождение парижского живописца и его начальное художественное образование

Данная глава включает не только анализ всей информации, связанной с происхождением и социальным положением семей будущих живописцев, но также все касающееся начального, в том числе и школьного, обучения изобразительному искусству. Основной задачей главы является исследование того, как осуществлялась подготовка к высшему художественному образованию, какие педагогические стратегии использовались в этой области, какие этапы проходил ребенок, предназначенный посвятить себя живописи, и какие варианты дальнейшего обучения и построения карьеры открывались ему в зависимости от полученных знаний и навыков.

1. Происхождение парижского живописца

Опорой исследования стала картотека пенсионеров Французской академии в Риме, опубликованная в 2011 году А. и Г. Верже. Диссертантом были изучены анкеты 293 мастеров, являвшихся пенсионерами с 1700 по 1789 год включительно, причем учитывались как те, кто получил первую премию и стипендию от Королевской академии художеств, так и «сторонние», приезжавшие в Рим за собственный счет и имевшие право посещать занятия. Анализ данного источника позволил установить степень представленности различных социальных групп в изучаемой профессиональной сфере. Большую часть составляли дети художников (99 человек или 33,8%) и ремесленников близких к искусству специальностей (49 человек или 16,7%). Значительную группу составили дети офицеров, буржуа, мелких чиновников и адвокатов (42 человека или 14,3%). Сыновей торговцев, в том числе кабатчиков и даже старьевщиков, набралось 23 человека (7,8%). Существует также группа пенсионеров, о семьях которых либо совсем ничего не известно, либо стоит туманное «рожден без состояния» (61 человек или 20,8%). Было высказано обоснованное предположение, что это дети малообеспеченных горожан, получившие образование в одной из детских художественных школ. Выяснилось, что профессия живописца не привлекала аристократию, а также в силу объективных причин была мало доступна для представителей крестьянства.

2. Обучение юного художника в частной мастерской

Подробно рассматриваются возможности в сфере образования, имевшиеся у представителей различных социальных групп. Самой многочисленной и привилегированной группой были дети художников. Диссертант прибегает к различным источникам, в первую очередь биографическим запискам, где уделено внимание детству героев, обращается к жизнеописаниям Ж.-Ф. де Труа, Ж.-М. Наттье, Ф. Лемуана, К. Ванлоо. Эти мастера являлись детьми академиков и изначально имели преимущество перед сверстниками из других семей. Были найдены и сведения об обучении тех

детей, чьи родители принадлежали сообществу св. Луки и стояли ближе к ремесленной среде. Здесь речь идет о Ж.-Б. Удри, Ж.-Б.-С. Шардене. Отдельно говорится о выходцах из провинции: в качестве примеров даны сведения о ранних годах обучения Ж. Дювивье, А. Ватто и М.-К. Латура.

Рассматривается устройство художественной мастерской XVIII века, подробно разбирается все, что окружало юных учеников: бытовые предметы, художественные материалы, книги, коллекции рисунков, художественных и природных объектов, технические приспособления и инструменты. Реконструируется общая для мастерских академиков образовательная программа, нацеленная на подготовку мальчиков к поступлению в Академию.

3. Школьное начальное художественное образование

В следующем разделе главы говорится об открытии, распространении и устройстве художественных школ. Отмечается, что возникновение данных учреждений связано не столько с элитарной художественной средой, сколько с ремесленной. Школы рисунка для мальчиков стали организовывать с целью массовой подготовки высококвалифицированных ремесленников первоначально, главным образом, в провинции под предлогом, что молодежь должна иметь возможность получать образование на местах.

Среди причин развития школьного художественного образования называется массовое изготовление предметов роскоши и проистекающую из него необходимость единых стандартов производства, а также состояние перехода от рококо к классицизму, который потребовал выработки новых художественных принципов на уровне ремесла.

Диссертант сравнивает ситуацию во Франции с положением в других странах: Италии, Англии, Германии, Голландии и России. При этом французские школы рисунка оказываются весьма специфическим явлением, не слишком характерным для Европы в целом, хотя и имеющим некоторые аналогии. Для понимания того, как по замыслу основателей подобных заведений во Франции должно строиться начальное художественное образование, были привлечены теоретические трактаты, написанные с конца XVII по начало XVIII века. Это труды Ф. де Монтелона, Ж.-Б. Декана, Ж.-Ф. Блонделя, Ж. де Либердери и др.

В качестве первого значительного примера столичной школы автор приводит Школу гобеленов, подробно разбирая ее историю, внутреннее устройство и принятые в ней правила. Наибольшее внимание в главе уделено масштабной школе рисунка, основанной в Париже Ж.-Ж. Башелье и задуманной как образовательное учреждение при Севрской мануфактуре. В диссертации подробно разбирается устройство школы, ее учебные программы и внутренний распорядок, правила поведения для учащихся и учителей, существующая в школе система конкурсов и поощрений, особенности финансирования и содержания учебного заведения. Также рассматриваются возможности, открывающиеся перед выпускниками школы.

Делается вывод, что такое новшество, как художественные школы, способствовало уравниванию возможностей для детей, имеющих различное

происхождение. Здесь подготовка кадров была поставлена на поток и приобрела массовый характер. Судя по всему, подобные заведения можно считать французским изобретением. Отмечается, что на этапе начального школьного образования очевидной остается теснейшая связь искусств и ремесел.

ГЛАВА 3. Высшее художественное образование во Франции XVIII столетия и становление парижского живописца

К началу XVIII века во Франции уже существовали основные учебные заведения в области искусства, и их истоки надлежит искать в предшествующем столетии. Главной тенденцией XVIII века следует, несомненно, считать стремление к качественному, относительно доступному академическому образованию, отстоящему весьма далеко от обучения в мастерской средневекового живописца. В данной главе рассматриваются различные образовательные стратегии, доступные мастерам того времени. Может показаться, что здесь все было предопределено существованием основной и главной Академии живописи и скульптуры, однако изучение материала, включая биографии различных мастеров, показывает, что возможных путей было более одного. Даже академическое образование могло складываться по-разному и прерываться на различных стадиях.

Диссертант выделяет несколько основных моделей, следование которым позволяло получить хорошее и даже превосходное образование, способствующее раскрытию творческого потенциала мастера, позволяющее начинающему живописцу понять свои желания и возможности, найти свой жанр, своего заказчика и, в конечном счете, достичь успеха в избранной профессии.

1. В Королевской академии живописи и скульптуры

В данном разделе реконструирована история Королевской академии живописи и скульптуры, исследованы причины, побудившие крупнейших французских художников составить и предложить королю проект Академии, рассмотрена стратегия основателей, желающих добиться определенных свобод и привилегий для сословия живописцев, проанализированы правила и регламенты Академии, их изменения в течение полутора столетий. Изучено бытие ученика в стенах Академии, его обязанности, привилегии, требования к поведению и внешнему виду, а также принципы академического образования и их применение на практике.

1.1. Основание и фундаментальные принципы Королевской академии живописи и скульптуры

В первом подразделе говорится о теоретических основах академического образования, начиная с итальянских трактатов предшествующего времени, переведившихся на французский язык. Разумеется, речь идет и об оригинальных ранних французских сочинениях, поскольку уже в «доакадемической» литературе началось «распределение сил», которое впоследствии даст начало знаменитым академическим спорам и сформирует

академическую доктрину в ее развернутом варианте – ту, которая послужит фундаментом для возвращения нескольких поколений французских мастеров в XVIII столетии. Теоретики вполне сознавали ценность собственной деятельности, справедливо полагая, что ясное и упорядоченное изложение «правил живописи» поможет художникам, не «блуждая впотьмах», быстро и эффективно овладеть мастерством.

Теоретическая подготовка позволила основателям Академии сформировать развернутый проект будущего учреждения. Представленный королю, он являлся не только выкладкой образовательных стратегий, но и объяснял взаимную выгоду сотрудничества лучших мастеров Франции и Короны.

Дальнейшая разработка академической доктрины и образовательных принципов связана с именами Шарля Лебрена (1619–1690), Андре Фелибьена (1619–1695), Роже де Пиля (1635–1709) и др. Диссертант приводит сравнение их взглядов и демонстрирует, каким образом в начале XVIII века академическая доктрина постепенно «выравнивается», становится менее категоричной и более ориентированной на раскрытие каждой отдельной творческой индивидуальности.

Автор обращается также к формальным аспектам существования Академии. На основании оригинальных документов, многие из которых приведены в приложении к диссертации, объясняются правила функционирования учреждения, права и обязанности его членов и учащихся.

1.2. Образование художника: принципы, требования, результаты

В данном подразделе излагаются практические принципы академического образования. Диссертант, ссылаясь на многочисленные сочинения академиков, рассматривает различные принятые в этом заведении учебные практики: проведение дискуссий, обсуждение в присутствии академической ассамблеи картин из королевского собрания, организацию конкурсов и присуждение премий.

В качестве итога и результата этого обучения рассматривается обширный ряд произведений, выполнявшихся для финального конкурса на Римскую премию. Ученики были обязаны в совершенстве владеть рисунком, уметь разграничивать планы и грамотно выстраивать многофигурную композицию, передавать жесты и отражения различных эмоций на лицах, иметь навыки в распределении светотени и представление о гармоничном колористическом строе в живописи. Конкурсные работы должны были аккумулировать в себе все лучшие достижения системы, поставившей целью создание «идеального» исторического живописца, а потому они весьма показательны как примеры взаимосвязи в академической системе теории и практики.

Академия предстает передовым учреждением, которое исполняло по отношению к ученикам, кроме прочего, социальные функции. Разностороннее образование давало существенные результаты: из Академии ежегодно выходили десятки профессионально подготовленных мастеров.

2. В Школе избранных учеников

Вторая часть главы отведена такой дополнительной, но тем не менее важной ступени академического образования, как Школа избранных учеников, основанная в 1747 году директором Академии Ш.-А. Куапелем. Школа предназначалась для обучения самых талантливых молодых мастеров, уже ставших лауреатами Римской премии и ожидавших отъезда в Италию. Диссертант анализирует предложенный Куапелем проект и сформированный на его основании устав нового заведения, то есть документы, объясняющие особенности устройства школы и распорядок жизни учеников. Школа предстает как довольно смелый педагогический эксперимент, основанный на передовых идеях в области художественного образования, в частности, постулировалась возможность взращивания гениев посредством воспитания и образования. Собственно, эксперимент был призван сформировать художественную элиту Франции и стал важным этапом на жизненном пути многих выдающихся живописцев.

3. Во Французской академии в Риме

Третья часть главы посвящается обучению во Французской академии в Риме – высшему звену французского академического образования, до которого доходили только лучшие из лучших. Академия в Риме была не просто учебным заведением, но представляла собой политическую силу. Поддерживая связи и сотрудничество с французским посольством в Риме, она являлась своего рода культурным представительством Франции в Италии, настоящей «рекламной вывеской» французского образования.

История данного учреждения уже не раз привлекала исследователей, однако диссертант предлагает собственный подход к материалу. Речь идет не о том, чтобы подробно по годам реконструировать историю Французской академии в Риме, что уже было весьма успешно осуществлено А. Лапозом и поддержано его коллегами, а о том, чтобы дать насколько возможно аутентичную картину жизни пенсионеров в ее стенах и показать разнообразную деятельность воспитанников, памятуя о том, что пребывание в Италии было одним из важнейших этапов на жизненном пути молодого французского художника.

Пристальное внимание уделено уставу Академии, регулирующему получение Римской премии и предполагающему возможность обучения для «сторонних» учеников. Было собрано немало сведений об организации быта в стенах итальянской резиденции, материальном и семейном положении пенсионеров, их вероисповедании и конфликтах с начальством. Внимательно изучена история меняющихся резиденций Французской академии в Риме. Рассмотрены учебные программы, действующие в заведении, организация процесса копирования знаменитых итальянских произведений искусства, работа над самостоятельными проектами, выставочная деятельность, направления и маршруты путешествий, предписанных пенсионерам, а также работа учащихся вне стен учебного заведения, которая, хотя и была формально под запретом, осуществлялась с немалым энтузиазмом и позволяла

находить новых заказчиков и покровителей. Суммируя сведения обо всех упомянутых аспектах, диссертант оценивает значение римского пенсионерства как важнейшего условия для дальнейшей официальной карьеры парижского живописца.

4. Академия Св. Луки в Париже

Четвертый раздел главы посвящен обучению в Академии св. Луки, которая функционировала в Париже на протяжении XVIII века и являлась альтернативой Королевской академии живописи и скульптуры. Последняя представляла собой аристократическую верхушку художественного сообщества, однако было немало мастеров, которые, обладая определенными, даже выдающимися, способностями, не могли в силу тех или иных обстоятельств претендовать на принадлежность названной элите. Формально, а иногда и практически, эти люди относились к ремесленной среде, сочетая занятия высоким искусством и ремеслом, а также торговлей собственными и чужими произведениями.

История Академии св. Луки развивалась в постоянном антагонизме с Королевской академией, которая прикладывала массу усилий, чтобы уничтожить соперницу. Был детально изучен устав школы при корпорации св. Луки, чтобы понять, какие возможности она предоставляла своим ученикам и членам. Несмотря на противодействие Королевской академии, в течение почти восьми десятилетий школа при Корпорации занималась образованием молодых мастеров и делала это достаточно успешно. Из нее вышли, например, Ж.-Б. Удри и Ж.-Б.-С. Шарден, которые были признаны позднее Королевской академией живописи и скульптуры, а также значительное число менее знаменитых, но талантливых и умелых мастеров.

5. Роль частных школ и уроков

Частное художественное образование в Париже XVIII столетия предоставляло возможности, недоступные в официальных учреждениях. В частных «академиях» можно было рисовать с женской модели. Кроме того, подобные заведения отчасти пытались решить проблему собственно женского художественного образования.

В заключении к главе проводится сравнение между парижской системой высшего художественного образования и такими же системами, существующими в других странах, в частности в Англии, России и Испании. Сравнение показывает, что французская модель являлась на тот момент наиболее универсальной и, хотя сама опиралась на итальянский опыт, быстро стала образцовой для Европы. Парижский студент, воспитывающийся на лучших произведениях итальянских и фламандских мастеров прошлого, благодаря поездкам за рубеж имеющий возможность видеть вблизи самые выдающиеся памятники, с полным правом мог ощущать себя наследником всех европейских художественных сокровищ и полагать, что сам он находится на передовой линии мирового искусства.

ГЛАВА 4. Социализация парижского живописца в профессиональной среде

Едва ли какой-либо век до восемнадцатого придавал столь великое значение интегрированности человека в общество. Любые качества, свойства и таланты человека признавались имеющими ценность только в общественном контексте, причем на протяжении века понимание социальности становится все более отрефлексированным и постепенно переходит на уровень философского обобщения, позволяющего объяснить эволюцию социума. Имеет значение как общее социальное благополучие личности, так и успех в профессиональном кругу. В XVIII столетии профессиональная среда была сложносочиненным образованием и включала в себя множество связанных друг с другом групп, в каждой из которых художник должен был найти свое место. В данной главе рассмотрены все основные направления, по которым шла социализация парижского живописца.

1. Академическая карьера мастера по завершении обучения

В первом разделе главы внимание уделяется тому, как складывалась академическая карьера художника по завершении образования. Был рассмотрен процесс подготовки к получению академических званий и привилегии, получаемые при вступлении в Академию. Изучению подвергнуто положение иностранцев, протестантов и женщин в этом учреждении.

Автор отмечает, что академическая карьера мастера, получившего соответствующее образование и стремящегося сделать себе имя в профессии, в большинстве случаев складывалась по одному сценарию. Это был достаточно известный маршрут, однако, чтобы его осилить, нужно было обладать определенными личными качествами и социальными характеристиками. Помимо таланта оценивалось трудолюбие, дисциплина, умение выполнять работу в заданные сроки. Была важна принадлежность художника католической церкви. Однако изучение источников показало, что это условие не может считаться абсолютно обязательным, поскольку в Академию на протяжении XVIII века вошло немало протестантов. Не всегда определяющей являлась и принадлежность мужскому полу. Если женщин и принимали в Академию с оговорками и без особой охоты, такие случаи все же нельзя считать крайней редкостью.

Академия имела свою систему поощрений для проявивших себя мастеров. Одной из самых значительных привилегий была возможность получить мастерскую и квартиру при Лувре. Являясь главным профессиональным учреждением Парижа и всей Франции в области изобразительных искусств, Академия была достаточно замкнутым сообществом. Однако она прикладывала все усилия, чтобы собрать в своем лоне самых лучших и значительных мастеров, элиту столичного художественного мира. Академия заботилась о своих членах и пеклась об их занятости и репутации.

2. Знаточеская среда и аппарат художественного патронажа

Второй раздел главы посвящен любителям, знатокам и меценатам в Париже XVIII века как важным представителям художественного мира. В культурной среде Франции довольно рано – с момента основания Академии – начало формироваться сообщество людей, увлеченных искусством, изучающих его и способствующих его расцвету. Это были персоны, имеющие очень разное происхождение, подготовку и материальное положение. Их, однако, объединяло одно – интерес к изящным искусствам. Выделяются категории лиц, которые не являлись художниками, но были связаны с изящными искусствами и проявляли активность в Париже XVIII века. Отмечается, что сами теоретики того времени говорили о трех основных градациях: «заинтересованных», любителях и знатоках. Исследуется вопрос, как к этим категориям относилась Королевская академия, какое место они занимали в ее структуре и могли ли существовать вне данного учреждения. Также выявляется отличие любителей и знатоков XVIII века от меценатов и покровителей художников предшествующих эпох. Далее происходит обращение к нескольким конкретным фигурам, представляющим собой различные типы знатоков, таким как А.-К.-Ф. де Тюбьер де Гримоар де Пестель де Леви граф де Келнос (1692–1765), Пьер-Жан Мариэтт (1694–1774), Пьер Кроза (1661–1740), Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727–1791), Мария-Тереза Жоффрен (1699–1777). Все они играли немалую роль в парижской художественной среде. Автор показывает, как учреждая в лоне Академии художеств премии и конкурсы, знатоки и любители поощряли молодых мастеров развивать свои навыки, приобретать новые знания. Создавая сочинения по истории французского искусства, они формировали самооценку художников своей национальной школы. Знаточеские изыскания в области античной и ренессансной культуры способствовали повышению образованности молодых мастеров. Коллекции знатоков также часто служили образовательным целям. Любители и знатоки помогали налаживанию международных художественных связей. Собирая у себя специальные ассамблеи, знатоки и любители способствовали тому, что мастера получали известность и новые заказы. Приобретая ученические рисунки молодых художников, даже небогатые персоны могли оказывать поддержку мастерам и способствовать их успеху, а оплачивая путешествия в Италию, помогали расширить круг живописцев, получивших интернациональный образовательный опыт. Знатоки и любители сами собирали коллекции и помогали менее сведущим заказчикам составлять собственные галереи.

Любители и знатоки были в XVIII столетии постоянной компанией художников, обществом, где они вращались, их интеллектуальным alter ego. Они осуществляли то, что художники не могли в силу своей постоянной занятости и отсутствия специальной подготовки делать самостоятельно. Общество знатоков оказывается весьма полезным для сложения успешной карьеры парижского живописца.

3. Выставочная практика в карьере парижского живописца

В следующем разделе главы объектом внимания стали парижские художественные выставки, в первую очередь знаменитые академические Салоны, проводившиеся раз в два года в Квадратном салоне Лувра. Также речь идет об экспозициях меньшего масштаба, таких как выставки любителей на площади Дофина, выставки Академии св. Луки, выставки в «Колизее», и частные инициативы, например, та, что принадлежала Паэну де Ла Бланшери. Диссертанта интересовала организация и устройство выставок, условия участия в них, состав публики и, в первую очередь, роль подобных экспозиций в сложении карьеры живописца. Автор исследования сравнивает ситуацию во Франции с положением дел в других странах, в частности, России, Италии и Англии, где публичные выставки также получили распространение.

Академический Салон, как привилегированный и пользующийся покровительством короля, разумеется, занимал первое место в парижской художественной жизни. Участие в нем давало мастерам возможность показать свои работы самым состоятельным и знатным заказчикам, в том числе самому королю и посланникам иностранных монархов.

Ревностное отношение Академии к своим привилегиям затрудняло организацию и проведение выставок вне академической системы. Однако подобные попытки не прекращались на протяжении всего XVIII века. Выставки стали неотъемлемой, обязательной частью парижской художественной жизни. Многие живописцы держали открытые мастерские, где можно было, ни у кого не спрашивая специального разрешения, показывать свои работы.

Выставки представляли собой мощный канал коммуникации между мастерами разного возраста и статуса, между художниками и публикой. Молодые живописцы могли сравнить свои творения с тем, что создавали признанные академики. Знатоки и заказчики тоже имели возможность наблюдать и сравнивать, выбирать самое с их точки зрения интересное и ценное, соотносить свой выбор с тем, что делался другими, в том числе королевскими особами. Диссертант показывает, как выставки, открытые для всех, запустили механизм демократизации искусства. Отныне публика является полноправным участником художественной жизни. Теперь практически любой человек, интересующийся искусством, мог ознакомиться с новейшими произведениями современных мастеров, оценить их жанровые и стилистические предпочтения, найти собственных фаворитов среди множества художников.

4. Парижский живописец под прицелом художественной критики

В следующем разделе главы рассмотрен большой пласт критической литературы. Художественная критика, получившая ускоренное развитие в связи с постоянной выставочной деятельностью в Париже XVIII века, предстает как мощная система связи между различными участниками художественной жизни. Благодаря постоянной писательской активности публики появляется живое дискуссионное поле, в котором возникают осмысленные с позиций Нового времени варианты ответов на самые важные

вопросы, связанные с происхождением, функциями и самой сутью искусства. Диссертант анализирует, как ощущал себя в этом окружении художник, как постоянное присутствие критики сказывалось на творческом процессе.

Автор подробно рассматривает условия зарождения художественной критики, ее связь с уже вполне зрелой теорией искусства и отличия критика – более адресующегося к чувствам, нежели опирающегося на систему знаний – от любителя и знатока. Анализируется роль Академии в возникновении и развитии художественной критики.

В диссертации выделяются законы, которым, в общем и целом, следует французская художественная критика XVIII столетия. Во-первых, критические сочинения всегда создаются по случаю, они являются ответной реакцией на выставки современных, живых мастеров, с которыми можно вести диалог, полемизировать в настоящем времени. Во-вторых, критика не ставит себе целью выработку новой доктрины, единых правил искусства или обучения ему. Однако, это была коллективная рефлексия небывалого ранее масштаба. За несколько лет сформировалась привычка размышлять о сути и значении искусства, что определило климат в художественной жизни Франции XVIII века. Зритель, то есть человек, не имеющий отношения к художественной деятельности, начинает осознавать свою новую роль в творческом процессе.

Автор разбирает также и отличия языка критики от более специальной стилистики теории. Критика смотрит на произведение извне, а значит, и слова несколько меняют свой смысл, технические термины отходят на второй план, а лексикон, выражающий эмоции, начинает преобладать.

Следствием развития художественной критики становится то, что социум, в самом широком смысле слова, превращается в полноправного участника художественного процесса. Гласность и публичность стали действенными инструментами, побуждающими мастеров к самосовершенствованию. Выставляя на суд публики законченное произведение, художник последовательно представляет самого себя как творца, академию, членом которой он является, и саму Францию. Изучая рисунки мастеров и написанные ими тексты, диссертант показывает, как сами художники относились к критикам. Зачастую мастера не могли удержаться от того, чтобы не защитить себя в печати. Разумеется, им не всегда просто было смириться с отрицательными суждениями о своих работах или о творческой манере в целом. Однако постоянное присутствие критиков в художественной жизни с середины XVIII века стало восприниматься как данность. Молодые художники могли даже видеть в критиках своих союзников, а потому включали их в свой ближайший круг общения.

5. Роль науки в художественной среде Парижа XVIII века

Расширение дискуссионного поля происходит за счет привлечения соседних с искусством областей, а потому в следующем разделе главы рассматриваются научные открытия, получившие отклик в парижской художественной среде. В этом смысле самым наглядным и наиболее красноречивым примером является обнаружение Ньютоном цветов

солнечного спектра, сделанное в результате эксперимента, получившего в науке название «*experimentum crucis*». На это открытие откликнулись не только люди науки, но и художники и теоретики изобразительного искусства. Диссертант разбирает различные трактаты, связывающие открытие Ньютона с художественной теорией, а также анализирует произведения искусства, создатели которых наглядно демонстрировали свое отношение к «теории радуги». Желание при создании произведения искусства опереться на научные основания может считаться симптомом времени.

Отмечается, что наука привлекала мастеров кисти и с точки зрения совершенствования различных художественных техник. В документах Академии то и дело заходит речь о неких «секретах» и «открытиях» в области химического состава художественных материалов. Академия постоянно собирает комиссии из квалифицированных мастеров с целью протестировать ту или иную новинку. В тексте исследования приводятся примеры некоторых изобретений, а также обозначается обратная связь, предполагающая обращение ученых к практическому опыту живописцев.

Все рассмотренные связи, существовавшие между участниками художественной жизни, позволяют увидеть парижскую культурную среду как особый универсум, живой организм, в котором постоянно осуществлялась циркуляция идей, обмен мнениями. Изучая все вышеупомянутые профессиональные и «околохудожественные» формирования, диссертант ставит себе целью увидеть фигуру художника как главное, объединяющее их звено и, в то же время, как результат их постоянного и интенсивного воздействия.

Максимально полно воссозданная картина общественной жизни парижского живописца XVIII века способна многое прояснить в самом искусстве, помочь нащупать верный ракурс в восприятии не только живописи этого периода в целом, но и конкретных произведений, системной и холистической совокупностью которых и является искусство.

ГЛАВА 5. Социализация парижского живописца в среде заказчиков

В данной главе прослежены все варианты взаимодействия художника и заказчика, принадлежащего различным социальным категориям, рассмотрено, как выстраивались между ними краткие либо длительные взаимоотношения. Речь идет как о королевском заказе, так и о частном, исходящем от аристократии, крупной финансовой буржуазии, а также иностранцев. Кроме того, было важно продемонстрировать, как живописец взаимодействовал с институтами, представляющими собой крупных коллективных заказчиков, в частности, с Церковью и театром. Завершает главу раздел о сложении художественного рынка в Париже.

1. Значение королевского заказа в карьере живописца

Королевский заказ далеко не всегда определялся вкусами и пожеланиями самого монарха. Можно различить две явные разновидности королевского заказа: официальную и частную. За официальные заказы отвечал Директор

королевских строений. Процесс поручения и выполнения такого рода заказов был жестко регламентирован. Автор реконструирует его в подробностях, принимая при этом во внимание, что условия заказов, жанровые и стилистические предпочтения, а также стоимость произведений не оставались неизменными на протяжении XVIII столетия.

Говоря об официальном королевском заказе, диссертант выделяет особую сферу – производство королевских портретов. Распространение изображений монарха являлось значимой частью стратегии власти. Процесс создания королевского портрета был подчинен еще более строгому протоколу, чем изготовление полотен исторического жанра. Этот процесс скрупулезно реконструируется в тексте исследования, включая создание так называемым «копийным кабинетом» оговоренного заранее количества копий, предназначенных для различных учреждений и частных лиц.

Король и члены его семьи не обязаны были всегда действовать через Дирекцию королевских строений, они могли самостоятельно находить мастеров и привлекать их к различным работам. Это составляет частную разновидность королевского заказа.

Отмечается, что официальный королевский заказ, при всей своей престижности, не всегда привлекал мастеров. Доступ к нему был открыт лишь академикам, составлявшим элиту парижского художественного сообщества, однако далеко не многие с энтузиазмом пользовались своей привилегией. Тому есть несколько причин. Во-первых, живописцы желали получать за свой труд достойную и своевременную оплату. В этом смысле Корона не могла конкурировать с частным заказом. Вторая причина заключалась в консервативном подходе директоров королевских строений и в абсолютном приоритете исторического жанра, который имел все меньше приверженцев.

Имелись и положительные стороны официальной работы на короля. Создавать произведения для монарших резиденций и коллекций было престижно, посредством таких заказов художник укреплял свою репутацию. Его произведения оказывались на виду у приближенных короля, богатых аристократов, заказы от которых были тем более желанными, что платили за них, как правило, много и своевременно. Мастер, проявивший себя в работе на Корону, мог рассчитывать на карьерное продвижение в Академии.

2. Художник и частный заказчик в Париже XVIII века

Следующий раздел главы отдан проблеме взаимодействия парижского живописца XVIII века с частным заказчиком. Для большинства мастеров кисти процесс активной социализации в среде частных заказчиков начинался еще в период обучения, когда юный живописец заводил первые полезные знакомства. Однако с годами мастер сталкивался со все новыми социальными структурами и задачами, разрешение которых требовало ума, знаний и опыта. Отмечается, что французский столичный мастер XVIII века чаще всего мыслил себя частью аристократического мира, если не полноправным членом, то ближайшим окружением благородного сословия.

2.1. Портрет как особая сфера частного заказа

Наибольшим спросом у заказчика, принадлежащего к аристократии и крупной финансовой буржуазии, пользовался портрет. Именно на примере портрета прослежено, как мнение знатоков отличалось от вкусов многочисленных заказчиков и как работа над портретом способствовала интеграции художника в общество. Ни на один жанр не обрушивалось такое количество критики от теоретиков и знатоков, притом, что в среде заказчиков он оставался самым любимым и востребованным. Автор диссертации сопоставляет тексты критиков и произведения портретного жанра, созданные по запросам заказчиков из высшего общества; показывает, как художникам удавалось удовлетворить клиентов, следуя при этом своей неповторимой манере; как и под влиянием каких факторов вкусы заказчиков изменялись на протяжении XVIII столетия. Тексты, принадлежащие художникам или передающие их высказывания о портретном жанре, показывают, как воспринимали свою задачу сами мастера и каким образом им удавалось находить общий язык со своими заказчиками.

2.2. Социализация художника в зеркале бытового жанра

О том, как шел процесс социализации художника в парижском светском обществе, красноречиво свидетельствует жанровая живопись. Подход к изображению сословий явственно проявляет самосознание столичного французского живописца XVIII века. Бытовая живопись во Франции не имела склонности превращаться в сатиру, здесь возникла особая разновидность – «галантный жанр». Диссертант показывает, как, изображая общество и себя в нем, живописец XVIII века демонстрирует свое понимание современных ему социальных структур и своего места в мире. Художник по возможности старался примкнуть к аристократии во всех отношениях: в качестве академического чиновника, близкого ко двору и находящегося под личным покровительством короля, в качестве достойного компаньона для просвещенного дворянства и даже как участник светских развлечений. Это не мешало живописцам помнить о своем особом положении и даже шутить на эту тему, а также создавать образы, демонстрирующие тяжелый физический и душевный труд, художественную «кухню», особенности душевного склада гения.

2.3. Мастер и частный заказчик на материале дневников пейзажиста К.-Ж. Верне (1714–1789)

В следующем разделе главы отношения мастера и заказчика рассмотрены на материале записных книжек пейзажиста Ж. Верне (1714–1789). Он начал вести их во время пребывания в Риме в 1735 году и продолжал до своей смерти в 1789 году. Записи Верне – совершенно уникальный и поистине бесценный источник для тех, кто желает понять, как осуществлялись отношения между мастером и частным заказчиком, кто, на каких условиях и для каких целей заказывал произведения искусства, как осуществлялось вознаграждение живописца и даже как расходовались полученные средства.

Книжки Верне показывают мир французского художника изнутри, раскрывают подробности его отношений с заказчиками, позволяют

совершенно точно определить их круг, который, надо думать, был вполне типичен. На примере Верне можно видеть, что художник становился все мобильнее, легко менял место жительства, ездил в провинцию и за границу. Поэтому вокруг таких живописцев держалось в лучшем случае два-три ученика, а то он и вовсе предпочитал обходиться одним помощником, самостоятельно исполняя практически все заказы. Художник XVIII века предстает как рациональный человек, умеющий грамотно и успешно вести свои дела.

В конце второго подраздела главы диссертант делает вывод, что отношения живописца с частным заказчиком оказывались довольно сложными и многогранными. Частный заказ предполагал работу с людьми разного социального и материального положения, имеющими различные вкусы и представления о прекрасном. Любопытно, что, выполняя пожелания частного заказчика, художник мог очень мало считаться с принципами академической доктрины и мнениями критиков. Это были другие отношения, которые строились по своим правилам, без оглядки на третьих лиц, пусть даже признанных знатоков и теоретиков.

Частный заказ стал той сферой, где художник в наилучшей степени мог развить свои деловые качества, приобрести навыки партнерских отношений, а также найти подходящий круг для светского общения. Здесь живописец выходил за пределы узкого профессионального сообщества и мог прочувствовать относительность иерархий и правил, транслируемых академией и знатоками. Поэтому именно здесь художник мог реализовать свои способности к жанрам, не слишком почитаемым в академическом сообществе, получить известность и сделать состояние, то есть завоевать успех, альтернативный академическим высотам.

3. Церковь как заказчик и партнер парижского живописца

Церковный заказ мог приближаться к официальному, когда речь шла о создании масштабных живописных ансамблей для значимых сакральных сооружений, а инициатором выступала высокопоставленная, представляющая Церковь персона. Иногда он оказывался ближе к частному, если поступал от лиц, не занимающих столь высокого положения: небольших приходов, настоятелей не самых крупных монастырей, рядовых представителей белого и черного духовенства. Это могли быть полотна исторического жанра, произведения, стоящие ближе к бытовой живописи, а также портреты священнослужителей различного ранга. Однако в любом случае работа на клерикального заказчика являлась важным фактором социализации мастера, его интегрированности в современное общество. Диссертант последовательно рассматривает произведения, принадлежащие каждой из указанных категорий церковного заказа.

Цены на религиозные заказы чаще всего были ниже тех, что Академия устанавливала на полотна подобного жанра и размера. Выгода, приносимая работой такого плана, заключалась в возможности сделать «богоугодное» дело и одновременно представить свои работы на постоянное обозрение публики,

получить репутацию мастера религиозной живописи, продемонстрировать свои способности и возможности.

Нельзя не заметить, что в XVIII столетии Церковь не была главным заказчиком, а церковный заказ – основным двигателем художественного прогресса. Теперь это заказчик «второго плана», для которого редко создаются оригинальные и новаторские произведения. Однако это, если так можно выразиться, стабильный и постоянный заказчик, требующий качественной художественной продукции, надежный партнер парижского живописца.

4. Театр как заказчик художественной продукции и место социализации парижского живописца

Театральная культура во Франции XVIII века переживала расцвет: в середине XVIII века в Париже действовало двадцать семь театров. Постановки, отличающиеся продолжительностью, торжественностью и роскошным оформлением, привлекали публику самого разного социального положения и активно обсуждались в прессе. Итальянские сценографы, в частности, представители семейства Бибиена, задали чрезвычайно высокую планку в области театральной декорации, а потому к работе в театре старались привлекать лучших мастеров.

Кроме того, во Франции на протяжении всего XVIII века был распространен любительский светский театр. Организаторами подобных «кружков» могли выступать королевские особы и крупные аристократы. Для оформления камерных, но престижных постановок также требовались декораторы.

Сцена стала площадкой, где художники могли проявить свои таланты, тесно взаимодействуя как с коронованным и знатным заказчиком, так и с миром артистов, певцов и музыкантов, с которыми завязывались тесные знакомства, перерастающие иногда и в новые совместные проекты. Театральная деятельность парижских живописцев не часто попадает в поле зрения исследователей, в чем повинна плохая сохранность произведений. Желая восполнить данный пробел, диссертант прибегает к доступному визуальному материалу: гобеленам «на сюжеты Оперы», живописным полотнам, созданным под влиянием известных постановок, сохранившимся эскизам, а также к письменным источникам.

Автор делает вывод, что театр был одним из влиятельных «заказчиков», обращавшихся к услугам парижского живописца. Он был и местом социализации художника, который выходил за пределы своего ателье, приобщался к коллективному творчеству, оказывался во взаимодействии с артистами, ремесленниками, театральными машинистами. Театр помогал найти новых заказчиков, был источником новых тем и сюжетов. Театр пропитывал художественную среду Парижа XVIII века, заставляя как художников, так и заказчиков мыслить в театральных категориях. Большие исторические полотна превращались в тонко срежиссированные сцены, где герои действовали в окружении архитектуры, повторяющей театральные декорации, а модели портретов выбирали для себя самые причудливые роли,

в которых «выступали» на полотнах. Такой общий язык, на котором говорил Париж XVIII века, способствовал единству культурной среды и взаимопониманию между различными участниками художественного процесса.

5. Парижский мастер в общеевропейской культурной среде

В Париже XVIII столетия присутствовало множество иностранцев, а французское культурное влияние далеко переступает пределы страны. В данном разделе подробно разбираются причины и технология распространения французских влияний, а также происходит обращение к конкретным примерам того, как существовал и действовал иностранный заказчик в Париже и как это отразилось на бытии столичного живописца.

Академические связи стали одним из самых значительных каналов межнациональных коммуникаций. Академия отправляла своих учеников за рубеж и принимала иностранных, обучая их в соответствии с собственными принципами и способствуя, таким образом, распространению французской образовательной модели. Богатая, хорошо организованная коллекция живописи и скульптуры, принадлежащая французскому монарху, стала примером для подражания при многих европейских дворах.

Некоторые парижские живописцы, имевшие обширные и производительные мастерские, сами работали над завоеванием европейского рынка. Кроме того, по Европе распространялись многочисленные гравюры, репродуцировавшие творения французских художников. Росло число иллюстрированных сборников древностей, гравированных «кабинетов», путеводителей и прочих изданий, из которых иностранцы могли почерпнуть сведения о сокровищах, имеющихся в Париже.

Все перечисленные способы ознакомить иностранцев с французской художественной культурой приводили к тому, что парижскому мастеру постоянно приходилось иметь дело с иностранным заказчиком. Приезжие, оказавшиеся в Париже на короткий или длительный срок, были частыми гостями в мастерских парижских живописцев, а имея широкие финансовые возможности, столичные гости торопились сделать заказы. Подробно разбирается пример шведского посланника К.-Г. Тессина (1695–1770), собравшего значительную коллекцию произведений французского искусства, которая потом перешла во владение шведской короны.

Автор диссертации приходит к выводу, что взаимодействие с иностранным заказчиком имело немалое значение для парижского живописца. Мастер, пользовавшийся любовью за рубежом, имел шанс получить место при заграничном дворе или хотя бы в значительной мере расширить свою клиентуру и способствовать распространению французского культурного влияния.

6. Живописец в условиях сложения свободного художественного рынка

Помимо рассмотренных групп заказчиков различного происхождения и статуса, в Париже XVIII века существовало еще одно сообщество, тесно

связанное со всем художественным миром того времени – торговцы произведениями искусства. Те, кто серьезно и долго специализировались в этой области, становились настоящими экспертами.

Местом, где жили и трудились торговцы такого плана в первой половине XVIII века, был мост Нотр-Дам. Были подробно проанализированы все аспекты существования и функционирования этого уникального места.

Ко второй половине века мост Нотр-Дам утратил свое значение в связи с распространившейся практикой аукционов. Особую роль в этом процессе сыграл знаменитый торговец Э.-Ф. Жерсен. К каждому аукциону он выпускал научный каталог – новшество, позволившее сделать аукционы не просто коммерческим, а культурным мероприятием. Каталоги Жерсена – своего рода научные труды, призванные не только оповестить публику об открытии и составе торгов, но и описать произведения, упорядочить имеющиеся о них сведения.

Аукционы проводились в трех возможных местах: в лавке у самого торговца, в доме коллекционера или в съемном помещении. Перед началом аукциона проходила выставка распродаваемой коллекции, длившаяся от трех дней до недели и представлявшая собой весьма полезное мероприятие, когда публика могла без спешки осмотреть экспонаты и принять решение относительно покупки. Такие выставки могли служить и образовательным целям – просвещению заинтересованных лиц. Выставки были полезны и художникам, которые получали возможность напомнить о себе публике. Сами торги длились от нескольких дней до нескольких недель. На них можно было купить картины как старых, так и современных мастеров. Гарантом подлинности и качества на аукционах выступал сам их организатор.

Торги, превратившись в популярное культурное развлечение, привлекавшее многочисленную публику, в значительной степени дополнили выставочную жизнь столицы, а борьба, разворачивающаяся между покупателями за то или иное произведение, способствовала популярности создавшего его мастера, подогревала интерес к нему со стороны знатоков и широкой публики.

В заключении главы диссертант делает выводы, что любой парижский живописец находился в окружении самых разных заказчиков: от короля и наиболее родовой аристократии до буржуазии. Часть клиентуры составляли иностранцы, которые сами приезжали в Париж, приглашали мастеров к себе или передавали заказы через комиссионеров и знакомых. Заказчик являлся для художника наиболее значимой фигурой. Он, не высказывая своего мнения в печати, не пускаясь в теоретические споры, обеспечивал художнику имя, способствовал формированию или разрушению его профессиональной репутации.

Заказчик в силу своих прав становился советчиком и даже соавтором художника. Если французский заказчик укреплял репутацию мастера на родине, то иностранный, отдавая предпочтение французским художникам, служил делу распространения культурного влияния Франции в Европе, а

иногда и за ее пределами. Надежными заказчиками парижских мастеров выступали влиятельные общественные институты, в первую очередь Церковь и театр.

Основное впечатление, которое можно вынести, изучая отношения художника и заказчика в Париже XVIII столетия, это впечатление свободного, делового взаимодействия. Свобода обеспечивалась многочисленностью и многообразием социальных связей, в которых находились как художник, так и заказчик. И самым значительным делом становится с обеих сторон поиск подходящего варианта сотрудничества.

ГЛАВА 6. Память о мастере. Сохранение наследия

В данной главе объясняется отношение к понятиям славы и памяти в парижской художественной среде изучаемого периода. Автора интересует, как формируется и выражает себя самосознание мастера XVIII века, как складываются его представления о собственном месте в современном мире и в историческом контексте, какие средства использовались им для достижения благородной цели остаться в памяти потомков и вдохновить их на еще более великие свершения.

1. «Бессмертная слава». Похвальные слова, жизнеописания, биографические сборники и словари

Опираясь на традицию эпохи Возрождения, французские сочинители конца XVII–XVIII веков создают, зачитывают на академических заседаниях и публикуют биографии своих прославленных в области искусства современников. Множащиеся краткие биографические справки о жизни не только великих, но даже незначительных современных мастеров, помещаемые в сборники и словари, должны были представить широкой образованной публике панорамный обзор художественной жизни Франции.

Биографии, написанные не официальными академическими лицами, а друзьями и родственниками мастеров, активно распространяются в середине – второй половине XVIII века. Эти сочинения, зачастую отходящие от академического канона жизнеописания, призваны вызвать к своим героям новый интерес. Художник предстает как частный человек, преодолевающий трудности и испытывающий самые разнообразные чувства.

Все рассмотренные диссертантом источники имеют несомненную ценность для понимания того, какое место в представлении современников и своем собственном занимал парижский живописец. Лучшей судьбой для него было войти в пантеон великих, однако даже второстепенные мастера могли гордиться своей причастностью к лучшей среди современных художественных школ. Потомки же должны были получить самые подробные письменные сведения о своих предшественниках и наследовать чувство гордости как за свою художественную культуру в целом, так и за ее отдельных представителей.

2. Вклад коллекционеров произведений современного искусства в Париже XVIII века в прославление мастера

Второй раздел главы посвящен теме сохранения наследия, то есть самих произведений, которые должны были дойти до потомков и получить их признание. Для этого требовалось обеспечить полотнам достойное место пребывания. Таким местом могло стать не только королевское собрание или сакральное сооружение, но и частная коллекция, своего рода протомузей. В Париже XVIII века складывается масштабное сообщество коллекционеров, многие из которых отдают предпочтение французским мастерам своей эпохи и формируют солидные собрания современной живописи. Организация этих «кабинетов», правила их посещения, создание каталогов – важные аспекты, влияющие на то, как будет подано наследие того или иного мастера, какое место он займет среди своих современников, а также в контексте более широкой истории искусств.

Диссертант подробно разбирает представительное количество каталогов частных собраний, анализирует их состав, место, отведенное в коллекциях французскому искусству. Каталог, благодаря которому можно судить о первоначальном составе собрания, даже уже распроданного или видоизмененного новыми владельцами, представлял коллекционерам следующих поколений образец для подражания и напоминал, какие именно мастера достойны занять место в лучших «кабинетах».

3. Значение копий и гравюр с произведений парижского живописца

Третий раздел главы посвящен проблеме копий с произведений и их распространению в гравюре. Были изучены примеры академических и личных инициатив по созданию копий и гравюр, которые должны были способствовать сохранению и распространению славы их создателей и памяти о них.

Копии создавались в качестве учебных упражнений или целенаправленно, по заказу конкретных лиц, а также на продажу. В данном разделе акцентировано внимание на качественных копиях, сделанных специально подготовленными мастерами, однако не забыто и о многочисленных копийных мастерских на мосту Нотр-Дам, где делались не столь высококлассные, зато многочисленные копии, что в свою очередь может считаться данью уважения парижским мастерам и служить делу укрепления их репутации.

Еще больше прославлению живописцев и сохранению их наследия способствовали эстампы. Художники сами организовывали компании по изготовлению гравюр с собственных произведений, вкладывались в эти предприятия финансово, организовывали подписки и рекламировали будущую продукцию в прессе.

Во многом копии с картин и гравюры выполнили свою функцию, поскольку первые до сих пор могут представлять какого-либо значительного мастера в маленьких музейных и частных собраниях, а вторые являлись на протяжении XIX–XX веков, да и сейчас являются предметом активного коллекционирования. До появления фотографии именно они были главным носителем информации о произведениях живописи.

4. Мемориальные интенции в автопортретах и портретах художников

Немаловажным моментом было сохранение памяти о физическом облике того или иного знаменитого художника. Как уже говорилось, портрет являлся одним из самых востребованных жанров XVIII столетия. Даже самые суровые критики портрета, такие как Лафон де Сен-Йенн, соглашались с тем, что изображения известных и талантливых людей создавать необходимо, дабы сохранить о них память и удовлетворить любопытство потомков.

В Париже XVIII века у художника было немало причин и поводов изготавливать подобные полотна. Это могли быть совершенно официальные заказы. В академической среде распространилась традиция писать в качестве произведения на звание назначенного или академика портреты своих коллег. Такие изображения, имеющие продуманную программу и довольно большой размер, должны были пополнить галерею Королевской академии и сохранить почтительную память о ее выдающихся членах. Эти произведения в значительной степени ориентированы на широкий социум, на то, чтобы официально представить изображенного. Прекрасно известны и многочисленные автопортреты художников, а также портреты друг друга, выполненные мастерами в частном порядке. Интерпретация образов здесь значительно более свободная, художник может показать свою жизненную и философскую позицию, проявить индивидуальность с неожиданной стороны. Особое значение такая практика могла иметь для тех, кто лишь недавно вошел в профессиональную среду. Так, для женщин-художниц автопортретирование стало значимым способом показать и увековечить свою принадлежность парижскому художественному сообществу. Диссертант разбирает многочисленные примеры портретов и автопортретов, созданных парижскими мастерами на протяжении конца XVII – XVIII столетия.

В заключении к главе отмечается еще один важный аспект: значимыми носителями «генетического кода» того или иного художника оставались его ученики. Вокруг талантливых мастеров всегда имелось некоторое количество подражателей. Однако XVIII век ценил не их, а учеников, способных сравняться с учителем талантом и значимостью творческой индивидуальности. Думается, что исследование учительско-ученических отношений, культивируемых в рассматриваемую эпоху, может дать разгадку того высокого качества, которым характеризуется живопись XVIII столетия.

Можно с уверенностью говорить о том, что живописец изучаемой эпохи был в достаточно высокой степени «застрахован» от забвения. Впрочем, уверенность в своей посмертной славе не давалась даром. В первую очередь, мастер должен был сам прилагать к этому усилия. Поэтому живописцы составляли автобиографические записки и просто копили документацию для будущих биографов, налаживали сотрудничество с копиистами и граверами, писали автопортреты. Подготовить почву для собственного «бессмертия» являлось серьезной и весьма актуальной задачей для того времени. Остаться в

памяти потомков стало смыслообразующей жизненной стратегией художника, дающей ощущение значимости земных трудов, их непреходящей ценности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отдавая должное многочисленным исследованиям специалистов, принадлежащих различным национальным научным школам, автор диссертации считает, что пришло время обобщить весь имеющийся научный опыт и выявить важнейшие пункты социальной жизни парижского мастера, определяющие его творческую судьбу.

Художник одновременно являлся членом нескольких самодостаточных, но контактирующих друг с другом сообществ: академического, придворного, городского, научного, конфессионального, театрального и других. У живописца была возможность выбора, что является очень важной для Нового времени категорией. Мастер мог определить для себя любую сферу и двигаться в том направлении, которое казалось ему более интересным и перспективным в соотношении с его способностями и склонностями.

Возможности для выбора собственного пути открывались еще на этапе обучения. Детское художественное образование было построено по принципу активного взаимодействия с учителем. Кроме того, распространение получили художественные школы. Систематизация образования, как детского, так и высшего, привела к появлению важнейшего парадокса французской образовательной модели XVIII века – массовости подготовки мастеров при поощрении раскрытия личного творческого потенциала каждого ученика. Постоянная научная деятельность, происходившая в стенах Академии, подразумевала полифонию мнений и взглядов, проведение дискуссий и ознакомление учеников с самыми разными точками зрения. Следовательно, уже на этапе получения образования молодые мастера получали возможность выбора и усваивали привычку к размышлению. Академическая среда, в силу своей универсальности, оставалась значимым авторитетом и для сформировавшихся мастеров: здесь приобретались новые знания и заказы, происходили официальные заседания и частное общение, шла регулярная выставочная деятельность, имелась своя типография, организованно изготовлялись гравюры. Альтернативы академическому образованию подразумевали близость к ремесленной практике (школа при корпорации св. Луки) или дилетантизму (частные «академии»), однако составляли в парижской художественной среде весьма густой «подлесок», подхватывающий и широко распространяющий все новые тенденции в искусстве, а также позволяющий привлечь широкие слои населения, желающие приобщиться к художествам. Значимой частью художественного сообщества XVIII столетия были знатоки и любители: они писали теоретические сочинения, биографии, делали доклады на академических заседаниях, были покровителями, наставниками и друзьями художников. При случае знатоки помогали мастерам знакомиться и с научными открытиями, которые в данную эпоху начинают влиять на искусство. Активизация выставочной деятельности, не только

официальной, но и связанной с различными частными инициативами, привела к тому, что публика становится более разнородной и более требовательной. Она желает доносить до создателей произведений свое мнение и делает это посредством критических сочинений, что стало новым условием жизни парижского живописца. Вокруг него существует также обширный круг заказчиков. Королевский заказ оказывается доступен не всем, но и привлекает он не всех, поскольку определяется официальной культурной политикой двора и нацелен на произведения исторического жанра и придворный портрет. В то же время, королевский заказ дает хороший карьерный старт для мастеров, заинтересованных в официальном признании. А необходимость создавать целый поток копий с известных произведений и следить за сохранностью королевской коллекции определяет востребованность крепких профессионалов, не претендующих на звание творца. Частный заказ не был напрямую связан с академическими успехами, однако предоставлял широкое поле деятельности и массу возможностей для работы в разных жанрах и стилистике. Самосознание парижского живописца XVIII столетия определялось близостью именно к аристократическому заказчику, однако свойственные прежним эпохам отношения патрона и художника-слуги видоизменяются, становятся более равноправными и подразумевают возможность выбора для обеих сторон. Масштабные коллективные проекты, осуществлялись для таких институций, как Церковь и театр. Здесь художник помещался в сложный контекст, учился говорить на универсальном языке, понятном и ему, и архитекторам, инженерам, ремесленникам, заказчикам и зрителям ансамблевых творений. Вторичный художественный рынок, хотя и редко оказывался связан для художника с получением материальной выгоды, способен был сильно повлиять на его репутацию в настоящем и будущем. Вопрос, как и какую память может оставить после себя художник, волновал не только его самого, но и творческое сообщество в целом. Академия активно формировала свой «пантеон великих», выпуская официальные биографии своих мастеров и заказывая их портреты. Художники же писали себя и друг друга, отдавали гравировать и копировать свои произведения. Родные и друзья живописцев зачастую оказывались авторами менее формальных, даже романизированных биографий. В педагогической сфере более выраженным стало желание мастеров возвращать не помощников и подражателей, а учеников, обладающих яркой индивидуальностью и соответствующих учителю по масштабу таланта.

Получив академическое или альтернативное ему образование, побывав в Италии и близко изучив художественные сокровища этой страны, парижский мастер считает себя наследником всего «мирового» (как он себе представляет) художественного процесса. Это в какой-то степени позволяло ему спокойно воспринимать существующую социальную иерархию и те формы зависимости, которые предполагались в монархическом обществе. Можно сказать, что возникает новая реальность, новая форма существования художника в мире, предполагающая максимальную открытость различным

социальным процессам. Складывается новый формат творческой личности. Мастера опирались в первую очередь на свой талант, были уверены в нем и считали, что он гарантирует им определенный успех.

В намерения диссертанта также входило показать взаимосвязь социального и эстетического, выявить воздействие всего комплекса жизненных обстоятельств, окружавших парижского живописца, на самую художественную продукцию. Здесь процесс шел в двух направлениях. С одной стороны, мастер, оказавшийся в центре общественного дискурса и вынужденный воспринимать все адресованные ему высказывания, становится открытым для различных влияний. С другой стороны, в нем появляется резистентность к окружающей разноголосице. Он принимает к сведению весь идущий к нему информационный поток, но оставляет за собой право выбирать и воплощать в искусстве то, что считает нужным. Он осведомлен об огромном количестве самых разнообразных фактов, явлений и учений, жанров, стилей и школ, но также и о своем праве выбирать из них, игнорировать их и даже относиться к ним с долей иронии. Сказанное и определяет, на взгляд автора диссертации, специфику личности французского живописца XVIII века и, соответственно, «лицо» искусства этого времени.

Перечень работ, опубликованных по теме диссертации (Общим объемом 76 а.л.)

Монографии:

1. Агратина Е.Е. Жан-Оноре Фрагонар. Грани рококо. – М.: БуксМарт, 2022. – 336 с. – 11 а.л.
2. Агратина Е.Е. Из истории русско-европейских художественных связей. Театральный декоратор Джузеппе Валериани и его время. Александр Рослин в европейской и русской художественной среде XVIII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2019. – 672 с. – 31 а.л.

Статьи в рецензируемых журналах из перечня ВАК:

1. Агратина Е.Е. «Бриллиантовый театр» при дворе французских королей в 1761–1771 годах // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2016. – № 2, ч. 1. – С. 135–145. – 0,5 а.л. К 2.
2. Агратина Е.Е. Проблема отражения в театре эпохи барокко // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2017. – № 1. – С. 251–260. – 0,48 а.л. К 2.
3. Агратина Е.Е. «Английский художник в Салоне». Британский взгляд на французскую живопись второй половины XVIII века // Дом Бурганова. Пространство культуры, 2017. – № 2. – С. 159–174. 0,5 а.л. К 2.
4. Агратина Е.Е. Experimentum crucis Исаака Ньютона в европейском искусстве XVIII века: теория и практика // Артикульт, 2018. – № 4 (32). – С. 91–99. – 0,65 а.л. К 2.

5. Агрatina Е.Е. Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств в европейской художественной среде XVIII века // Артикульт, 2019. – № 3 (35). – С. 63–70. – 0,76 а.л. К 2.
6. Агрatina Е.Е. Творчество Жана-Оноре Фрагонара и театральная культура XVIII века // Обсерватория культуры, 2019, т. 16. – № 4. – С. 406–417. – 0,88 а.л. К 1.
7. Агрatina Е.Е. Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727–1791), любитель изящных искусств и друг художников // Артикульт, 2020. – № 3 (39). – С. 81–87. – 0,55 а.л. К 2.
8. Агрatina Е.Е. Королевская бесплатная школа рисунка Жан-Жака Башелье: развитие образования и ремесленного производства во Франции // Обсерватория культуры, 2020, т. 17. – № 5. – С. 538–549. – 0,93 а.л. (В базе RSCI Web of Science). К 1.
9. Агрatina Е.Е. Художественные выставки в Париже XVIII века // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение, 2021. – № 3. – С. 148–172. – 1,5 а.л. К 2.
10. Агрatina Е.Е. Пенсионер Парижской академии живописи и скульптуры в Риме до Великой французской революции: быт, обучение, впечатления, знакомства // Вестник МГУ им. М.В. Ломоносова. Серия 8: История, 2022. – № 2. – С. 172–197. – 1,5 а.л. (В базе RSCI Web of Science). К 1.
11. Агрatina Е.Е. К вопросу о взаимоотношениях художника и Королевской академии живописи и скульптуры во Франции XVIII века. Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806) // Человек и культура, 2022. – № 4. – С. 78–93. – 1 а.л. К 2.
12. Агрatina Е.Е. Двойная игра Жана-Оноре Фрагонара: новое в понятиях «эскизности» и «законченности» в контексте французской художественной среды XVIII века // Обсерватория культуры, 2021, т. 18. – № 2. – С. 174–185. – 0,95 а.л. К 1.
13. Агрatina Е.Е. Школа избранных учеников в системе французского академического художественного образования XVIII века // Обсерватория культуры. – 2022, т. 19. – № 1. – С. 66–76. – 0,6 а.л. К 1.
14. Агрatina Е.Е. Истоки художественной критики во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII века // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение, 2022. – № 3. – С. 146–164. – 1,3 а.л. К 2.
15. Агрatina Е.Е. Художник и частный заказчик в Париже XVIII века. К вопросу о развитии портретного жанра // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение, 2022. – № 4. – С. 111–131. – 1,1 а.л. К 2.
16. Агрatina Е.Е. Художник и заказчик в Европе XVIII века: на примере пейзажиста Жозефа Верне (1714–1789) // Человеческий капитал, 2023. – № 1 (169). – С. 20–29. – 1 а.л.
17. Агрatina Е.Е. Пьер Кроза (1665–1740). Знаток изящных искусств, меценат и коллекционер // Человеческий капитал, 2023. – № 2 (170). – С. 52–61. – 1 а.л.

18. Агратина Е.Е. Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия // Человек и культура, 2023. – № 3. – С. 125–136. – 0,85 а.л. К 2.
19. Агратина Е.Е. Память о парижском живописце в текстах второй половины XVII –XVIII века // Человек и культура, 2023. – № 4. – С. 104–120. – 1 а.л. К 2.
20. Агратина Е.Е. Физика и астрономия в живописи XVIII века в контексте религиозного и мифологического мышления эпохи // Философия и культура, 2025. – № 1. – С. 40–51. – 0,8 а.л. К 2.
21. Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714–1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде // Философия и культура, 2025. – № 4. С. 95–113. – 1,3 а.л. К 2.
22. Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства // Философия и культура, 2025. – № 5. – С. 60–77. – 1,3 а.л. К 2.
23. Агратина Е.Е. К вопросу о сложении вторичного художественного рынка в Париже XVIII века // Художественная культура, 2025. – № 2. – С. 308–333. – 1,1 а.л. К 2.
24. Агратина Е.Е. Королевский заказ во Франции XVIII столетия и карьера живописца // Вестник МГУ им. М.В. Ломоносова. Серия 8: История, 2025. – № 1. – С. 174–195. – 1,4 а.л. (В базе RSCI Web of Science). К 1.

Статьи в сборниках:

1. Агратина Е.Е. К вопросу о творчестве Александра Рослина // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 10. Императорская Академия художеств. Дела и люди / ред.-сост. И.В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2006. – С. 95–111. – 1 а.л.
2. Агратина Е.Е. «Исторические записки...» Сюзанны Картерон де Бармон // Памятники культуры: Новые открытия. 2006. – М.: Наука, 2008. – С. 51–85. – 2 а.л.
3. Агратина Е.Е. Александр Рослин. Индивидуальный стиль мастера на фоне парижской художественной среды второй половины XVIII века // Стиль мастера: Сборник статей / отв. ред. Е.Д. Федотова. – М.: Памятники исторической мысли, 2009. – С. 153–171. – 1 а.л.
4. Агратина Е.Е. Петербургский период творчества Александра Рослина // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 14 / ред.-сост. И.В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2012. – С. 50–71. – 1 а.л.
5. Агратина Е.Е. Русские модели Александра Рослина в Париже // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Вып. 15 / ред.-сост. И.В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2013. – С. 43–58. – 1 а.л.

Статьи в периодических изданиях:

1. Агратина Е.Е. Самый театральный век // Альманах. Сборник научно-методических материалов / Московская государственная академия хореографии, 2006. – № 5. – С. 93–101. – 0,5 а.л.

2. Агратина Е.Е. Розальба Каррьера в Париже // Собрание, 2010. – № 3. – С. 32–39. – 0,5 а.л.
3. Агратина Е.Е. Портреты Фаустины Бордони и Барбары Кампанини работы Розальбы Каррьера // Альманах. Сборник научно-методических материалов / Московская государственная академия хореографии, 2010. – № 17. – С. 34–45. – 0,5 а.л.
4. Агратина Е.Е. 2010 – год Франции в России. Французские мастера при русском дворе. XVIII век // Альманах. Сборник научно-методических материалов / Московская государственная академия хореографии, 2010. – № 18. – С. 3–18. – 0,8 а.л.
5. Агратина Е.Е. Актеры и их роли в живописи XVIII столетия // Альманах. Сборник научно-методических материалов / Московская государственная академия хореографии, 2010. – № 19. – С. 67–86. – 0,7 а.л.
6. Агратина Е.Е. Женщины-художницы. Восемнадцатый век // Собрание, 2011. – № 2. – С. 78–87. – 0,5 а.л.
7. Агратина Е.Е. Жан-Оноре Фрагонар. Отрывки из книги. Братья Гонкур. Перевод Елены Агратиной // Собрание, 2013. – № 3. – С. 102–113. – 0,7 а.л.
8. Агратина Е.Е. Комедия дель арте в творчестве Жака Калло // АCADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование, 2016. – № 1 (41). – С. 44–57. – 0,8 а.л.
9. Агратина Е.Е. Тема комедии дель арте в творчестве Антуана Ватто // АCADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование, 2016. – № 2 (42). – С. 45–60. – 0,7 а.л.
10. Агратина Е.Е. Комедия дель арте в творчестве Александра Бенуа // АCADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование, 2017. – № 1 (43). – С. 31–42. – 0,5 а.л.