

ОТЗЫВ

официального оппонента

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)

Социальная история искусства – одно из ведущих направлений современного искусствоведения, причем оригинальность данной работы заключается не просто в изучении тех или иных социальных контекстов художественной среды Парижа эпохи Просвещения. Диссертация Е. Е. Агратиной представляет собой первую в отечественном искусствоведении попытку комплексного изучения процессов, протекавших в художественной жизни Парижа XVIII столетия. В центре ее внимания – сам художник: «с ним договариваются заказчики, его привечает или не признает Академия, ему принадлежит тот или иной образовательный, жизненный или религиозный опыт, его личность формируется под влиянием окружающего контекста, а результатом является продукция, принадлежащая его руке» (Т. I, с. 519). Автор стремится сконструировать некую модель, объединяющую в единую систему все составляющие парижской художественной жизни XVIII века вокруг фигуры живописца, и попытку эту в целом можно признать удачной.

Диссертация состоит из двух томов. В первом содержится основная часть ее – введение, шесть глав, заключение, список литературы и источников, во втором – приложения, включающие иллюстрации, справочные материалы и документы, главным образом – впервые переведенные на русский язык регламенты и уставы институций, регулировавших формирование, функционирование и воспроизводство парижской художественной среды.

Успешная реализация заявленного подхода требовала понимания своеобразия социальных процессов, происходивших во Франции Старого порядка, а также особенностей французского Просвещения.

Е. Е. Агратина называет эту эпоху «одной из самых сложных в плане многообразия протекающих социальных процессов» (Т. I, с. 16), не раз отмечает

«многочисленность и многообразие социальных связей, в которых находились как художник, так и заказчик» (Т. I, с. 17, 463) и даже полагает, что парижский художник того времени «находился в среде, перенасыщенной социальными связями» (Т. I, с. 530). Эти наблюдения представляются действительно важными, однако мне как историку кажется, что их следовало бы подкрепить во введении общей характеристикой процессов, протекавших во французском обществе XVIII столетия, используя при этом те категории, которыми оперирует современная историческая наука. Хотя формально-юридическая трехсословная структура общества сохранялась, мы мало что поймем в происходившем, если будем исходить из того, что это деление соответствовало реальному положению вещей. Такие категории, как «аристократия», «дворянство», «буржуазия» и их производные, порой используемые в диссертации, не слишком способствуют пониманию социальной специфики того времени, которая заключалась в сосуществовании и наложении друг на друга размывавшейся системы архаичных привилегий, основанной на божественном праве, знатности, родовых связях, и новой системы, признающей лишь силу богатства. При анализе новых общественных потребностей, возникших в XVIII столетии, в частности, реалий художественного рынка, более плодотворно учитывать конкретное происхождение и время появления на этом рынке того капитала, которым располагали или который представляли его участники, облеченные соответствующим статусом.

Е. Е. Агратина справедливо подчеркивает, что французский художник существовал в особом пространстве творческой свободы. В XVIII столетии именно Франция была тем местом, где совершенствование интеллектуальной, материальной, социальной и эстетической культуры привело к культивированию особого образа жизни. Ему могли подражать, завидовать, его могли отрицать, но именно он служил пробным камнем всякого опыта цивилизации. Своеобразное социальное пространство Франции особенно благоприятствовало развитию обновленного критического сознания, несмотря на то что пространство это не было наиболее «передовым» ни с экономической, ни с общественно-политической точки зрения.

В первой главе Е. Е. Агратина характеризует состояние научной разработанности избранной ею темы. Сам масштаб этой темы потребовал от нее основательного знакомства с огромной массой опубликованных источников и

обширнейшей историографией. В целом она с этой задачей справилась, но, как зачастую бывает, столь широкий охват оставляет пространство для критики.

Так, например, рассказывая о документах Королевской академии живописи и скульптуры, изданных в 2006–2015 гг. в 6 томах Германским центром по изучению истории искусства в Париже (Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris), она упоминает в числе издателей Ш. Лихтенштейн, а в числе членов научного комитета серии – П. Гринье (Т. I, с. 24). На самом деле речь идет о Жаклин Лиштенштайн и Паскале Гринере.

Упоминая об одном из важнейших своих источников – знаменитых «Салонах» Дидро, Е. Е. Агрatina указывает, что предпочла «пользоваться изданием 1995 года, поскольку редактором и комментатором текстов выступил здесь один из ведущих специалистов по творчеству Д. Дидро М. Делон» (Т. I, с. 33). Сразу после этой фразы следует ссылка на примечание 76, в котором перечисляются авторитетные издания «Салонов», выходявшие в парижском издательстве «Hermann» в 1984–1995 гг. На самом деле известный французский литературовед Мишель Делон лишь участвовал в упомянутом издании обзоров Дидро за 1769, 1771, 1775 и 1781 гг. наряду с Эльз Мари Букдаль, Дидье Каном и Аннетт Лорансо. Этот же коллектив (но без Д. Кана) издавал «Салоны» 1767 и 1769 гг. (1990, 2008). Издание «Салона» 1765 года (1984) было подготовлено Э. М. Букдаль и А. Лорансо, издание «Опыта о живописи» и «Салонов» 1759, 1761, 1763 гг. (1984) – Гитой Мэй и Жаком Шуйе. Соответственно к ним М. Делон не имел отношения. Рассказывая о другом своем ценном источнике – т. н. «Секретных мемуарах» Башомона, Е. Е. Агрatina упоминает об изданиях XVIII – XIX вв. и выборке из них, опубликованной Бернадетт Фор в 1999 г., однако вне поля ее зрения оказывается современное пятитомное издание «Секретных мемуаров» за 1752–1774 гг. под редакцией Кристофа Кава и Сюзанны Корнан, выходявшее в 2009–2010 гг. в Париже (Honoré Champion).

Рассказывая о работах Оливье Мишеля, Е. Е. Агрatina подробно останавливается на сборнике статей «Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle», вышедшем в Риме в 1996 г. и посвященном «социальному аспекту истории искусств». Она сообщает, что сборник этот был издан под редакцией О. Мишеля, причем самому ему принадлежат в нем две наиболее значимые для нее статьи (Т. I, с. 49–50). На самом деле весь этот сборник целиком состоит из 35 ранее

публиковавшихся статей самого О. Мишеля, исправленных, дополненных и собранных им самим в отдельный том.

Вторая глава посвящена происхождению парижских живописцев и их начальному художественному образованию. Поскольку лучшие выпускники Академии живописи и скульптуры, направлявшиеся в Рим для продолжения образования, предоставляли о себе данные, включавшие также сведения о статусе и положении их родителей, и данные эти были опубликованы Анни и Габриэлем Верже в 2011 г. в «Биографическом словаре римских пенсионеров», Е. Е. Агрatina справедливо опирается на этот ценный документальный источник для определения социального состава молодых мастеров, подготовленных Парижской академией и уже успевших добиться некоторого успеха (Т. I, с. 62–64). В частности, она отмечает, что «большую группу составили дети офицеров, буржуа (без указания точного рода занятий), мелких чиновников и адвокатов» (Т. I, с. 63). В русском языке офицерами называют военнoслужаших, имеющих определенные звания и занимающих командирские должности. Однако во Франции Старого порядка, особенно в интересующем здесь Е. Е. Агратину контексте, *officiers* – скорее всего не военные, а лица, состоявшие на государственной службе (судебной или административной). В России их традиционно называют чиновниками, но во Франции того времени это были владельцы должностей, которые покупались и продавались, а также передавались по наследству (кроме военного командования, придворных и высших государственных постов) в отличие от «чинов», которые в России жаловались государством. Кроме того, этому разделу не хватает четкого разграничения между результатами просопографического исследования, проведенного самими А. и Г. Верже, и результатами, полученными Е. Е. Агратиной. Необходимо также иметь в виду, что данные этого словаря размещены в интернете в базе данных Artlas (<https://acad-artlas.huma-num.fr>), которая обладает широкими поисковыми возможностями и продолжает пополняться.

Рассказывая об обучении юных художников в частных мастерских, Е. Е. Агрatina допускает, что мастера вполне могли обсуждать со старшими учениками теоретические труды, включая работы таких «англичан, как Ричардсон и Хагедорн» (Т. I, с. 72). Уроженец Гамбурга Кристиан Людвиг фон Хагедорн был отнюдь не англичанином, а немцем, о чем и сама Е. Е. Агрatina упоминает на с. 332.

В разделе о начальном художественном образовании (2.3.) она показывает, что появление учебных заведений, где давалось такое образование, было связано не столько с элитарной художественной, сколько с ремесленной средой, и настаивает на том, что такое образование имело целью «массовую подготовку высококвалифицированных ремесленников» (Т. I, с. 81). Проводя некоторое различие между академическими и прочими школами рисунка, Е. Е. Агрatina тем не менее полагает, что «любая школа, академическая или нет, могла получить почетное звание “королевской”, что указывало на личное покровительство ей монарха», но «редко доставляло реальные выгоды, такие как дополнительное финансирование или контроль качества образования» (Т. I, с. 81). Если сам факт появления множества подобных школ не вызывает сомнения, я не уверен все же, что мы можем говорить о массовом характере начального художественного образования и о «массовой подготовке специалистов» во Франции XVIII века (Т. I, с. 105–107). Массовое образование как таковое возникает только в индустриальную эпоху, то есть в период промышленной революции, старт которой во Франции пришелся на 1815–1830 годы. Утверждение о том, что любая школа могла называться королевской, также нуждается в уточнении. Для такого названия требовалось получить *lettres patentes* – жалованную грамоту, предоставлявшую школе определенные права и привилегии. По какому-то недоразумению Е. Е. Агрatina называет такие грамоты «верительными» (см. Т. I, с. 87, 97, 127, 129, 204, 210, 301; Т. II, с. 141, 212), путая их с *lettres de créance*. Как известно, верительные грамоты – документы дипломатического права, которыми глава государства аккредитует посла, подтверждая его полномочия и личность при приеме другим государством. К описываемым здесь обстоятельствам они никакого отношения не имеют.

Третья глава посвящена высшему художественному образованию в Париже XVIII века и «становлению парижского живописца». Естественно, в центре внимания автора – Королевская академия живописи и скульптуры (в некоторых местах диссертации она называется Королевской академией живописи и ваяния, лучше бы называть ее везде одинаково) и та роль, которую полученное там образование играло в дальнейшей карьере мастера. Раскрывая эту роль, Е. Е. Агрatina опирается не только на существующую литературу, но и на источники, до сих пор не переведившиеся на русский язык и малодоступные

отечественному читателю: уставы и регламенты учебных заведений, переписку академических чиновников, протоколы академических заседаний, доклады и труды академиков. И в этом состоит ее несомненная заслуга. Однако в некоторых случаях ее подводит недостаточное знание французских реалий XVIII века. Так, Е. Е. Агрatina упоминает о «призыве на военную службу» как об одной из сложных проблем, с которыми приходилось сталкиваться ученикам Академии: «С 1688 года французские подданные должны были регулярно пополнять королевские войска. Решалось это посредством жеребьевки. Жребий мог пасть и на учеников Академии. Однако она свято исполняла долг элитного профсоюза и старательно выгораживала своих подопечных.» (Т. I, с. 135–136). Разумеется, слово «профсоюз» здесь совершенно неуместно, но дело даже не в нем. Прочтя этот пассаж, читатель может заключить, что с 1688 г. французская армия формировалась на основе призыва и что призыву подлежали люди, отбор которых происходил с помощью жребия. В действительности королевская армия того времени пополнялась главным образом за счет наемников и добровольцев, которых набирали вербовщики, а в 1688 г. была создана королевская милиция – вспомогательные силы, формировавшиеся интендантами провинций на основе воинской повинности и – с 1693 г. – жеребьевки. Призыв проходил в 1688–1697, 1702–1714 гг. а с 1726 г. – ежегодно. Цифры набора, задававшиеся каждому округу, зависели от числа проживавших там неженатых мужчин в возрасте до 40 лет, которые должны были тянуть жребий. На большие города этот порядок был распространен только в 1743 г. От принудительного набора помимо дворян и священнослужителей освобождались в разное время отдельные категории буржуа и «professions honorables». Цитируя протоколы заседаний Академии, А. А. Агрatina сообщает, что в 1775 г. «жеребьевка создала некоторые сложности, касающиеся учеников Академии, которых господин военный интендант города Парижа (l'Intendant de la Généralité de Paris) хотел заставить в ней участвовать» (Т. I, с. 136–137). Речь идет вовсе не о военном интенданте города Парижа – такой должности не существовало. Парижское генеральство (женералите) – это административный округ Иль-де-Франса, созданный в 1542 г. К началу Французской революции этот округ включал Париж с предместьями, превоство и виконтство Парижа и 10 бальяжей. Интендант его – это назначенный

королем администратор, в руках которого было сосредоточено все судебное, финансовое, полицейское и отчасти военное управление вверенной ему территории.

В разделе 3.2., посвященном Школе избранных учеников, также встречаются неточности. Рассказывая о проекте создания Школы, представленном Шарлем Антуаном Куапелем директору Департамента королевских строений, Е. Е. Агратина приводит цитату, взятую из этого проекта, судя по предваряющую ее словам «в проекте [...] значилось»: «Высшее образование, которое ранее начиналось лишь в Риме, отныне будет начинаться в Париже. [...] Королевская школа, которая обучала лишь рисунку, будет отныне учить лепить и писать маслом...» (Т. I, с. 162). На самом деле эта цитата позаимствована не из проекта Куапеля, а из предисловия французского искусствоведа Луи Куражо к осуществленной им в середине XIX в. публикации документов, касающихся истории этого учебного заведения. Причем за цитатой следует ссылка на примечание 413, которое отсылает читателя к страницам этого предисловия, а не к тексту проекта.

Поскольку речь шла о создании дополнительного звена академического образования, предназначенного для обучения самых талантливых молодых мастеров, Е. Е. Агратина справедливо уделяет внимание понятию «гений», широко обсуждавшемуся в литературе XVIII столетия. В частности, она цитирует статью «Художник» («Peintre») из «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера (Т. I, с. 165). Вероятно, здесь, как и в других случаях обращения к «Энциклопедии», имело бы смысл назвать имя автора статьи. Им был плодовитый компилятор Луи де Жокур, который в этой статье в основном воспроизводил мысли, почерпнутые из неоднократно переиздававшихся «Критических размышлений о поэзии и живописи» («Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture», 2 vol., Paris, 1719) Жана Батиста Дюбо.

Четвертая глава, посвященная социализации парижского живописца в профессиональной среде, начинается с очень важного утверждения: «Любые качества, свойства и таланты человека признавались имеющими значение только в общественном контексте, причем на протяжении века понимание человеческой социальности становится все более отрефлексированным и постепенно переходит на уровень философского обобщения, позволяющего объяснить эволюцию социума.» (Т. I, с. 234). Вполне естественно и логично, что после этого Е. Е. Агратина переходит

к содержанию понятий «социальный» и «социальность» во французских словарях XVIII века. Начинает она с определения слова «социальный» в первом издании Словаря Французской академии (1694): «Рожденный, чтобы жить в обществе. Человек – общественное животное... Тот, кто любит компанию, в которой предназначен жить, кто умеет выстраивать отношения». Однако это определение относится не к слову *social* (социальный, общественный) – его Словарь Академии 1694 года издания еще не знает (оно появляется в нем только в издании 1762 года), а к слову *sociable* (общежительный, обходительный). Аналогичную ошибку совершает Е. Е. Агрatina, когда анализирует статью «Sociabilité» в «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера (ее автором был уже упоминавшийся выше шевалье де Жокур). *Sociabilité* – отнюдь не «социальность», а «социабельность». В XVIII веке это слово означало «общежительность», «обходительность», а сейчас этим понятием пользуются для описания жизни людей в коллективе и способов организации социальных связей между ними. Во все времена и повсюду формы общения накладывают свой отпечаток на интеллектуальную жизнь, однако в культуре Просвещения их роль особенно велика. Именно участие в специфических типах социальных контактов помогает очертить ареал распространения этой культуры. Это отнюдь не противоречит тем выводам, к которым приходит Е. Е. Агрatina, но правильное понимание столь важных для этого времени понятий сделало бы ее аргументацию более убедительной. Примечательно, что в XV томе «Энциклопедии» (1765) появляется маленькая статья «Social», написанная самим Дидро: «Новое слово, недавно появившееся в языке, для обозначения качеств, которые делают человека полезным в обществе и способным к общественным отношениям: общественные добродетели.»

В разделе 4.1 «Академическая карьера мастера по завершении обучения» Е. Е. Агрatina останавливается, в частности, на проблеме веротерпимости и пытается выяснить, могли ли протестанты в XVIII столетии, в условиях существования государственного католицизма, претендовать на членство в Королевской академии живописи и скульптуры. Она показывает, что несмотря на официальный запрет (1712) протестанты в Академию все-таки попадали, и считает, что Академия была склонна смотреть на этот запрет сквозь пальцы: «в академических кругах Парижа царило просвещенное лукавство» (Т. I, с. 240). Однако практически все упомянутые

ею протестанты, принятые в Академию после запрета, были иностранцами. Едва ли не единственным исключением из этого правила стал Жан Батист Вейлер, принятый в 1779 г., и до 1789 г. других таких случаев не было. При этом следует иметь в виду, что Вейлер был сыном страсбургского сенатора, учеником Шардена и попал в Академию только благодаря личному вмешательству графа д'Анживилье, которому Академия подчинялась как директору Департамента королевских строений.

Пятая глава посвящена социализации парижского живописца в среде заказчиков. В разделе 5.1. «Значение королевского заказа в карьере живописца» Е. Е. Агрatina указывает, что «станковые портреты любого размера и типа находились в ведении Дирекции королевских строений, миниатюрами занимался Департамент королевских развлечений» (Т. I, с. 240). Разумеется, во втором случае речь идет о Menus-Plaisirs – ведомстве, входившем в состав Maison du Roi (министерства двора) и отвечавшем за внешний облик монархии – от одежды короля и его семьи и мебелировки королевских дворцов до придворных церемоний, празднеств и спектаклей. Избранный Е. Е. Агратиной вариант русского перевода этого названия мне представляется не самым удачным: вероятно, правильнее было бы сохранить французское название как имя собственное – Меню-Плезир (по аналогии с Пале-Роялем), разъяснив функции ведомства.

В разделе 5.2. «Художник и частный заказчик в Париже XVIII века» она подчеркивает, что парижский мастер «чаще всего мыслил себя частью аристократического мира, если не полноправным членом, то ближайшим окружением благородного сословия», и объясняет введенный Академией для ее членов запрет на занятия торговлей «аристократическим мышлением» (Т. I, с. 366). «Сознание же определенного равенства с благородным сословием» приводило «к уверенной позиции художника, готового в случае необходимости бороться за свои интересы» (Т. I, с. 409). Полагаю, упомянутый запрет был связан не столько с «аристократическим мышлением» членов Академии, сколько с реакцией этого привилегированного института, созданного французским абсолютизмом в середине XVII века, на проникновение коммерциализации в отведенную ему общественную сферу. Готовность же парижского художника XVIII столетия отстаивать свои интересы объясняется, на мой взгляд, не его «сознанием равенства с благородным

сословием», а наличием благоприятных финансовых и юридических условий для такой готовности и, прежде всего, художественного рынка.

Шестая глава посвящена заботам парижских живописцев о своей посмертной славе и сохранении своего наследия. Эта тема особенно важна в контексте культуры Просвещения, во многом апеллировавшей именно к будущим поколениям (ярчайший пример – Дидро). Рассматривая ее различные аспекты, автор диссертации отмечает значение гравюры, доносившей до широкой публики и потомков «сведения о произведениях, недоступных для постоянного обозрения либо безвозвратно утраченных» (Т. I, с. 464). Было бы полезно при этом обратить внимание на роль издателей эстампов, которые заботились не столько о славе мастеров, сколько о коммерческой выгоде: эстампы в XVIII веке стали основной формой распространения визуальных образов мира – прошлого, настоящего и будущего. Этой их функции посвящены исследования Пьера Касселя, Петера Фюринга, Кристофа Франка и др., оставшиеся вне поля зрения Е. Е. Агратиной.

Некоторые второстепенные шероховатости в тексте диссертации связаны с передачей французских имен собственных. Так, название парижской церкви не Сен-Рош, а Сен-Рок, художественный критик Э. Лафон де Сент-Йенн именуется здесь Лафоном де Сан-Йенном (в семи случаях из восьми), литератор и критик М. Ф. Пиданса де Меробер – Пиданса де Майробером (в одном случае из трех), граф д'Анживилье – графом д'Анживийе и т. д.

Тем не менее, все высказанные выше замечания не меняют общей положительной оценки диссертации Е. Е. Агратиной. Ключевые выводы ее, строящиеся на широкой источниковой базе, квалифицированном анализе источников и историографии, убедительно и аргументированно изложены в заключении. Положения, выносимые на защиту и представленные в тексте диссертации и автореферате, не вызывают возражений. По теме диссертации автором опубликована 41 работа, включая 2 монографии и 24 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК для апробации результатов диссертационных исследований. Они отражают материалы диссертации, представленные также на международных и общероссийских конференциях.

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).

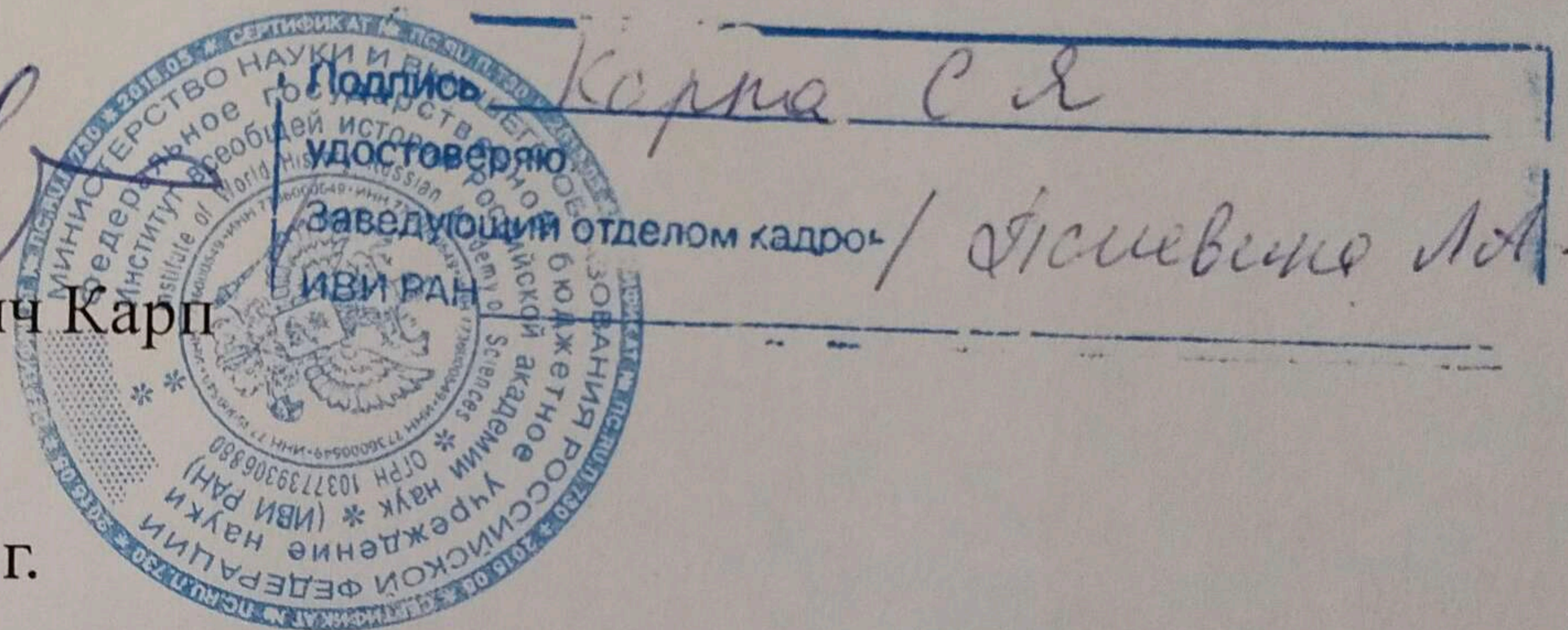
Официальный оппонент

Доктор исторических наук

Главный научный сотрудник Института всеобщей истории РАН

Сергей Яковлевич Карп

20 февраля 2026 г.



Контактная информация:

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт всеобщей истории РАН»

Почтовый адрес: 119334, Москва, Ленинский проспект, 32А

Телефон: +7 495 938-10-09; e-mail: dir@igh.ru