

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора искусствоведения Артемьевой Ирины Сергеевны на диссертацию Елены Евгеньевны Агратиной «Путь живописца и парижская художественная среда XVIII века», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Представленная в качестве докторской диссертации работа Елены Евгеньевны Агратиной, старшего научного сотрудника отдела зарубежного искусства Научно-исследовательского института Российской академии художеств, – фундаментальное исследование, рассматривающее ступени профессионального формирования и карьеры французского художника в XVII–XVIII столетиях на фоне тех многообразных связей, через которые социум оказывает влияние как на частную жизнь, так и на художественные процессы в целом. Ни в зарубежной, ни в отечественной историографии до сих пор не было предпринято подобной попытки реконструкции основных вариаций общественно предопределенного пути художника, и данная работа призвана восполнить этот пробел.

Исследование истории искусства с применением социологического подхода, начиная со второй половины прошлого века, стало самостоятельным и успешно продвигаемым направлением в искусствознании. История образования в области искусств, отношений мастера с заказчиком, история художественной критики и вкуса, история собирательства и анализ законов художественного рынка, изучение появления и развития выставочной деятельности получили освещение в трудах Э. Бланта, и, конечно, Э. Гомбриха и его учеников и последователей – А. Хаузера, С. Алперс, М. Баксандалла и других. Все они хорошо известны автору и упомянуты в критическом обзоре литературы по теме диссертации. В нем справедливо отмечено, что главным плацдармом для исследователей, особенно зарубежных, стала, в первую очередь, эпоха Возрождения, а

больше всего внимания получила фигура заказчика художественных произведений как активного субъекта действия, способного повлиять на художественный процесс.

Автор решил сосредоточиться на анализе происходивших во Франции XVIII века аналогичных процессов, предоставляющих сложный и многообразный материал для изучения пересечений социального и художественного, и являясь специалистом по французскому искусству этого времени, поставила перед собой масштабную и амбициозную задачу: объединить в целостную систему все составляющие художественной жизни вокруг фигуры живописца, рассмотрев все основные аспекты его социального бытия в Париже XVIII века. Для этого ей пришлось освоить огромный материал в виде письменных источников XVIII столетия: биографий, теоретических и критических сочинений, академических протоколов, писем, каталогов выставок и частных коллекций, официальных художественных программ, отчетов мастеров, финансовых ведомостей и других документов, относящихся к деятельности различных институтов, организующих, контролирующих и регулирующих различные аспекты художественной жизни Франции. Подобный труд не может не вызывать глубокого уважения, притом, что весь этот материал подвергся основательному и всестороннему анализу, невозможному без прочной методологической основы.

Диссертант справедливо характеризует используемый метод как комплексный, ориентированный на весь круг явлений, связанных с исследуемой темой. Такой подход позволяет реконструировать широкий спектр исторических реалий, связанных как со всеми этапами образования художника – от начального до высшего, – так и с его последовательной интеграцией в профессиональное сообщество. Автор осуществляет погружение в плотную сеть академических, цеховых, родственных, коммерческих и земляческих контактов, определяющих в итоге выбор эстетических приоритетов и жанровой специализации художника.

Существенно дополняют сам текст и выводы автора альбом иллюстраций и свод документов, регламентирующих действия художественных институций (Королевская академия, Академия Св. Луки, Французская академия в Риме), выведенные в качестве приложения в отдельный том.

Благодаря применению формально-стилистического, иконографического и культурно-исторического методов автор на конкретных примерах демонстрирует особенности художественного языка и критерии оценки живописной продукции, прослеживает эволюцию сюжетов и развитие образной стороны живописных произведений, изменение их стилистических характеристик в зависимости от складывающихся в обществе запросов, что позволяет в итоге увидеть жизнь и творческую активность художника как результат социально-экономических реалий.

Диссертация включает в себя 2 тома и состоит из Введения, 6 глав (25 разделов) и Заключения. Структура диссертации построена логично, последовательно, раскрывает поставленные задачи и подводит к закономерно вытекающим выводам.

Крайне любопытным и показательным является приводимый автором в начале собственно исследовательской части (глава 2) анализ личных карточек римских пенсионеров Французской Академии, показывающий социальный срез профессионально посвятивших себя художественному творчеству молодых людей: более половины – выходцы из семей художников или ремесленников, вероятно, связанных с различными художественными мануфактурами. Результат, впрочем, вполне ожидаемый и отражает традицию, идущую со времен Средневековья и сохранившуюся повсеместно – в этом смысле Франция не составляла исключения. Что касается введения начального художественного образования, то его надо считать исключительно французской новацией. Сам факт включения его в учебный цикл Академии стал серьезным завоеванием: автор убедительно сравнивает практики начального обучения в других европейских странах, показывая, что подобного опыта до того не было ни в одной стране.

Существенной для осознания значения этого нововведения представляется отсылка к плану И.И. Шувалова об учреждении гимназии при основанной в Петербурге Императорской академии трех знатнейших художеств, позднее, при И.И.Бецком, реализованный в Воспитательном училище при Академии – он лишний раз свидетельствует, насколько успешным и эффективным оказался пример Парижской королевской академии, к середине XVIII в., безусловно, самой передовой в Европе с точки зрения организации учебного процесса.

Рассматривая далее (глава 3) сложившиеся во Франции формы высшего художественного образования, автор подробно останавливается на деятельности Королевской академии живописи и скульптуры, ставшей со временем, безусловно, доминирующим институтом во всех сферах художественного творчества, когда речь идет об изобразительном искусстве, и тем самым наиболее притягательным для художника, стремящегося стать ее членом и обрести более высокий социальный статус.

Этот процесс характерен не только для Франции: в Италии аналогичное движение художников за отделение от ремесленной корпорации нарастало во многих художественных центрах и даже с известным успехом – автор справедливо указывает на Римскую, Болонскую, Флорентийскую академии. Укажем и на Венецию, где в 1683 г. образовалась Коллегия живописцев в противовес средневековому Братству (Fraglia). Но все эти сообщества не играли той роли в сфере организации художественной жизни и художественного образования, роли, которую сосредоточила в своих руках Королевская академия во Франции – и это один из существенных выводов, к которому подводит работа Елены Евгеньевны Агратиной.

Интересно, каким образом Академия утверждала свое монопольное право на образовательную деятельность – диссертант подробно останавливается на стремлении Академии создать стройную систему, подкрепленную теоретической базой, и справедливо замечает, что академическая доктрина во многом восходила к итальянским авторам.

Действительно, французская Академия руководствовалась постулатами, на которые опирались трактаты теоретиков римско-тосканской школы, утверждавших безусловный примат рисунка. Заметим, что идея создания «учебного пособия» для живописцев возникала еще в эпоху Возрождения у выдающихся мастеров – вспомним «Трактат о живописи» Леонардо или намерение написать и проиллюстрировать собственными рисунками трактат о композиции Паоло Веронезе. Но только Парижская академия последовательно претворяла в жизнь идею, что «возможно обучить искусству благодаря набору определенных правил» (глава 3, с. 140), и выстроила достаточно жесткую систему, основы которой оставались неизменными на протяжении всего существования Королевской академии художеств: ориентация на античное искусство, жесткая иерархия жанров, главным из которых считался исторический, главенство рисунка как первого и основного умения, необходимого художнику. Вместе с тем, автор диссертации на ряде убедительных примеров показывает, что эти устои не были столь уж незыблемыми. Со своей позиции итальяниста не могу не сказать, что дискуссии в среде академиков, и, в первую очередь, те, что возрождали старый спор *disegno vs colore*, – а в Королевской академии это дебаты между “поссенистами” и “рубенсистами”, которые эхом отозвались по всей Европе, – стали, действительно, огромным вкладом в теорию художественного творчества и художественной критики на столетие слишком вперед. Поэтому жаль, что в диссертации не упомянут диспут академиков в связи с передачей в дар в Королевскую коллекцию полотна Паоло Веронезе «Пир в доме Симона Фарисея» из монастыря Сервитов в Венеции (1664). Отголоски этого диспута мы находим в трудах и Роже де Пиля (*L'idée de peintre parfait...*, 1704), и Фелисьена (*Entretiens...*), а его отзвуки слышны в трудах А.М. Дзанетти и, в особенности, Франческо Альгаротти.

Безусловно, одним из самых серьезных завоеваний Королевской академии стало создание Французской академии в Риме. Ее роль и значение

подробно рассматриваются в диссертации. Не говоря уже о том, что она заняла со временем солидную часть художественного рынка Италии, Французская академия стала настоящим плацдармом живого общения и творческого обмена как с итальянскими мастерами, так и с многочисленными представителями других национальных школ, широко представленных в космополитическом художественном сообществе «вечного города». Интересным и существенным для характеристики укрепления позиций и престижа Академии являются приводимые автором в этой главе практики других Академий, в частности, существовавших в Риме Академии Св. Луки и папской Академии *dei Virtuosi al Pantheon*. Опираясь на итальянский опыт, в том числе в организации регулярных выставок, Французская академия сумела приспособить его к собственным задачам, благодаря чему обрела огромный престиж и действительно стала «рекламной вывеской» французского художественного образования не только в Италии, но и в других странах Европы. Как справедливо отмечает диссертант, французская модель художественного образования, как она сложилась в Королевской академии, к XVIII столетию «заняла уникальное положение в европейской художественной среде», и неудивительно, что была взята на вооружение в том числе в России, где был создан «свой вариант образовательной схемы, даже более последовательный и жесткий, нежели во Франции, и полностью соответствующий необходимости создания художественной школы европейского формата в самые короткие сроки». Идея о необходимости подобного учреждения высказывалась еще Петром I (с. 222) – резонно было бы здесь упомянуть визит Петра I в Королевскую академию в мае 1717 г. в сопровождении Антуана Куапеля.

Собственно, первые три главы диссертации подводят к самой существенной с точки зрения решения поставленной автором задачи главе 4, которая посвящена социализации живописца в профессиональной среде. Здесь автор рисует сложную, многогранную и до чрезвычайности насыщенную парижскую художественную среду, в которую должен был

«вписаться» мастер, получивший тот обязательный и необходимый, с точки зрения Королевской академии, образовательный багаж, который предполагал возможность продвигаться далее по ступеням академической карьеры либо добиваться признания в кругах «знатоков», «любителей» и меценатов. 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» (с. 252). Какими должны быть эти личные качества и социальные характеристики, автор стремится показать на многочисленных примерах, рассматривая как способы постепенного продвижения вверх по карьерной лестнице, так и, что особенно привлекательно в этой части работы, многочисленные соблазны и тернии, подстрекающие парижского живописца свернуть с намеченного пути. Чрезвычайное оживление, произошедшее во всех сферах жизни после смерти Людовика XIV и наступления Регенства, сыграло огромную роль и в художественной жизни Парижа XVIII столетия, который на самом деле постепенно становится художественной «Меккой» Европы, конкурируя с Римом и Венецией. Частные салоны, объединявшие наиболее влиятельных меценатов, коллекционеров и знатоков, – наиболее притягательная среда для живописцев всех рангов, как признанных мэтров, так и находящихся в начале самостоятельного пути. Наиболее видные фигуры, эту среду формирующие, – граф де Келюс (1692–1765), Пьер-Жан Мариэтт (1694–1774), Пьер Кроза (1661–1740), Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727–1791) и Мария-Тереза Жоффрен (1699–1777). На мой взгляд, их роль в парижской художественной среде обрисованы автором достаточно выпукло и полно. Именно им XVIII век обязан формированием той новой художественной среды и, главное, той новой культуры взаимоотношений заказчика, критика и художника, которая и стала принципиальным завоеванием Франции XVIII в. Все ее

составляющие – будь то теоретические трактаты, путеводители, описания коллекций, каталоги выставок, их критические обзоры и их регулярная публикация – и есть тот мощный фундамент, на который опираются наши основные знания и понимание художественной жизни XVIII века.

Из всего сказанного следует закономерный вывод, к которому подводит автор: парижская среда предоставляла художнику такой широчайший спектр возможностей добиться признания и коммерческого успеха, что, как показывает автор, стремление к получению официальных, королевских или церковных, заказов постепенно утрачивало свой абсолютный приоритет в целеполагании, предоставляя мастеру альтернативные пути достижения известности и состояния. Подобные условия возникли главным образом за счет сложения общеевропейского художественного рынка, предоставлявшего шанс как заказчикам, так и самим художникам, искать и находить то, что отвечало запросам первых и способностям вторых. Причем возможности эти были настолько предпочтительными, что «подмывали» главные установки Королевской академии: иерархию жанров, привилегии, связанные со званием «академика» или «назначенного». Как справедливо отмечает автор, новая форма существования художника в мире породила новый формат творческой личности: «мастер мог определить для себя любую сферу и двигаться в том направлении, которое казалось ему более интересным и перспективным» (с. 530), опираясь в первую очередь на свой талант.

Должна сказать, что прочтение диссертации Елены Евгеньевны Агратиной, помимо чисто научного интереса, доставило удовольствие, поскольку работа написана живым, образным языком, полна остроумных замечаний, подкрепленных не менее красноречивыми цитатами из оригинальных источников. Как всякий объемный труд, она не лишена некоторых недочетов, на которые автору следует обратить внимание, особенно если предполагается издание текста в форме монографии – что было бы крайне желательно.

К сожалению, в библиографию не включен и никак не упоминается в тексте один из фундаментальных трудов по социокультурным проблемам – книга Френсиса Хаскелла «Меценаты и художники» (*“Patrons and Painters”* – англ. 1963, *“Mecenati e pittori”* – итал., 2000), посвященный изучению художественных процессов в Италии в XVII–XVIII вв. Хочу подчеркнуть, что первоначальная тема, подсказанная автору Николасом Певзнером, была микросоциальной и касалась только заказов иезуитского ордена, но в итоге исследование вылилось в обширный комплексный анализ общественных процессов, напрямую влиявших на все сферы художественной жизни в разных художественных центрах Италии в течение XVII–XVIII вв., захватывало различные социальные группы и все возможные виды взаимоотношений художника и заказчика. Эрнст Гомбрих в своей рецензии отметил эту книгу как абсолютно выдающееся и новаторское достижение в интересующей нас области, и таковым оно остается по сей день.

Книга Хаскелла напрямую связана с рассматриваемой в диссертации темой: в ней приводятся интереснейшие факты взаимоотношений французских и итальянских художников, знатоков и меценатов в ключевой для данного исследования момент. Говоря об окружении Пьера Кроза, можно было бы упомянуть факт приезда в Париж в 1716 г. Себастьяно Риччи, принятого в доме Кроза, где он познакомился с Антуаном Ватто и был очарован его работами. Что касается пребывания в Париже Розальбы Каррьера, ее приеме в члены Королевской академии и влиянии ее творчества на популярность техники пастели, то более существенным, с моей точки зрения, является тот факт, что она сопровождала свою сестру и зятя, Антонио Пеллегрини, художника, как и Себастьяно Риччи, до того долгое время работавшего в Англии – оба получили в Париже крупные заказы на монументальные живописные работы. Пеллегрини выполнил оформление “Галереи Миссисипи” в Королевском банке (*Banque Royale*) с весьма показательной аллегорической программой, которую было бы интересно привести для характеристики оживления в социальной и экономической

сферах с наступлением Регенства – *«Les différents avantages de la Banque, et des les rapporter à la Gloire du Roi et de Mgr. le Régent»*.

Рассказывая о случаях успешной карьеры во Франции иностранных художников, ставших членами Королевской академии, я бы добавила в качестве весьма яркого примера Франческо Казанову (1732/33–1803), поначалу мечтавшего о скором взлёте при покровительстве маркиза де Мариньи. После неудачной попытки представить ему свои произведения Казанова все же добился признания Академии (1763) и официальных заказов, получил звание «художника короля» и европейскую известность, не в последнюю очередь благодаря постоянному участию в Салонах и благожелательной критике Дидро.

На стр. 181 указано, что в строительстве дворца Каффарелли в Риме участвовал ученик Рафаэля Лоренцо Лотто – на самом деле речь идет об архитекторе и скульпторе Лоренцо Лотти по прозвищу Лоренцетто.

Говоря о «Портрете кармелитки» автор употребляет термин «атрибуция» применительно к установлению личности портретируемой, что неверно: атрибуция касается исключительно определения авторства, а в данном случае речь идет об «идентификации модели».

Однако все эти мелкие огрехи не умаляют значения диссертации Елены Евгеньевны Агратиной и не влияют на ее в целом положительную оценку. Текст автореферата соответствует структуре диссертации и верно отражает ее содержание. Выводы автора и Положения, выносимые на защиту, не вызывают возражений. По материалам диссертации автором опубликована 41 работа, включая 2 монографии и 24 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК для апробации результатов диссертационных исследований.

Таким образом, диссертация Елены Евгеньевны Агратиной «Путь живописца и парижская художественная среда XVIII века» отвечает всем критериям, которые предъявляются к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук и перечислены в пунктах 9–14 Постановления Правительства РФ от 24.09.2013 № 842 (в действующей редакции от

16.10.2024) «О порядке присуждения ученых степеней» (вместе с «Положением о присуждении ученых степеней») (с изменениями и дополнениями, вступившими в силу с 01.01.2025), а ее автор, Елена Евгеньевна Агратина, заслуживает присвоения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура).

Официальный оппонент
 Доктор искусствоведения
 Ведущий научный сотрудник
 Отдела западноевропейского изобразительного искусства
 Государственного Эрмитажа

Ирина Сергеевна Артемьева
 6 марта 2026 г.

Контактная информация:
 Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
 «Государственный Эрмитаж»
 Дворцовая набережная, дом 34
 190 000 Санкт - Петербург
 тел. +7 (812) 710 9653 раб.
 + 7 962 716 1902 моб.

Подпись руки Артемьевой И.С. завершено.

