

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

**«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

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)

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения
Том 1

Научный консультант Карев Андрей Александрович,
доктор искусствоведения, профессор кафедры
отечественного искусства МГУ им. М.В. Ломоносова

Москва 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ 1

Введение.....	7
Глава 1. Состояние научной разработанности темы.....	21
1.1. Источники	21
1.2. Историография.....	40
Глава 2. Происхождение парижского живописца и его начальное художественное образование.....	60
2.1. Происхождение парижского живописца.....	62
2.2. Обучение юного художника в частной мастерской	65
2.3. Школьное начальное художественное образование.....	81
Глава 3. Высшее художественное образование в Париже XVIII века и становление парижского живописца.....	107
3.1. В Королевской академии живописи и скульптуры.....	109
3.1.1. Основание и фундаментальные принципы Королевской академии живописи и скульптуры.....	109
3.1.2. Образование художника: принципы, требования, результаты.....	138
3.2. В Школе избранных учеников.....	161
3.3. Во Французской академии в Риме.....	171
3.4. Академия св. Луки в Париже.....	202
3.5. Роль частных школ и уроков.....	215
Глава 4. Социализация парижского живописца в профессиональной среде.....	234
4.1. Академическая карьера мастера по завершении обучения.....	238
4.2. Знаточеская среда и аппарат художественного патронажа	255
4.3. Выставочная практика в карьере парижского живописца.....	285
4.4. Парижский живописец под прицелом художественной критики.....	308
4.5. Роль науки в художественной среде Парижа XVIII века.....	329
Глава 5. Социализация парижского живописца в среде заказчиков	345
5.1. Значение королевского заказа в карьере живописца.....	347

5.2. Художник и частный заказчик в Париже XVIII века.....	366
5.2.1. Портрет как особая сфера частного заказа.....	372
5.2.2. Социализация художника в зеркале бытового жанра.....	389
5.2.3. Мастер и частный заказчик на материале дневников пейзажиста К.-Ж. Верне (1714–1789).....	398
5.3. Церковь как заказчик и партнер парижского живописца	410
5.4. Театр как заказчик художественной продукции и место социализации парижского живописца.....	423
5.5. Парижский живописец в общеевропейской культурной среде.....	437
5.6. Живописец в условиях сложения свободного художественного рынка.....	450
Глава 6. Память о мастере. Сохранение наследия.....	464
6.1. «Бессмертная слава». Похвальные слова, жизнеописания, биографические сборники и словари.....	466
6.2. Вклад коллекционеров произведений современного искусства в Париже XVIII века в прославление мастера.....	482
6.3. Значение копий и гравюр с произведений парижского живописца.....	497
6.4. Мемориальные интенции в автопортретах и портретах художников.....	509
Заключение	519
Список источников и литературы	532
Источники.....	531
Литература.....	557

ТОМ 2

Приложение 1. Иллюстрации.....	4
Приложение 2. Документы.....	83
Приложение 2.1. Статут и правила Королевской академии живописи и скульптуры (1648).....	84

Приложение 2.2. Статут и правила Королевской академии живописи и скульптуры. Дополнение 1652 года	88
Приложение 2.3. Статьи, которые Король хочет добавить и увеличить тем самым первый Статут Королевской академии живописи и скульптуры, до этого основанной Его Величеством в своем славном городе Париже (1654-1655).....	91
Приложение 2.4. Статуты и правила Королевской академии живописи и скульптуры, утвержденные королем, составленные по приказу Его Величества, которые он желает видеть исполненными (1664-1665).....	97
Приложение 2.5. Регламент касательно формы представления соискателей (1702).....	105
Приложение 2.6. Списки тем, предлагаемых ученикам академии живописи и ваяния на Римскую премию.....	107
Приложение 2.7. Порядок представления соискателей (1712)	118
Приложение 2.8. Дополнительные меры по поддержанию дисциплины (1743).....	120
Приложение 2.9. Дополнительные правила для соискателей (1748).....	121
Приложение 2.10. Регламент, касающийся изучения Антиков (1749).....	122
Приложение 2.11. Регламент Королевской академии живописи и скульптуры от 12 января 1751 года	123
Приложение 2.12. Регламент для школы рисования с модели, принятый Академией на заседании от 4 апреля 1761 года.....	129

Приложение 2.13. Дарованный королем Регламент, касающийся дисциплины в обеих школах, основанных в Его Королевской академии живописи и скульптуры (1776).....	131
Приложение 2.14. Декларация короля, касающаяся искусств живописи и скульптуры и трактующая о новом Уставе и Регламенте для Королевской академии живописи и скульптуры, изданном в Версале 15 марта 1777 года и одобренном Парламентом 2 сентября 1777 года.....	136
Приложение 2.15. Устав и Регламент Королевской академии живописи и скульптуры (1777).....	142
Приложение 2.16. Проект основания с соизволения Короля и на средства Его Величества шести мест для [покровительствуемых] учеников Академии живописи и скульптуры.....	153
Приложение 2.17. Регламент Школы избранных (покровительствуемых).....	155
Приложение 2.18. Дополнения к Статуту Школы избранных учеников от 1751 года	158
Приложение 2.19. Статут и Правила Французской академии в Риме (1663).....	160
Приложение 2.20. Дополнение к Регламенту Французской академии в Риме от 1775 года	164
Приложение 2.21. Дисциплинарный Устав, которому будут подчинены во время их пребывания в Риме художники–стипендиаты, которых Его Величество желает поддержать для чести Франции и поощрения искусств живописи и скульптуры (1787).....	168
Приложение 2.22. Регламент основания академических школ живописи и скульптуры во всех городах королевства, где они будут сочтены необходимыми (1676).....	176
Приложение 2.23. Регламент Академии святого Луки (1705)	179

Приложение 2.24. Статут Академии святого Луки (1723).....	187
Приложение 2.25. Проект нового Регламента для Академии святого Луки, представленный маркизом де Пальми	212
Приложение 2.26. Список директоров Королевской академии живописи и скульптуры.....	219
Приложение 2.27. Список директоров Французской академии в Риме с момента ее основания и до 1793 года.....	224
Приложение 2.28 Список Директоров королевских строений с момента основания Королевской академии живописи и скульптуры и до Революции 1789 года.....	229

ВВЕДЕНИЕ

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 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

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.

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.

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 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,

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.

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 русских людей конца XVII – начала XVIII века»¹⁷. Более поздний труд «Русское художественное сознание XVIII века и искусство

⁷ Baxandall 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.

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.

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 осмысляется. 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. Антадь, 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

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.

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 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 рефлекссию 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.

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 нашего внимания 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.

Что касается **географических рамок**, то нас 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.

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.

Основополагающей **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 определен 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 наследия²¹; 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 желаний или нежелания конкретных мастеров оставаться в контакте с данным учреждением. Альтернативы Королевской академии живописи и скульптуры были чрезвычайно

²¹ Опыт приложения модели-реконструкции к конкретному материалу был осуществлен в следующей монографии: Агратина Е.Е. Жан-Оноре Фрагонар. Грани рококо. М.: БуксМарт, 2022.

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 как посредством публикаций в журналах из «Дополнительного списка рецензируемых научных изданий из перечня, рекомендованного Минобрнауки России, в котором могут быть опубликованы научные результаты диссертаций», так и посредством участия в семинарской работе, докладов и выступлений на международных, всероссийских, музейных и академических научных конференциях. Список всех научных публикаций и выступлений приведен в конце тома 1 данной диссертации.

ГЛАВА 1. Состояние научной разработанности темы

1.1. Источники

Исследование заявленной темы потребовало обращения к большому количеству аутентичных источников. Среди них имеются как опубликованные в изучаемую эпоху тексты – трактаты или критические отзывы – так и сборники официальных документов, издававшиеся начиная с XIX века и вплоть до нашего времени. Кроме того, требовали внимания и документы, до сих пор остающиеся в виде рукописей: критические заметки, биографические справки и т.д. Нам представляется целесообразным расположить их в данном обзоре по основным темам, которые затрагиваются в диссертационном исследовании.

Очень велик корпус источников, освещающих проблему возникновения и функционирования Королевской академии живописи и скульптуры. Под редакцией А. Монтеглona вышла двухтомная история Академии, отражающая период ее существования с 1648 по 1664 год²². Созданный в первой четверти XVIII века, этот труд долгое время приписывался почетному члену Академии Халсту. А. Монтеглон, опубликовавший сочинение и снабдивший его своим предисловием, полагает, что автором был секретарь Академии, помнивший еще ее основание, А. Тестелен, а Халст, вероятно, являлся лишь переписчиком. Это предположение А. Монтеглona выдвигает на основе сравнения данного труда с другими сочинениями Тестелена и указывая на то, что текст изобилует фактами, которые могут быть известны только очевидцу событий. Тестелен, по мнению А. Монтеглona, мог пожелать остаться анонимным, поскольку был протестантом и опасался, что его религиозная принадлежность станет препятствием для публикации текста во Франции. Такие рассуждения позволяют уточнить дату создания труда и ограничить возможный интервал временем с 1685 года (год отмены Нантского эдикта, защищающего права протестантов во Франции) по

²² [Testelin H.] Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664 / Ed. A. De Montaiglon. V. 1-2. Paris: P. Jannet, 1853.

1696-й – год смерти Тестелена. Это очень важный источник, поскольку именно период существования Академии с 1648 по 1665 год, когда она была реформирована Кольбером, вызывает наибольшее количество вопросов. Автор делит свое произведение на две части, одна из которых объясняет, по каким причинам создание Академии стало необходимо в середине XVII века, а вторая содержит «точное и детальное описание всего, что произошло в связи с организацией данного учреждения»²³. Текст отличается подробностью и логической выстроенностью, он не пересказывает исторических анекдотов, но объясняет причины и процессы создания Академии с точки зрения сложившейся вокруг искусств социальной и экономической ситуации, а также подробно описывает реакцию на проявленную инициативу со стороны придворной среды, ремесленного сообщества и близких к ним художников. Приводится история создания первого устава Академии, уделено внимание началу педагогической деятельности в стенах учреждения. Автор не скрывает внутренних разногласий, существовавших в среде академиков, не умалчивает о финансовых сложностях молодого учреждения, а также об отношениях с организованной в это же время школой при корпорации св. Луки, о возникшем противостоянии, кризисе 1651 года, временном союзе Академии и корпорации и о попытках основать общее управление двумя организациями, спровоцировавших неизбежные трения. Перед нами богатый фактический материал, несомненно, требующий критического осмысления, но не вызывающий недоверия.

Также под редакцией А. Монтеглоне был в 1893 году опубликован другой источник – описание Королевской академии, сделанное ее секретарем Никола Гереном (1645(?)–1714)²⁴. Герен занял должность секретаря в 1681-м после отставки Тестелена и оставался на посту до своей смерти в 1714 году. Герен работал над книгой вплоть до своей кончины, и впервые издана она была уже после этого печального события – в 1715-м. Сочинение Герена имеет весьма яркие особенности и носит характер справочного издания. Автор четко объясняет структуру Академии, приводя

²³ [Testelin H.] Mémoires pour servir... V.1. P. 2.

²⁴ [Guérin N., Dezallier d'Argenville le fils A.-N.] Descriptions de l'Académie Royale de peinture et de sculpture / Ed. A. de Montaiglon. Paris: Société de propagation des livres d'art, 1893.

имена ее основателей с краткими биографиями, описывает порядок причисления к ней и дает полное и развернутое описание «физического облика» Академии, включая все находящиеся в ее стенах произведения живописи, скульптуры и медальерного искусства. Таким образом название труда Герена – «Описание Академии...» – следует понимать буквально. Это весьма любопытный «исторический срез», дающий представление о том, как выглядела и чем обладала Академия в период с 1692 по 1714 год. Издание дополнено гравюрами.

А. Монтеглон объединил под одной обложкой сочинение Герена и описание Академии А.-Н. Дезалье д'Аржанвиля (1723–1796), впервые изданное в 1781 году, но составленное, по признанию самого автора, «намного раньше». Дезалье д'Аржанвиль не принадлежал Академии в качестве полноправного члена, однако она, назначив экспертов, призванных оценить его труд, благосклонно приняла желание автора посвятить ей свое произведение. Текст Дезалье д'Аржанвиля имеет ту же направленность, что и сочинение Герена, и именуется в развернутом виде как «Общее описание произведений живописи, скульптуры и гравюры, представленных в залах Королевской академии» – еще один «исторический срез», показывающий состояние академических коллекций на период с 1770-х годов, когда автор, видимо, начал свой труд, и до 1781 года – времени его публикации. Описаниям конкретных произведений предшествует краткая история Академии и обрисовка ее актуальной на тот момент структуры, что значимо в отношении понимания динамики развития учреждения и изменений, происходивших в нем на протяжении десятилетий.

Среди наиболее значительных источников, обращение к которым при работе над диссертационным исследованием было регулярным, следует назвать протоколы Академии, опубликованные в виде многотомного издания с 1875 по 1889 год также под редакцией А. Монтеглona²⁵. Это подробные записи всех обсуждений, проходивших во время академических заседаний в период с 1648 по 1793 год, – весьма ценный и насыщенный сведениями источник, который осведомляет обо всех подробностях академической жизни, сообщает все возможное о правах и

²⁵ Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture / Ed. A. de Montaignon. V. 1-9. Paris: Charavay Frères Libraires de la Société, 1875–1889.

обязанностях художника, привилегиях и взысканиях, рядовых и экстраординарных событиях. Протоколы содержат сведения о тех, кто присутствовал в тот или иной день на заседаниях, обо всех новых административных назначениях, о том, кем и какие работы были представлены на звание назначенного или академика и какую реакцию они вызвали у присутствующих. Всегда отмечается, какие сочинения, принадлежащие перу того или иного члена Академии, были зачитаны на заседаниях, какие сюжеты предлагаются на тот или иной конкурс ученикам, оглашаются итоги этих конкурсов. Здесь же фиксируются, разумеется, уставы Академии начиная с самого первого регламента 1648 года, а также все дополнения к ним: положения, касающиеся всех академических процедур, таких как представление соискателей и процесс принятия в Академию, различные правила, связанные с поддержанием дисциплины и порядка в классах, копированием произведений из коллекции Академии и т.п.²⁶ Протоколы Академии содержат и немалое количество различных частных вопросов, связанных с предоставлением пенсий и оплатой заказов, изданием гравюр, а также с нарушением регламента и предполагаемыми в связи с этим санкциями. Источник позволяет проследить жизнь Академии буквально день за днем, увидеть происходящие в ней процессы и изменения.

В протоколах указываются, но не приводятся теоретические, биографические, педагогические и иные сочинения, зачитывавшиеся на академических заседаниях. Эти тексты выходили отдельно в академическом издательстве. Они были собраны и изданы вместе в 2006–2015 годах в шести томах Парижским немецким искусствоведческим центром (Centre allemand d'Histoire de l'art, Paris) под редакцией таких современных исследователей, как Ш. Лихтенштейн и К. Мишель²⁷. В научный комитет издания вошли Т. Гетгенс, А.-К. Куссо, А. Мери, П. Гренье, Т. Кирхнер и др. – специалисты по искусству соответствующего периода, в большинстве своем преподающие в европейских высших учебных заведениях. Работа над изданием велась с 1995 года в рамках спецсеминара в Университете Париж 10 – Нантерр. В

²⁶ Большая часть этих документов была переведена нами впервые на русский язык и приведена в *Приложениях* к диссертационному исследованию.

²⁷ 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.

издании собраны все дошедшие до нашего времени академические сочинения, доступ к которым был предоставлен различными музеями и архивами Европы и США. В том случае, если текст того или иного сочинения был утрачен, приводятся все имеющиеся о нем сведения.

Труды, создававшиеся академиками на протяжении полутора столетий, позволяют проследить, как складывалась, развивалась и изменялась академическая доктрина, какие темы волновали академиков в наибольшей степени в тот или иной период времени, а письменные ответы, которые директора имели обыкновение давать на тот или иной текст резюмируют «общеакадемическое мнение» по актуальным вопросам. Тексты, несмотря на то что писались они на протяжении многих десятилетий, могут быть разделены на три большие группы: биографические сочинения, призванные увековечить память о членах Академии, теоретические труды, посвященные разного рода аспектам изобразительного искусства, и педагогические трактаты, связанные с функциями Академии как образовательного учреждения. В различных частях исследования нам приходилось обращаться к тем или иным текстам из данного ряда. В разделе, посвященном проблемам детского образования, мы апеллировали к биографиям известных мастеров, составленным в рамках академического плана по сохранению памяти о своих выдающихся членах. Это, например, жизнеописание Ф. де Труа, созданное Л.-Г.-А. де Валори²⁸, биография Ж.-М. Натье²⁹, составленная его дочерью, история жизни Ф. Лемуана, написанная Д. Нонноттом³⁰, похвальное слово К. Ванлоо, принадлежащее перу его друга М.-Ф. Дандре-Бардона³¹, биография Ж.-Б. Удри за авторством Л. Гужено³². Если во второй половине XVII – начале XVIII века обязанность составлять подобные биографии лежала на официальном лице – историографе Академии, то ближе к 1740 году к этой деятельности подключаются почетные и свободные члены Академии³³, а также люди,

²⁸ [Valory L.-G.-H. de]. Vie de Jean-François de Troy // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 2. P. 702-719.

²⁹ [Tocqué M.-C. P.] Vie de Jean-Marc Nattier // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 2. P. 919-933

³⁰ [Nonnotte D.] Vie de François Le Moyne // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 2. P. 954-979.

³¹ [Dandré-Bardon M.-F.] Éloge historique de Carle Van Loo // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 2. P. 873-900.

³² [Gougenot L.] Vie de Jean-Baptiste Oudry // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 2. P. 632-666.

³³ [Caylus A.-C.-Ph.] Vie de Louis Lerambert // Conférences de l'Académie Royale... Т. 5. V. 2. P. 421-434; [Caylus A.-C.-Ph.] Vie de Pierre-Charles Trémolières // Conférences de l'Académie Royale... Т. 5. V. 1. P. 105-117.

формально не принадлежащие учреждению, но близкие к нему³⁴, друзья и родственники покойных живописцев³⁵. Тексты становятся живее и эмоциональнее, количество любопытных биографических деталей возрастает³⁶. Разумеется, биографии оказались незаменимы не только при работе над разделом об обучении детей и подростков, но и над главой, посвященной памяти о мастерах и сохранению их наследия.

К трактатам академиков на тему педагогики пришлось активно обращаться в главе о высшем художественном образовании. Такие сочинения возникали еще во второй половине XVII – начале XVIII века, если вспомнить труды Ф. де Шампеня³⁷ или Куапеля-отца³⁸. Однако особенно много подобных текстов создается ближе к середине XVIII столетия. Ж.-Б. Массе³⁹, Л. Галлош⁴⁰, Ж.-Н. Тардьё⁴¹ и др. в обширных сочинениях рассуждают о том, как сделать образовательный процесс более эффективным, какими средствами следует поддерживать дисциплину, как система поощрений и наказаний способствует прогрессу учащихся. Задавались академики и вопросом, как помочь студентам найти свое призвание, выбрать подходящий жанр и занять достойное место в художественном сообществе. Указанные и подобные им труды оказались чрезвычайно полезны в нашем стремлении реконструировать академическую среду изучаемого периода и осмыслить цели и задачи, которые ставили перед собой академики в своей педагогической практике.

Разумеется, академические тексты незаменимы при изучении художественной теории в ее развитии, поскольку здесь подробно анализируются такие значимые

³⁴ [Dezallier d'Argenville A.-J.] *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins des grands maîtres*. V. 1-3. Par M*** de l'Académie royale des sciences de Montpellier... Paris: Chez de Bure l'ainé, 1745–1752.

³⁵ Два таких сочинения были переведены нами на русский язык и изданы в 2007 году: Картерон де Бармон С. Исторические записки, или Изложение отдельных фактов и событий жизни Александра Рослина. Лиотар Младший Ж.-Э. Жизнеописание Жана-Этьена Лиотара, составленное его сыном / Пер. и комм. Е.Е. Агратиной. М.: Спутник +, 2007.

³⁶ Некоторые из упомянутых сочинений, в том числе переведенные нами на русский язык, не вошли в сборник 2006–2015 годов, поскольку создавались не по заказу Академии, а по личной инициативе авторов. Эти тексты изучались нами по оригинальным изданиям XVIII века.

³⁷ [Champaigne Ph. de]. *De l'éducation de la jeunesse suivant son génie naturel (Contre les copistes des manières)* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 1. V. 2. P. 461-463.

³⁸ [Coypel A.] *Commentaire de l'Épître à son fils. La formation du peintre* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 4. V. 1. P. 89-95.

³⁹ [Massé J.-B.] *Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 5. V. 2. P. 466-486; [Massé J.-B.] *Sur les élèves et leurs devoirs* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 5. V. 1. P. 234-248.

⁴⁰ [Galloche L.] *Traité de peinture (deuxième partie)* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 5. V. 2. P. 720-741.

⁴¹ [Tardieu J.-N.] *Sur les dispositions nécessaires aux élèves* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 6. V. 1. P. 472-481.

вопросы, как отношение к античным образцам и подражание природе, соотношение рисунка и колорита, способы построения композиции, необходимость изучения анатомии и перспективы, а также способы передачи чувств и эмоций⁴². Внятно сформулированная академическая доктрина дает возможность наглядно соотнести теорию с практикой, что мы и сделали посредством привлечения визуального материала – работ, выполняемых на протяжении всего изучаемого периода для конкурса на Римскую премию.

Масштабный конгломерат изданных академических текстов был дополнен теоретическими сочинениями XVIII века, не вошедшими в состав сборника 2006–2015 годов, но весьма значимыми для нашего исследования. Речь идет о сочинениях, в большинстве своем не переиздававшихся с XVIII века и доступных в собрании Парижской национальной библиотеки. Тексты, касающиеся теории искусства, принадлежат, в частности, Ш.-А. Дюфренуа⁴³, Ф. Дюжону⁴⁴, Н. Падеру⁴⁵, А. Фелибьену⁴⁶, Ш. Перро⁴⁷, Р. Фреару де Шамбраю⁴⁸, Ж.-Б. Дюбо⁴⁹ и др.

Дюфренуа – один из ранних авторов, написавший поэму о живописи. Это сочинение было опубликовано в 1668 году и на латинском языке, и на французском⁵⁰. Перу Фелибьена принадлежит несколько текстов, высоко оцененных современниками

⁴² [Coypel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. L'expression // Conférences de l'Académie Royale... T. 4. V. 1. P. 142–154; [Coypel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. Les anciens et les modernes // Conférences de l'Académie Royale... T. 4. V. 1. P. 115–125; [Caylus A.-C.-Ph.] De la peinture ancienne // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 233–281; Caylus A.-C.-Ph. De. Dissertation lue à l'Académie de Peinture. De la légèreté d'outil // Mercure de France. 1756. Septembre. P. 207–226; [Caylus A.-C.-Ph.] Discours sur l'avantage des vertus de société // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 465–471; [Coypel Ch.-A.] Sur la nécessité de recevoir des avis // Conférences de l'Académie Royale... T. 4. V. 2. P. 406–414; [Dandré-Bardon M.-F.] Sur l'utilité d'une histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 481–500; [Desportes C.-F.] Dissertation sur la théorie et la pratique // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 418–428; [Desportes C.-F.] Dissertation sur l'étude des sciences relatives aux arts // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 312–321.

⁴³ Fresnoy du Ch.-A. L'art de peinture traduit en français, enrichy de remarques & augmenté d'un dialogue sur le coloris. Paris: N. Langlois, 1673.

⁴⁴ Du Jon F. De pictura veterum. [s.l.] [s. e.], 1637.

⁴⁵ Pader H. La Peinture parlante. Toulouse: Impr. de A. Colomiez, 1653.

⁴⁶ Félibien A. De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité. Paris: Chez Pierre Le Petit, 1660; Félibien A. La préface des Conférences de l'Académie Royale pour l'année 1667 // Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667. Paris: F. Léonard, 1668; Félibien A. Les principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts. Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard, 1676; Félibien A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes: augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. Avec La vie des architectes. T. 1–6. Trévoux: Impr. de S. A. S., 1725

⁴⁷ Perrault Ch. De la peinture. Poème. Paris: Chez Frederic Leonard, 1668.

⁴⁸ Freart de Chambray R. Idée de la perfection de la peinture... Mans: L'imprimerie de Jacques Ysambart, 1662.

⁴⁹ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о живописи и поэзии. М.: Искусство, 1976.

⁵⁰ В переводе Роже де Пиля.

и ставших основополагающими для утверждения академической доктрины. Наиболее значимыми являются труды Роже де Пиля, который поднимал множество вопросов, важных для своего времени: о различных частях и аспектах живописных произведений, о праве судить об искусстве и статусе критика, об образовании и многом другом⁵¹. Важны сочинения и некоторых провинциальных авторов, таких как П. Леблон де Латур – теоретик из Бордо, сочинитель «Письма о живописи», дающего представление о том, как выглядела художественная теория вне столицы⁵². То же можно сказать и о сочинениях Б. Дюпюи Дюгре, уроженца Тулузы⁵³. И позднее теоретические сочинения могли выходить не только в форме трактатов⁵⁴, но и в виде поэм, свидетельством чему служат тексты Л.-Ж. Сен-Жюльена⁵⁵, Ш.-А. Ватле⁵⁶ и А.-М. Лемьерра⁵⁷. Свои взгляды теоретик может представить даже в виде фантастического футуристического сочинения, как это сделал Ш.-Н. Кошен, вообразив гипотетического зрителя человеком XXIV столетия⁵⁸. Эти труды, несмотря на экстравагантную форму, оказались столь же полезны, как и традиционные трактаты, для понимания эволюции теории искусства. Интерес представляли и работы, посвященные отдельным аспектам профессии живописца и сферам, в которых он должен проявлять осведомленность, таких, например, как история, костюм древних народов и т.п. Таких сочинений становится больше к середине XVIII века⁵⁹.

⁵¹ Piles de R. Conversation sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages. Paris: Nicolas Langlois, 1677; Piles de R. Cours de peinture par principes. Paris: Jacques Estienne, 1708; [Piles de R.] De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la peinture // Conférences de l'Académie Royale... T. 3. P. 171-181; Piles R. de. Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes. Paris: Chez François Muguët, 1699; Piles R. de. L'idée de peintre parfait. Paris: Gallimard, 1993.

⁵² [Le Blond de Latour P.] Lettre du Sieur Le Blond de Latour à un de ses amis touchant la peinture. Bourdeaux: P. Du Coq, 1669.

⁵³ Dupuy du Grez B. Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique. Toulouse: Imprimeurs du Collège de la Compagnie de Jesus, Chez la veuve de J. Pech & A. Pech, 1699.

⁵⁴ Dandré-Bardon M.-F. Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. V. 1-2. Paris: Saillant, 1765.

⁵⁵ [Baillet de Saint-Julien L.-G.] La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.***, un des Auteurs de l'Encyclopédie. Londres, 1753. BNF, Collection Deloynes. T. 5, pièces 53 à 68.

⁵⁶ Watelet C.-H. L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur des différentes parties de la peinture. Paris: De l'imprimerie de H.L. Guérin & L.F. Delatour, 1760.

⁵⁷ Lemierre A.-M. La Peinture, poème en 3 chants. Paris: Le Jay, 1769.

⁵⁸ [Cochin Ch.-N.] Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs «Mercure de France». Par M. Cochin. Paris: C.-A. Jombert, 1757.

⁵⁹ Mariette P.-J. Traité des pierres gravées. Paris: L'imprimerie de l'auteur, 1750; Dandré-Bardon F. Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. V. 1-2. Paris: Saillant, 1765; Dandré-Bardon M.-F. Histoire universelle traitée relativement aux arts de

Среди наиболее значимых опубликованных источников следует назвать вышедшую в 18 томах «Переписку директоров Французской академии в Риме»⁶⁰. В данном издании собрана вся корреспонденция, связывавшая глав указанных учреждений с самыми различными адресатами, в первую очередь, с начальством в Парижской академии живописи и скульптуры. Изучая обстоятельства отъезда и бытия французских пенсионеров в Италии, а также выполняемые ими работы, часть которых посылалась в Париж для оценки со стороны академического начальства, мы неоднократно обращались к «Переписке...». В этом же сборнике обнаружился и полный текст уставов Французской академии в Риме 1665-го и 1787 года. Также «Переписка...» – один из трех источников, позволивших составить полный список тем, предлагаемых ученикам Академии в конкурсе на Римскую премию. Ссылки на «Переписку...» были полезны и при реконструкции различных частных обстоятельств, например, для удостоверения взглядов директора Французской академии в Риме Лагрене на образование, при изучении сложившейся в этом заведении традиции устраивать выставки лучших ученических работ перед отправкой в Париж, при реконструкции маршрутов путешествий пенсионеров и гостей Французской академии в Риме, при изучении взаимоотношений учеников данного учреждения с их непосредственным начальством.

Немало весьма ценных документов было опубликовано трудами основателя «Общества изучения истории французского искусства» («Société de l'histoire de l'art français») Ж.-Ж. Гиффре. Мы обязаны ему многими введенными в научный оборот сведениями, касающимися бытия корпорации св. Луки – в частности, им была опубликована история этой институции начиная с 1391 года и до ее полного упразднения в 1776 году⁶¹. Введение посвящено собственно истории корпорации, далее же следуют оригинальные документы, такие как списки членов сообщества, регламенты 1730–1738 годов, описание принадлежащей корпорации капеллы, сделанное по свидетельствам современников, инвентарные описи имущества

peindre et de sculpter ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces talents. V. 1-3. Paris: Merlin, 1769; Dandré-Bardon M.-F. Costumes des anciens peuples. V. 1-6. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1772–1774.

⁶⁰ Correspondance des directeurs de l'Académie de France   Rome avec des surintendants des bâtiments / Ed. A. De Montaignon. V. 1–18. Paris: Noël Charavay, 1887–1912.

⁶¹ Guiffrey J.-J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc. Paris: Edouard Champion, 1915.

Академии св. Луки, составленные после ее упразднения в 1776 году, описание распродажи этого имущества. Очень коротко говорится о выставочной деятельности институции, поскольку этот аспект подробно отражен в другом сборнике, вышедшем под редакцией того же Ж.-Ж. Гиффре – в 1872 году им были опубликованы все доступные каталоги выставок, устроенных Академией св. Луки в период с 1751 по 1774 год⁶². В предисловии автор-составитель приводит историю этих экспозиций и дает их характеристику в контексте художественной жизни эпохи. Издание имеет весьма полезное дополнение в виде библиографического списка, включающего в себя, помимо каталогов выставок, все отзывы на них, вышедшие из печати по свежим следам их проведения. Также Ж.-Ж. Гиффре приводит списки всех выставлявшихся мастеров Академии св. Луки. Отдельно Ж.-Ж. Гиффре издал каталог знаменитой выставки 1776 года в «Колизее», участие в которой принимали как художники из провинции, так и многие мастера упраздненной в том же году Академии св. Луки⁶³.

Публикация всех этих документов – несомненно важнейший вклад в развитие наших представлений о художественной жизни XVIII века и о роли в ней корпорации св. Луки. Мы обращались к данным текстам в различных частях работы.

Также Ж.-Ж. Гиффре составил и издал сборники, расширяющие наши представления о деятельности Королевской академии и ее подразделений. Это, в первую очередь, список пенсионеров Французской академии в Риме⁶⁴ и список художников, выставлявшихся в Королевских салонах XVIII века⁶⁵. Ж.-Ж. Гиффре приводит, кроме того, составленный в алфавитном порядке библиографический список изданных в XVIII веке отзывов на Салоны. Этот же ученый опубликовал счета Департамента королевских строений, обращение к которым позволяет понять, какие суммы и на какие связанные с искусством цели расходовались королем, т.е. каковы были официальные предпочтения двора и как оплачивались заказы⁶⁶.

⁶² 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.

⁶³ Guiffrey J.-J. Livret de l'exposition du Colisée 1776; suivi de l'Analyse de l'exposition ouverte à l'Elisée en 1797; et précédé d'une Histoire du Colisée. Paris: J. Baur, 1875. По поводу здания, в котором проходила указанная выставка также имеется свой источник: [Le Rouge] Description du Colisée élevé aux Champs-Élysées sur les dessins de M. Le Camus; par le sieur Le Rouge. Paris: Le Rouge, 1771;

⁶⁴ Guiffrey J.-J. Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Paris: Typographie de Firmin-Didot et C^o, 1908.

⁶⁵ Guiffrey J.-J. Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIIIe siècle. Paris: J. Baur, 1873.

⁶⁶ Comptes des bâtiments du Roi sous Louis XIV / Ed. J. Guiffrey. V. 1-5. Paris: Imprimerie Nationale, 1881–1901.

Собранная и опубликованная Ж.-Ж. Гиффре информация в значительной степени облегчала обращение к нужным источникам, поиск персоналий, позволяла быстрее ориентироваться в сложном и разнообразном материале.

Отдельные источники были процитированы по знаменитому труду А. Фонтена⁶⁷, кое-что, хотя и немного, оказалось доступно по изданию «Мастера искусства об искусстве»⁶⁸. В части, посвященной Школе избранных учеников, источники, такие как устав и правила этого заведения, цитировались по книге А. Куражо, где они приведены практически полностью⁶⁹. Некоторые необходимые документы были найдены на страницах журнала «Archives de l'art français», который выходил под этим названием с 1851-го по 1862-й и с 1907-го по 1926 год. В период с 1872-го по 1906 год журнал именовался «Nouvelles archives de l'art français»⁷⁰. В каждом томе периодического издания было собрано солидное количество ранее не публиковавшихся текстов, связанных с художественной жизнью Франции. Разумеется, представленный в журнале материал обширен и разнообразен, он затрагивает далеко не только период второй половины XVII–XVIII века. Однако, даже если нам не часто приходилось цитировать приведенные там тексты, знакомство с ними все же в значительной степени расширило наши представления об изучаемой эпохе.

Важный источник – инвентарные списки картин, приобретенных Короной в период с 1709 по 1792 год, был издан Ф. Энгераном⁷¹. Это весьма значимая информация, позволяющая понять предпочтения заказчика, узнать условия заказов и

⁶⁷ Fontaine A. Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, 1909.

⁶⁸ Мастера искусства об искусстве. Т. 1-7. М.: Искусство, 1965–1970.

⁶⁹ Courajod L. Histoire de l'Ecole des Beaux-Arts au XVIIIe siècle. L'école royale des élèves protégés. Paris: J. Rouam, éditeur; London: Gilbert Wood & Co, 1850.

⁷⁰ Archives de l'art français // Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France / Publié sous la dir. de Ph. de Chennevières. Paris: J.B. Dumoulin, 1855–1862; Nouvelles archives de l'art français: recueil de documents inédits / Publiés par la Société de l'histoire de l'art français. 1ère série, t. 1 (1872) – t. 6 (1878); 2ème série, t. 7 (1879) – t. 12 (1885). Paris: J. Baur, Charavay frères, 1872–1885; Nouvelles archives de l'art français: revue de l'art français ancien et moderne / Publiés par la Société de l'histoire de l'art français. 3ème série, t. 1 (1886) – t. 22 (1906). Paris: Charavay frères, J. Schemit, 1886–1906; Archives de l'art français: revue de l'art français ancien et moderne / Publiés par la Société de l'histoire de l'art français. T. 1 (1907) – t. 24 (1969). Paris: J. Schemit, E. Champion, F. de Nobele, 1907–1969.

⁷¹ 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.

оплаты выполненных произведений, а также в некоторых случаях выяснить их назначение и установить расположение в соответствующих помещениях.

Некоторые связанные с художественной жизнью XVIII столетия документы публиковались значительно позже. Так А. и Г. Верже издали анкеты всех французских пенсионеров интересующего нас периода из архивов Французской академии в Риме⁷². Этот источник позволил провести некоторые статистические изыскания, касающиеся происхождения и изначального социального статуса французских художников, достаточно успешных, чтобы получить главную премию Королевской академии – право поездки в Рим.

Среди важнейших подборок источников необходимо назвать Фонды Делуаня из Парижской национальной библиотеки⁷³. Они не издавались в виде сборников, однако часть Фондов доступна онлайн, а остальное было изучено нами непосредственно в отделе рукописей библиотеки. Фонды Делуаня – самая полная на сегодняшний день коллекция отзывов на академические и прочие выставки, проходившие в Париже с 1673 по 1808 год. Начало собранию положил П.-Ж. Мариэтт, гравёр и знаток изящных искусств XVIII века, который пополнял собрание до 1771 года и закончил первые девять томов. Затем коллекцию перекупил секретарь Королевской академии Ш.-Н. Кошен, который продолжил дело Мариэтта и довел количество томов до семнадцати. После смерти Кошена коллекция была приобретена и в значительной степени расширена Ж.-Ш. Делуанем. Парижская национальная библиотека приобрела собрание в 1881 году. Оно состоит из 2000 опубликованных и рукописных документов, составляющих теперь 65 томов. Все документы связаны исключительно с выставочной деятельностью и представляют собой произведения художественной критики разного уровня. В основной своей массе это официальные и неофициальные отзывы на выставки и конкретные представленные публике произведения.

Мы обращались и к значительно более изученным и неоднократно переиздававшимся текстам, таким, как те, что принадлежали перу Лафона де Сан-

⁷² 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.

⁷³ Collection Deloynes. T. 34, 46, 50, 51. [Collection Deloynes | Gallica \(bnf.fr\)](http://Collection.Deloynes/Gallica/bnf.fr)

Йенна, с которого, как считается, художественная критика начала свое активное развитие в парижской художественной среде⁷⁴. Весьма любопытны ответы на его сочинение, составившие с ним довольно напряженный диалог⁷⁵. Неоднократно мы обращались к «Салонам» Дидро, предпочитая пользоваться изданием 1995 года, поскольку редактором и комментатором текстов выступил здесь один из ведущих специалистов по творчеству Д. Дидро М. Делон⁷⁶. Также ценным источником являются «Секретные мемуары», впервые опубликованные в 36 томах в период с 1777 по 1789 год⁷⁷. Этот журнал, начатый в виде рукописных обзоров культурных событий Парижа Л. Пети де Башомоном, был продолжен после его смерти в 1771 году Пиданса де Майробером, а в 1779 году эстафету перенял Муффль д'Аржанвиль. Обзоры из «Секретных мемуаров» особенно ценны тем, что включают в себя не только новости изобразительного искусства, но также театра, литературы и т.п. Впрочем, выборка всего связанного с академическими выставками была произведена французской исследовательницей Б. Фор и опубликована в 1999 году⁷⁸. Мы обращались как к указанным изданиям, так и к версии, вышедшей в 1830 году⁷⁹.

Интересовали нас обзоры художественных выставок, приводимые в официальных периодических изданиях, таких как «*Mércure de France*»⁸⁰ и «*L'Avant-coureur*»⁸¹, где, кроме собственно критических заметок и ответов на них со стороны других критиков и художников, большой интерес представляет раздел объявлений.

⁷⁴ La Font de Saint-Yenne E. Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. La Haye: Chez Jean Neaulme, 1747; 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.

⁷⁵ Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'Exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747 // *Mercure de France*. 1751. № 11. P. 59-73; Leblanc J.-B. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'Année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'Expositions. Amsterdam: L. Guillaume Baillet de Saint Jullien, 1749.

⁷⁶ Diderot D. Essai sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763. Paris: Hermann, 1984; Diderot D. Salons de 1765. Paris: Hermann, 1984; 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.

⁷⁷ Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... [1762] jusqu'à nos jours [1787], ou Journal d'un observateur... T. 4. Londres: Chez John Adamson, 1780; Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... [1762] jusqu'à nos jours [1787], ou Journal d'un observateur... T. 23. Londres: Chez John Adamson, 1784.

⁷⁸ Les salons des "Mémoires secrets" 1767–1787 / Ed. B. Fort. Paris: École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999.

⁷⁹ Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787 / Ed. M. J. Ravenel. T. 1-4. Paris: Brissot-Thivars, 1830.

⁸⁰ *Mércure de France*. Paris: G. Cavelier, G. Cavelier fils, N. Pissot, Lacombe, 1724–1778.

⁸¹ *L'avant-coureur*. Feuille hebdomadaire. Paris: Lacombe, 1760–1772.

К большому количеству сочинений, опубликованных в XVIII веке и более не переиздававшихся и не включавшихся в сборники, но доступных в Парижской национальной библиотеке, в том числе в электронном виде, пришлось обращаться в связи с проблемой начального художественного образования, рассмотренной во второй главе диссертационного исследования. Это тексты Ж.-Ж. Башелье⁸², заметки о публичном образовании М.-М.-А. Бара⁸³, переписка Ж.-Ж. Суффло⁸⁴, стоявшего во главе школы Гобеленов с 1755 по 1780 год, образовательные проекты А. Феррана де Монтеллона⁸⁵, Ж.-Б. Декана⁸⁶, Ж.-Ф. Блонделя⁸⁷, Ж. де Либердери⁸⁸. Данные тексты дают довольно полное представление о передовых идеях того времени в области внеакадемического художественного образования. Практически все перечисленные авторы составляли соответствующие проекты школ и имели возможность реализовать их на практике, что сообщает изложенным идеям особую ценность. Поскольку начальное художественное образование было тесно связано с ремесленным, пришлось также обращаться к сборникам документов, касающихся уклада ремесленных корпораций, как тот, что вышел под редакцией Ж. Девиля⁸⁹. Из этих текстов можно почерпнуть некоторые сведения о связи ремесла и искусств, о том, как ремесленники близких к искусству специальностей видели себя в контексте художественной жизни эпохи, каких навыков ждали от представителей своего профессионального сообщества.

⁸² Bachelier J.-J. Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des Arts mécaniques. 10 septembre 1766. Paris: l'Imprimerie nationale, 1792; [Bachelier J.-J.] Collection des discours de M. Bachelier. Paris: l'Imprimerie royale, 1790; Bachelier J.-J. Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des Arts mécaniques. 10 septembre 1766. Paris: l'Imprimerie nationale, 1792; Bachelier J.-J. Mémoire concernant l'Ecole gratuite de Dessin (1774). Paris: l'Imprimerie royale, 1791; Bachelier J.-J. Mémoire sur l'administration et la manutention de l'école royale. Paris: l'Imprimerie royale, 1783; Bachelier J.-J. Mémoire sur l'éducation des filles présenté aux Etats-Généraux. Paris: l'Imprimerie royale, 1789; [Bachelier J.-J.] Mémoire historique sur la manufacture nationale de Porcelaine de France rédigé en 1781 par Bachelier. Paris: R. Simon, 1878.

⁸³ Baras M.-M.-A. De l'éducation publique dans la France libre. V. 1-2. Toulouse: Desclaux. Paris: Belin. An 1 de la République française (1792/1793).

⁸⁴ [Soufflot, J.- G]. Correspondance de Soufflot avec les directeurs des bâtiments concernant la Manufacture des Gobelins (1756–1780) / Ed. J. Mondain-Mouval. Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1918.

⁸⁵ Montellon Ferrand de A. Projet pour l'Etablissement d'Ecoles gratuites de dessein. // Mercure de France. 1746. Mars. P. 67-78.

⁸⁶ Descamps J.-B. Sur l'utilité des établissements des Ecoles gratuites de dessin en faveur des Métiers: discours qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française, en 1767. Paris: l'Imprimerie royale, 1789.

⁸⁷ Blondel J.-F. Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture. Paris: C.-A. Jombert, 1754.

⁸⁸ Joubert de l'Hiberderie A.-N. Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie. Paris: S. Jorry, Bauche, Brocas, 1765.

⁸⁹ Deville J. Récueil de documents et de statuts relatifs à la corporation des tapissiers de 1258 à 1875. Paris: Impr. De Chaix, 1875.

Особую группу источников составляют дневники, записки и автобиографические сочинения самих художников, такие как дневники Розальбы Каррьера⁹⁰, сочинение М.-Л.-Э. Виже-Лебрен⁹¹, изданные Л. Лагранжем записные книжки Ж. Верне⁹², а также дневники Ж.-Ж. Вилля⁹³. Это важные тексты, способные пролить свет на обстоятельства жизни мастеров, их отношения с заказчиками и покровителями, создание конкретных произведений и просто на самовосприятие художников интересующей нас эпохи.

Постоянного обращения требовали словари, как биографические, так и художественных терминов. Именно аутентичные словари XVIII века дают возможность понять, как современники воспринимали то или иное явление и какое место отводили ему в своей картине мира. Нас интересовали и выходившие в XVIII столетии словари, такие как словарь Марси⁹⁴, Лакомба⁹⁵, Пернети⁹⁶, аббата де Фонтене⁹⁷, альманах аббата Лебрена, являющийся одновременно адресной книгой и своеобразным путеводителем по мастерским и коллекциям Парижа⁹⁸. Это издание, хотя и позиционировалось как периодическое, вышло всего дважды: в 1776 и 1777 годах. Нас интересовали также и рукописные сочинения, изданные значительно позже, такие как «Abécédario» П.-Ж. Мариэтта⁹⁹. История создания этого многотомного труда такова: изучив биографический словарь художников за авторством П.-А. Орланди, вышедший в 1719 году на итальянском языке и известный под названием «L'Abecedario pittorico», Мариэтт был поражен количеством

⁹⁰ Sencier A. Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721 / publié en italien par Vianelli ; trad., annoté et augm. d'une biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps. Paris: J. Techener, 1865.

⁹¹ [Vigée-Lebrun L.-E.] Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun. T. 1-3. Paris: H. Fournier, 1835–1837; Elisabeth Vigée Le Brun: mémoires d'une portraitiste / Ed. J.-P. Cuzin. Paris, Edition SCALA, 2003.

⁹² Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle: les Vernet. Paris: Librairie académique, 1864.

⁹³ [Wille J.-G.] Mémoires et journal de J.-G. Wille: graveur du roi, pub. d'après les manuscrits autographes de les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale, T. 1-2. Paris: Vve J. Renouard, 1857.

⁹⁴ Marcy F.-M. de. Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture. Vol. 1-2. Paris: Nyon, Barrois, 1746.

⁹⁵ Lacombe de Prézel H. Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes ect. Paris: Chez Theodore de Hansy, 1756.

⁹⁶ Pernety A.-J. Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles... Paris: Bauche, 1757.

⁹⁷ [Fontenay, abbé de] Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs, imprimeurs, horlogers et mécaniciens... V. 1-2. Paris: Vincent, 1776.

⁹⁸ Le Brun (l'abbé). Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs. Paris: Chez Delalain, rue de la Comédie française, chez la veuve Duchesne, libraire, rue Saint-Jacques, au Temple du Goût, 1776, 1777.

⁹⁹ [Mariette P.-J.] Abécédario de P. J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. T. 1-6. Paris: J.-B. Dumoulin, 1853–1862.

имеющихся в нем ошибок. На полях принадлежащего ему экземпляра Мариэтт стал делать пометки, исправляя все попадавшиеся ему неточности. Затем он начал вклеивать целые листы, дополняя биографические справки Орланди, а позже принялся и за составление биографий мастеров, не попавших в словарь итальянского автора, в том числе, разумеется, и французских. Работа эта, став ежедневной, продвигалась весьма активно. Однако публикация огромного труда была осуществлена только в XIX столетии А. Монтеглоном. Шесть томов выходили с 1853 по 1862 год. Эти тексты отличаются от официальных изданий акцентом на собственных впечатлениях и личной интонацией некоторых статей, поскольку Мариэтт был зачастую знаком не только с известными произведениями, но и поддерживал дружеские отношения с их создателями.

Биографические словари и словари художественных терминов регулярно публиковались с середины XVIII века, отражая ситуацию в уже сложившейся академической доктрине и достаточно хорошо сформированной терминологии, которую теперь было необходимо донести до широких кругов интересующейся публики. Для нас эти издания весьма значимы именно потому, что являются итогом довольно длительной работы художественного сообщества по выработке правил и принципов создания и прочтения произведения искусства.

Также нами был изучен целый ряд каталогов, составлением которых обычно по просьбе или после смерти коллекционеров занимались эксперты – знатоки изящных искусств¹⁰⁰. Среди них первенство следует отдать Э.-Ф. Жерсену и П. Реми – двум

¹⁰⁰ [Mariette P.-J.] Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modèles, estampes et planches gravées... du cabinet de feu M. Coypel. Paris, 1753; [Mariette P.-J.] Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau... Vol. 1-2. Paris: L'imprimerie royale, 1729–1742; [Gersaine E.-F.] Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et des principales pièces de ses élèves, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée par M. le Chev. de Claussin... Paris: Impr. de F. Didot, 1824; [Gersaine E.-F.] Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère, composé de tableaux originaux des meilleurs maîtres de Flandres, d'une très nombreuse collection de desseins & d'estampes de toutes les écoles, de plusieurs atlas & suites de cartes, de quantité de morceaux de topographie & d'un coquillier fait avec choix par E. F. Gersaint. Paris: J. Barrois, 1744; [Remy P.] Catalogue de tableaux, de différens bons maîtres des trois écoles, de figures de bronze, de bustes de marbre, d'estampes montées sous verre, & d'estampes en feuilles, après le décès de M. le Marquis de Villette, père. Paris: Chez Didot l'aîné, 1766; [Remy P.] Catalogue des tableaux et des portraits en émail du Cabinet de feu M. Pasquier, Député du commerce de Rouen ; cette vente se fera, en détail, le lundi 10 mars, & jours suivans, à deux heures de relevée, rue de Richelieu, au coin de la rue Villedot. Paris: Chez Barrois, 1755; [Remy P.] Catalogue des tableaux originaux de différens maîtres, miniatures, desseins et estampes sous verre de feu Madame la Marquise de Pompadour, cette vente se fera le lundi 28 avril 1766, & les jours suivans, trois heures de relevée, grande rue du Fauxbourg S. Honoré, le catalogue se distribue gratis, chez Pierre Remy, peintre, rue Poupée, la deuxième

наиболее квалифицированным экспертам. Эти каталоги дают представление не только о составе и качестве парижских коллекций произведений искусства, но являются зачастую полноценными научными изданиями, содержащими в качестве предисловий статьи, излагающие теоретические принципы искусства, а также биографии мастеров и знаточеские суждения о конкретных произведениях.

В части, посвященной взаимодействию искусства и науки, потребовалось вновь обратиться к теоретическим сочинениям эпохи, где разбираются аспекты этой связи, а также трудам, где недавние для того времени научные открытия рассматриваются применительно к изобразительному искусству¹⁰¹.

porte cochère à gauche du côté de la rue Haute-Feuille. Paris: Herissant, 1766; [Remy P.] Catalogue d'une collection de très beaux tableaux, desseins et estampes de maîtres des trois écoles, livres & suites d'estampes, dont les épreuves sont belles & anciennes, planches gravées, figures de marbre & de terre cuite, bagues de diamans, pierres gravées, boîtes montées en or, porcelaines, &c., partie de ces effets viennent de la succession de Mr. J. B. de Troy, directeur de l'Académie de Rome. Paris: Chez Didot, 1764; [Remy P.] Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles, des figures & bustes de marbre, des figures, groupes & bas-reliefs de terre cuite, des morceaux en ivoire, des desseins & estampes, des meubles précieux par Boule & Philippe Cassieri, des coquilles univalves & bivalves, choisies, & d'autres objets qui composent le cabinet de M. de Lalive de Jully, ancien Introduceur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture, par Pierre Remy. Paris: 1770; [Remy P.] Catalogue raisonné des tableaux, desseins & estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne, Ecuyer, Chevalier de Saint-Michel, & Honoraire de l'Académie Royale de peinture & de sculpture par Pierre Remy, on a joint à ce catalogue celui des porcelaines, tant anciennes que modernes, des laques les plus recherchées, des riches meubles du célèbre ébéniste Boule & autres effets par C. F. Julliot. Paris: Vente, 1767; [Remy P.] Catalogue raisonné d'un cabinet curieux en différens genres qui méritent l'attention des amateurs, il consiste en tableaux de maîtres, desseins, estampes, bronzes, morceaux d'ivoire & de terre cuire, pierres gravées, presque toutes antiques & très estimables, meubles de Boule & autres, laques, porcelaines du Japon, de la Chine & de France, madrepores, belles coquilles univalves & bivalves, & autres objets d'histoire naturelle, instrumens de musique, &c., par Pierre Remy... Paris: Chez Musier, 1770; [Folliot J., Delalande F., Julliot F.] Catalogue des tableaux des trois écoles, gouaches, miniatures, pastels, dessins et estampes, bustes, vases, colonnes et tables de marbre, figures de bronze, terres cuites, porcelaines, meubles d'acajou, feux, bras et girandoles en bronze doré, bijoux, camées, figures moulées sur l'antique, & autres effets précieux, qui composoient le Cabinet de feu M. Bergeret, commandeur, trésorier-honoraire de l'ordre royal & militaire de Saint-Louis, receveur-général des finances... Paris: J. Folliot, F. Delalande, F. Julliot, 1786; [Paillet J.] Catalogue de tableaux, dessins montés & en feuilles, pastels, émail du célèbre Petitot, bustes, figures & gaines de marbre, tables de prophyre, instrumens de physique & de géométrie, clavecin de Ruckers, forté-piano & autres instrumens, estampes d'après les plus grands maîtres, différentes œuvres, dont celles de Rembrandt, Rubens, La Belle, Hollar, Callot, &c. Planches gravées par Rembrandt, M. Watelet, & autres, le tout provenant du Cabinet de feu M. Watelet, conseiller du Roi, receveur général des finances d'Orléans, l'un des quarante de l'Académie Française, de celles de Berdlin, della Crusca, de Cortone, de l'Institut de Bologne, honoraire associé livre de l'Académie royale de peinture, & honoraire de celle d'architecture, de la Société royale de médecine, &c. par A. J. Paillet, dont la vente se fera au plus offrant & dernier enchérisseur par Me. Hayot de Long-Pré, huissier-priseur, le lundi 12 juin 1786, & jours suivans, en son appartement cour du Vieux-Louvre, pavillon de la colonnade à gauche. Paris: De l'Imprimerie de Prault, 1786.

¹⁰¹ Diderot D. Oeuvres esthétiques. Paris: Édition classique Garnier, 1988; Laugier M.-A. Manière de bien juger les ouvrages de peinture. Paris: Chez Claude-Antoine Jombert, 1771; Hagedorn L.-Ch. Réflexions sur la peinture. T. 1-2. Leipzig: Fritsch, 1775; Watelet C.-H. L'art de peindre...; Le Blon J.-Ch. Il coloritto, or the harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting. London: Le Blon J. C., 1725; Castel L.-B. L'optique des couleurs: fondée sur les simples observations & tournée sur-tout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes. Paris: Chez Briasson, 1740; Gautier d'Agoty J.-F. Chromagénésie ou génération des couleurs. T. 1-2. Paris: [s.n.], 1750-1751.

Иногда полезны для нашего исследования оказывались путевые заметки, такие как те, что принадлежат французскому путешественнику Ришару¹⁰², а также путеводители, которые давали представление о том, где находится какое-либо произведение, передавали личные впечатления авторов от того или иного художественного явления¹⁰³.

Менее значимыми, но требующими определенного внимания и существенными для понимания культурного контекста стали источники более общего характера, такие как Словарь Французской академии, вышедший в 1694 году¹⁰⁴, знаменитая Энциклопедия Дидро и д'Аламбера¹⁰⁵, трактат о человеческой природе Гельвеция¹⁰⁶, о понятии общественного – аббата Плюке¹⁰⁷, сочинения Локка о педагогике¹⁰⁸ и т.п. Также приходилось изредка заглядывать в более ранние итальянские источники от Витрувия¹⁰⁹ до Вазари¹¹⁰, Альберти¹¹¹, Серлио¹¹², Арменини¹¹³ и Ломаццо¹¹⁴. При изучении пересечений изобразительного искусства с театральной культурой того времени случалось обращаться к театральным либретто¹¹⁵.

Все многообразие изученных источников позволило довольно полно представить себе художественную жизнь Парижа XVIII века. Оригинальные тексты

¹⁰² Richard J. Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce... V. 6. Paris: Chez Delalain, 1770.

¹⁰³ Brice G. Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable. Enrichie d'un nouveau plan & de nouvelles figures dessinées & gravées correctement. T. 1-4. Paris: Chez les libraires associés, 1752; Titi F. Descrizione delle pitture, sculture e architettura esposte al pubblico in Roma. Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, 1763; [Thiery P.-V.] Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de remarquable / par M. Thiéry; enrichie de vues perspectives des principaux monumens modernes. T. 1-2. Paris: Chez Hardouin & Gattey, 1787.

¹⁰⁴ Le dictionnaire de L'Académie française. T. 1-2. Paris: Veuve de J. B. Coignard & J. B. Coignard, 1694.

¹⁰⁵ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. 1–17. Paris: Neufchastel, Samuel Faulche, 1751–1765.

¹⁰⁶ Hëlvetius C.-A. De l'Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation. T. 1-2. Londres: Chez la société typographique, 1773.

¹⁰⁷ Pluquet F.-A.-A. De la sociabilité. T. 1-2. [s. l.], Yverdon, 1770.

¹⁰⁸ Локк Д. Собр. соч. В 3 т. М.: Мысль, 1988.

¹⁰⁹ Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. Ф. А. Петровского. Т. 1. М.: Изд-во Всес. Академии архитектуры (Серия «Классики теории архитектуры»), 1936.

¹¹⁰ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008.

¹¹¹ Alberti L.-B. De la Pittura, 1435.

¹¹² Serlio S. Il primo[-quinto] libro d'architettura di M. Sabastiano Serlio, bolognese. Venise: Nicolini da Sabbio, 1551; Serlio S. Reigles generales de l'Architecture, sur les cinq manières d'edifices, a scauoir, Thuscane, Doricq, Ionicq, Corinthe & Composite, avec les exemples d'antiquitez, selon la doctrine de Vitruue. Anvers, Pierre van Aelst, 1545

¹¹³ Armenini G.-B. De veri procetti della pittura. Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587.

¹¹⁴ Lomazzo G.-P. Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590.

¹¹⁵ Voisenon C.-H. de Fusée de. L'Amour et Psyché, divertissement en un act: représenté devant le Roi à Fontainebleau le jeudi 21 octobre 1762. Paris: De l'imprimerie de Christophe, 1762; Callirhoé, tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi vingt-septième décembre 1712. Paris: C. Ballard, 1712.

подтверждают выведенный нами из трудов современных исследователей перечень основных сфер, в которых парижский мастер находил свое место и применение своих способностей. Эта схема легла в основу нашего исследования, обусловила его план. Основываясь на изученной литературе и многочисленных источниках, мы сформулировали научную гипотезу диссертации, установили географические и хронологические рамки исследования, смогли определиться с его основной целью и необходимыми для ее достижения задачами.

1.2. Историография

Что касается исследовательской литературы, то особенно обширна франкоязычная историография, однако несомненный интерес представляют отдельные труды на английском, немецком и итальянском языках. Интерес к социальному аспекту в изучении истории искусства, который, как кажется, начал привлекать внимание исследователей во второй половине XIX века, на деле имеет гораздо более глубокие истоки. О значении искусства для общества задумывались Н. Буало, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, Г.Э. Лессинг, П.Г. Гердер, Ф. Шиллер и Ж. де Сталь. Рассуждения этих мыслителей об искусстве и социуме еще нельзя, разумеется, отнести к современной научной традиции, но они показывают, что соответствующая проблематика привлекала внимание уже с XVII столетия. Неким водоразделом между этими ранними сочинениями и теми, что уже можно отнести к началу современной социологии искусства, является эпоха романтизма, к концу которой гегелевские идеи об абсолютной сущности прекрасного и полагания цели искусства «в самом себе» находят оппонентов. Первым из искусств, относительно которого были высказаны идеи о воздействии на него социальной сферы, оказалась литература. Об этом еще в 1847 году начал рассуждать А. Микиельс, впервые употребивший термин «социология искусства»¹¹⁶. Большой вклад в развитие социологического направления в изучении именно изобразительного искусства внес И. Тэн, разработавший «теорию расы, среды и момента», куда включил различные предпосылки, связанные не только с политической жизнью и религией, но также с географическим положением и климатом¹¹⁷.

Нужно признать, что социологический аспект пользовался большим вниманием ранних французских историков искусства, независимо от того, могли ли они уже

¹¹⁶ Michiels A. Histoire des idées littéraires en France au XIX siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs. Paris: W. Coquebert, 1842.

¹¹⁷ Тэн И. Философия искусства. М: Республика, 1996.

познакомиться с сочинениями тех, кто занимался теоретической разработкой этого метода. Социальное и художественное было настолько слито во французской культуре, что рассматривать одно без другого, видимо, казалось несовместным со здравым смыслом. Именно поэтому для нашего исследования оказались весьма полезны даже ранние труды по истории французского искусства XVIII столетия.

Во второй половине XIX века и в первой половине XX-го выходило немало монографий, посвященных отдельным мастерам кисти. Данные труды до сих пор представляются вполне актуальными, а кроме того, в них практически всегда много внимания уделяется культурной среде Франции изучаемого периода, различным социальным аспектам бытия художников и обнарудуются ранее не публиковавшиеся источники. Это, в частности, труд Л. Лагранжа, посвященный К.-Ж. Верне¹¹⁸. Помимо того, что автор расшифровал и приложил к монографии дневники мастера, приводится еще и очень развернутая, основательная биография, повествующая обо всех этапах жизни Верне, – весьма показательный пример судьбы французского художника XVIII века.

В 1895 году вышла монография С. Габийо «Гюбер Робер и его время»¹¹⁹. Автор довольно широко захватывает контекст, начиная со споров между «древними» и «новыми» и разбирая сложившееся в XVIII веке отношение к Античности. Далее самым подробным образом автор описывает обучение и путешествия мастера, его пребывание в лоне Французской академии в Риме, участие в Салонах и отношения с двором, реконструирует круг светских и профессиональных контактов Робера, определяет роль мастера в сложении Лувра как музея в революционные годы. Любопытно, что целая глава посвящена топографии гюберовского Парижа.

Также нужно отметить книги К. Моклера, в частности, его труд, посвященный Ж.-Б. Грёзу¹²⁰. Здесь творчество мастера поставлено в контекст парижской культурной жизни и рассматривается на фоне непростых отношений художника с Академией и

¹¹⁸ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle: les Vernet. Paris: Librairie académique, 1864.

¹¹⁹ Gabillot C. Hubert Robert et son temps. Paris: Librairie de l'Art, 1895.

¹²⁰ Mauclair C. Jean-Baptiste Greuze. Paris: H. Piazza, 1907

крупными художественными критиками, такими как Д. Дидро, обстоятельств его личной жизни и профессиональных контактов.

Перу К. Моклера принадлежит и небольшая книга о Ж.-О. Фрагонаре¹²¹. Автор скрупулезно следует хронологии событий жизни мастера, но уделяет внимание и анализу его необычной манеры, способной меняться до неузнаваемости, а также таланту Фрагонара-рисовальщика. В повествовании о конкретном художнике постоянно присутствует социальный фон.

К. Моклер посвятил отдельное исследование и Ватто, где, помимо всего прочего, поднял вопрос меценатства во Франции XVIII века, а также осветил особенности отношения живописца с театральной культурой своего времени¹²². Причем если первая часть исследования уделяет внимание историко-социологическому контексту, то вторая отдана целиком и полностью формальному исследованию наследия художника, эволюции его творчества и изучению технических аспектов.

Вновь Фрагонару посвящена значительная монография П. Нолака. Его исследование стало признанным, классическим трудом о творчестве живописца¹²³. Автор уделяет немало внимания биографии художника, цитирует значимые источники и описывает те произведения, которые считает наиболее существенными для понимания творчества Фрагонара. В приложении, опираясь на такой источник, как дневники Б. де Гранкура, автор подробно разбирает второе путешествие Фрагонара в Италию: маршрут следования, встречи с уже известными и новыми памятниками, необычными людьми, взаимоотношения с попутчиками. Этот социологический подход вкупе с обнаружением важного источника придает исследованию Нолака особую научную ценность.

Кроме книг о художниках, появлялись труды, посвященные иным персоналиям, в частности, крупным меценатам XVIII века. Это и сочинение А. Торнези о салоне мадам Жоффрен¹²⁴, и труд С. Рошеблага о графе де Келюсе¹²⁵, и монография М.-Л.

¹²¹ Mauclair C. Fragonard. Biographie critique. Paris: Henri Laurens, 1904.

¹²² Mauclair C. Le secret de Watteau. Paris: A. Michel, 1942.

¹²³ Nollac P. de. Fragonard. Paris: Goupil & Cie Manzi, Joyant & Cie, 1918.

¹²⁴ Tornezy A. Un bureau d'esprit aux XVIIIe siècle: le Salon de Madame Geoffrin. Paris: Lecène, Oudin et Cie, 1895.

¹²⁵ Rocheblave S. Essai sur le Comte de Caylus: L'Homme, L'Artiste, L'Antiquaire. Paris: Hachette, 1889.

Десазара о семействе Кроза¹²⁶, общий, не лишенный интереса труд К. де Ри о знатоках и любителях искусства во Франции XVIII века¹²⁷ и, разумеется, раннее, но весьма ценное исследование Ж.-Г. Дюмени, посвященное истории наиболее крупных знатоков и их отношениям с художниками, где переплетение светских и профессиональных связей являет весьма любопытную картину внутренней жизни художественного сообщества¹²⁸. Проблема критики применительно к изобразительному искусству подробно рассматривалась в фундаментальном и уже классическом труде А. Фонтена¹²⁹. Внеакадемические опыты по проведению публичных выставок были освещены Е.-Б. де ла Шавеньери¹³⁰. Деятельность мануфактуры Гобеленов, имеющей при себе художественную школу, исследовалась Е. Герпахом¹³¹.

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 практической 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. И хотя, в зависимости от личной судьбы художника данный перечень может варьироваться, в него, как правило, входят отношения мастера с Академией, королевским двором, профессиональные и светские знакомства, включая меценатов и заказчиков, в том числе иностранцев, а часто и контакты с театральным миром той эпохи. Этот относительно универсальный, общий для всех живописцев XVIII столетия круг оказался рассмотрен и в нашем исследовании.

Нельзя было пройти и мимо трудов Л. Рео, который стремился поставить французское искусство в контекст европейского, утвердить и объяснить лидирующую

¹²⁶ Desazars M.-L. La famille Crozat. Toulouse: Imprimerie et librairie Edouard Privat, 1907.

¹²⁷ Ris de C. Les amateurs d'autrefois. Paris: Plon, 1877.

¹²⁸ Dumesnil J.-G. Histoire des plus célèbres amateurs et de leurs relations avec les artistes. T. 1-4. Genève: Jules Renoird & C°, 1853–1858.

¹²⁹ Fontaine A. Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, 1909.

¹³⁰ Chavignerie de la E.-B. Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés. Paris, 1865.

¹³¹ Gerpach E. La manufacture nationale des Gobelins. Paris: Librairie de Delagrave, 1892.

роль Франции в культурной среде XVIII века¹³². В книгах «Распространение французского искусства в XVIII веке» и «История французской живописи в XVIII веке» Рео последовательно придерживается франкоцентристской концепции развития европейского искусства в XVIII столетии. Он отмечает, что многие европейские приезжие мастера послужили «обогащению французской школы XVIII века целой плеядой талантов, которые много добавили к ее блеску»¹³³, но все же считает, что заслуга в окончательном формировании и воспитании этих талантов принадлежит Франции. Автор готов также приписывать произошедший в XVIII веке расцвет многих национальных школ влиянию французской культуры. Подобный категоричный подход навлекает на ученого критику современных исследователей, однако труды Л. Рео остаются во многом актуальными благодаря скрупулезной работе с источниками и большому количеству изложенного фактического материала.

В 1930–1940-е годы в европейском искусствознании применение социологического метода выходит на новый уровень. Особые заслуги в этом отношении принадлежат М. Вакернагелю¹³⁴, Ф. Анталю¹³⁵, Д. Клингендеру¹³⁶, М. Шапиро¹³⁷. Франция занимала не последнее место в этом процессе. Еще с 1929 года начала свой путь в исторической науке знаменитая школа «Анналов», представители которой создали в противовес описательной «событийной» истории, историю социальную и «ментальную». Во Франции же в 1948 году, то есть уже после окончания Второй мировой войны, под руководством П. Франкастеля в парижской

¹³² Réau L. L'histoire de la peinture française au XVIIIe siècle. Paris: G. van Oest, 1925; Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français: Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie. Paris: H. Laurens, 1928; Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français: Pays scandinaves, Angleterre, Amérique du Nord. Paris: H. Laurens, 1931; Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français: Le monde latin. Paris: H. Laurens, 1933; Réau L. Le rayonnement de Paris au XVIIIe siècle. Paris: R. Laffont, 1946; Réau L. L'art au XVIIIe siècle en France: Style Louis XVI. 1760–1789: architecture, sculpture, peinture, art appliqués. Paris: G. Le Prat, 1952.

¹³³ Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français: Pays scandinaves... P. 106.

¹³⁴ Wackernagel M. Der Lebensraum des Kunstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig: Seemann, 1938.

¹³⁵ 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.

¹³⁶ Klingender F.D. Art and the industrial revolution. London: Carrington, 1947.

¹³⁷ В 1952 году М. Шапиро в статье «Стиль» говорил о важности социальных процессов и жаловался на малое количество исследователей, готовых их учитывать при изучении искусства. М. Шапиро указывал затрудняющий развитие нового метода страх «деидеализации искусства», не позволяющий придавать большое значение обстоятельствам обыденности (Schapiro M. Style // Anthropology Today, Chicago University Press, 1953. P. 287-312).

Школе высших исследований была создана первая кафедра социологии искусства. Книга этого исследователя «Искусство и общество» была издана в 1952 году¹³⁸.

Не исключено, что отражением актуальных тогда тенденций стал такой труд, как книга А. Леруа «Кантен де Латур и французское общество XVIII века»¹³⁹. Само название свидетельствует о социологическом подходе автора к конкретному художественному материалу. Речь идет и об образовании мастера, и о его положении среди представителей интеллектуальной элиты своего времени, и о взаимоотношениях художника с фигурантами театрального мира, и, разумеется, королевским двором. Знаменательно при этом, что автор уделяет немало внимания реконструкции «ментальных» процессов, пытаясь вслед за М. Блоком уяснить, «что было в головах у людей» иной эпохи и сознавая, что это надежный путь к пониманию искусства того времени.

Разумеется, имеют значение не только масштабные труды, но и небольшие исследования, в которых поднимаются темы, чрезвычайно важные для изучения социального контекста художественной жизни Франции. В этом отношении нас весьма заинтересовала, например, статья П. Верле о торговле произведениями искусства в Париже XVIII века¹⁴⁰.

Социолог и философ П. Бурдьё, активно работавший с начала 1960-х годов, оказал немалое влияние и на искусствознание. В частности, он ввел понятие «поля искусства», подчеркнув при этом его изменчивость и многокомпонентность. Как французский исследователь, П. Бурдьё едва ли мог пройти мимо своего отечественного материала. Говоря о развитии французского искусства классической эпохи, ученый отмечал возросшую скорость процессов, проходящих в этом поле, его ускоряющуюся автономизацию от отдельных, ранее претендовавших на абсолютный контроль институтов, таких как Церковь и Двор, умножение и диверсификацию групп

¹³⁸ Francastel P. Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme. Paris, 1952. Искусство рассматривается автором как специфический язык, который, наряду с другими составляющими неприродной среды обитания человека, такими, как наука и техника, является средством взаимодействия людей между собой. В этой роли искусство становится и средством трансформации мира.

¹³⁹ Leroy A. Maurice Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle. Paris: Edition Albin Michel, 1953.

¹⁴⁰ Verlet P. Le commerce des objets d'art et les marchands-merciers à Paris au XVIIIe siècle // Annales. 1958. № 1 (13). P. 10-29.

потребителей и институций признания¹⁴¹. Пожалуй, именно П. Бурдьё первым уловил и тонко выразил полифоничность культурной среды Франции XVII – XVIII веков, хотя и не являлся строго историком искусства. Кроме того, П. Бурдьё осмотрительно подчеркивает постепенность и неравномерность осуществления всех описываемых им процессов.

В 1970-е годы во Франции также появляются труды, посвященные искусству как порождению и значимой части общественной жизни. В 1978 году вышла книга А. Корвизье, которая, если переводить дословно, именуется «Искусства и общества в Европе XVIII века»¹⁴². Множественное число, в которое поставлено обычно употребляемое в единственном слово «общество» указывает на разнообразие европейской общественной среды заявленной эпохи. Собственно, применяя уже в целом сформировавшийся социологический метод, А. Корвизье говорит о различных типах заказчиков и о профессиональных грациях, существовавших в среде художников и обусловленных различиями в происхождении и образовании, о соотношении общественного и индивидуального вкуса и о том, как общество воспринималось творцами и изображалось в искусстве.

К французским исследователям постепенно присоединяются и их англоязычные коллеги. К 1980-му году относится весьма любопытная книга М. Фрида, посвященная проблеме театральности во французской живописи XVIII столетия¹⁴³. Автор формулирует новую концепцию картины, появившуюся в 1750-е годы, и соотносит ее с театральной практикой и критическими сочинениями,

¹⁴¹ Поскольку П. Бурдьё сумел удивительно тезисно и кратко определить важнейшую социальную тенденцию в художественной жизни Франции XVIII века, представляется целесообразным привести здесь одну из его наиболее значимых цитат о том, что во Франции «в течение всей классической эпохи интеллектуальная и художественная жизнь, с помощью внешних инстанций легитимации, постепенно освобождалась в экономическом и социальном отношении не только от надзора со стороны аристократии и Церкви, но также от их этических и эстетических запросов. Развитие этого процесса сопровождалось: во-первых, становлением слоя потенциальных потребителей, все более обширного, социально диверсифицированного и способного обеспечить производителям символической продукции не только минимальные условия экономической независимости, но и конкурирующий принцип легитимации; во-вторых, становлением соответственно все более многочисленного и более диверсифицированного корпуса производителей и продавцов символических благ, не признающих иных ограничений, кроме технических требований и норм, определяющих условия доступа к профессии; наконец, в-третьих, ростом числа и диверсификацией институций признания, поставленных в ситуацию конкурентной борьбы за культурную легитимность, таких, как академии или салоны...» (Бурдьё П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии 1993. № 1-2. С. 49-62).

¹⁴² Corvisier A. Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle. Paris: Presse universitaire de France, 1978.

¹⁴³ Fried M. Absorption and theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.

поддерживающими и развивающими идеи непрямого взаимодействия героев и зрителя. Книга не является многоаспектным исследованием о художнике и обществе, но рассматривает театральность как один из важнейших феноменов, связывающих между собой различные сферы культуры.

В 1985 году появилась книга американского историка искусства Т. Кроу «Художники и общественная жизнь в XVIII веке»¹⁴⁴. Можно сказать, что этот труд посвящен официально иерархизированному искусству и вводимым «сверху» стратегиям его развития. История Академии живописи и скульптуры, дату основания которой – 1648 год – Кроу берет за отправную точку своего исследования, является важнейшей направляющей для ученого. Формирования академической доктрины и ее стремления «присвоить» все важнейшие художественные явления своей эпохи показаны Кроу через призму жизни и творчества отдельных художников: Ватто, Грёза и Давида. В целом социографический анализ в книге Т. Кроу нельзя назвать совершенно объективным. Автор придает слишком большое значение воле власти имущих, например, маркиза де Мариньи, которого определяет как представителя «клана Помпадур». Эти персонажи, заинтересованные в Академии и отдельных мастерах как инструментах для проведения определенной художественной политики, оказываются в книге Т. Кроу настолько влиятельными, что картина культурной жизни Парижа XVIII века начинает напоминать театр марионеток. Однако многие обнаруженные исследователем факты и попавшие в фокус его внимания явления представляют большой научный интерес и весьма значимы для дальнейшего выстраивания образа публичного пространства, в котором существовало искусство XVIII века.

¹⁴⁴ Crow T. Painters and public life in 18th century Paris. New Haven: Yale University Press, 1985.

Большой интерес представляют идеи М. Баксандалла¹⁴⁵. Вышедшая в 1985 году книга «Узоры интенции: об историческом толковании картин»¹⁴⁶ посвящена не только искусству XVIII века, однако глава о Шардене демонстрирует тонкое понимание живописи этого периода в ее взаимосвязи с активно развивающейся наукой. Ученых XVIII столетия Баксандалл называет «альтернативной художественной критикой». Медики, физики и математики вполне в духе своей эпохи «тестировали» искусство на соответствие научным стандартам, предоставляли в распоряжение мастеров кисти сведения о своих открытиях, а также консультировались у живописцев по интересующим их вопросам. Баксандалл рассматривает это взаимодействие на материале творчества Шардена и оптики, как весьма популярного и востребованного в то время раздела науки.

В 1987 году вышла книга польско-французского исследователя К. Помяна «Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI – XVIII века», недавно переведенная на русский язык¹⁴⁷. К. Помян скорее историк, нежели историк искусства, а потому он сосредоточен на фактическом материале. История собирательства и художественного рынка XVII – XVIII веков реконструируется им как социально-философское явление, тесно связанное не только с чисто эстетическими интересами, но и с вопросами престижа, статуса, иногда по важности приближающееся к делам государственным. Франции в книге посвящено меньше внимания, нежели Италии. Самая важная для нас глава отдана торговцам, знатокам и

¹⁴⁵ В три последние десятилетия XX века едва ли предпринимались попытки создать тотальную «социологическую историю искусства». Преобладает 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 реципиента, того, кто призван воспринимать искусство и является социальным ориентиром для мастера (Baxandall M. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the social history pictorial styles*. Oxford: Clarendon Press, 1972). Зрительское же восприятие М. Баксандалл определяет как неконстантное, во многом обусловленное средой: «Часть интеллектуального механизма, управляющего визуальным восприятием человека, меняется от эпохи к эпохе, и немалая часть этого механизма определяется культурой, то есть социумом, в котором получен жизненный опыт человека» (Ibid. P. 40). Кроме того, 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.

¹⁴⁶ Baxandall M. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985; 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.

¹⁴⁷ Помян К. *Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI-XVIII века*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022.

собираателям в Париже XVIII века. Здесь поднимаются такие проблемы, как атрибуция произведений в XVIII столетии, появление экспертов и каталогов коллекций, репутация коллекционера, формирование специфической терминологии, сложение сословия торговцев произведениями искусства и такого явления, как аукционы. Все это весьма важные аспекты, связанные с художественной жизнью Парижа изучаемой эпохи.

Следующей книгой, явившейся редким примером полномасштабного исследования в интересующей нас области социологии французского искусства XVIII века, может считаться труд Ж. Шатлю, где рассмотрены, хотя и довольно кратко, проблемы, связанные с отношениями художников и заказчиков, в том числе коронованных, художников и ремесленников, с публичными выставками, параллелями между изобразительным искусством и литературой¹⁴⁸. Также изучается значение и привилегии Академии, мир любителей и знатоков, альтернативные возможности получения художественного образования, сложение широкой прослойки зрителей, связанное с появлением публичных выставок. В целом здесь намечен определенный путь изучения социального устройства «республики изящных искусств», однако отсутствует весьма важный аспект – отражение этих процессов в самом искусстве, анализ произведений.

В 1990-е годы выходили сборники, посвященные социальному аспекту истории искусств, такие, как тот, что был издан в 1996 году под редакцией О. Мишеля¹⁴⁹. Несмотря на уже долгую традицию изучения общественного бытия живописцев, О. Мишель замечает, что до сих пор «говорить о повседневной жизни художников считается предосудительным»¹⁵⁰. Задача сборника – сделать еще один шаг на пути к овладению социальным методом в искусствознании. Самому О. Мишелю принадлежат две наиболее значимые для нас статьи, посвященные бытию живописца в Риме XVIII столетия. В первой, цитированной выше, Рим предстает интернациональным центром, местом, где сосуществуют самые разные

¹⁴⁸ Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 1991.

¹⁴⁹ Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle. Recueil d'articles. Rome: École Française de Rome, 1996. P. 41-64.

¹⁵⁰ Michel O. La vie quotidienne des peintres à Rome au dix-huitième siècle // Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle. Recueil d'articles. Rome: École Française de Rome, 1996. P. 41.

«землячества», под которыми подразумеваются как колонии иностранных художников, скажем, голландских, французских или английских, так и сообщества мастеров, приехавших из других регионов Италии. Рассказывается о жизни в «художественных» кварталах города, об обстановке и приспособлениях в мастерских, о доступных художникам книгах, стандартах образования и принятых этапах обучения мастерству, о принципах сотрудничества между мастерами, путешествиях, заказчиках и художественном рынке, выставочной практике и прессе. Это самое ценное исследование в плане как фактического материала, так и воссоздания обстоятельств художественной жизни Рима XVIII века. Вторая статья О. Мишеля повествует о французских художниках в Риме XVIII века¹⁵¹. Здесь рассмотрены возможности, которыми располагали молодые французские мастера для поездки в Рим, их интересы и занятия по приезду, предпочтения при создании копий с произведений итальянцев, занятия в аудиториях и залах Французской академии в Риме, о «сторонних» и работе на пленэре. Автор приводит насколько возможно полный список прошедших через Рим французских мастеров.

Современные исследователи активно используют социологический метод при изучении истории искусства XVIII века, однако они сосредоточены, как правило, на отдельных избранных проблемах. В 2001 году вышел сборник, в котором франкоязычные исследователи сделали несколько весьма значимых заявок на изучение данной области – «Искусство и социальные нормы в XVIII веке»¹⁵². Здесь появились, в частности, исследования о сложении художественного лексикона, о возникновении феномена публичного музея, о нормах и правилах изготовления королевских портретов и копий с них, об отражении общественных проблем (как практического, так и нравственного свойства) в живописи, о бытовании портрета в обществе того времени и социальных функциях исторического жанра. Несмотря на то что подавляющее большинство статей сборника посвящено отдельным мастерам или даже произведениям и целостной картины в результате объединения этих очень

¹⁵¹ Michel O. Peintres français à Rome au XVIIIe siècle qu'au Néo-classicisme // Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle [recueil d'articles] Rome : École Française de Rome, 1996. P. 75-84.

¹⁵² 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.

разнородных трудов не возникает, сборник все же обладает несомненной научной весомостью, поскольку в нем поднимаются многие значимые для социальной истории французского искусства вопросы. Сборники близкой тематики, выходившие под редакцией Ш. Анри и Д. Рабро¹⁵³, Й. Расмуссона¹⁵⁴, К. Мишеля и К. Магнуссона¹⁵⁵, Дж. Флипп¹⁵⁶, К. Сальмона¹⁵⁷ в последние два десятилетия, ввели в научный оборот немало материалов, посвященных частным случаям социальной адаптации мастеров XVIII века и их интегрированности в научные, экономические, общественно-политические и даже языкообразующие процессы своего времени.

Современные исследователи продолжают создавать фундаментальные труды по отдельным проблемам, связанным с социальной сферой. Эти работы можно расставить в последовательности, актуальной для нашего исследования. Так, труд А. Лааль посвящен теме школьного художественного образования¹⁵⁸. 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 собранная автором 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 2018-м¹⁵⁹. 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, каких имела покровителей и порицателей, как ее деятельность соотносилась с

¹⁵³ Le public et la politique des arts aux siècle des Lumières // Annales du centre Ledoux / Ed. Ch. Henry et D. Rabreau. Paris: William Blake & Co. / Art & Arts, 2011.

¹⁵⁴ La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle. Paris: Honoré Champion éditeur, 2009.

¹⁵⁵ Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle / Ed. Ch. Michel, C. Magnusson. Paris: Somogy éditions d'Art, 2013.

¹⁵⁶ Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815) / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. Paris: Mare et Martin, 2016.

¹⁵⁷ De soie et de poudre. Portraits de cour dans l'Europe des Lumières / Ed. X. Salmon. Versailles: Actes Sud, 2003.

¹⁵⁸ Lahalle A. Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006.

¹⁵⁹ 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.

художественным рынком, как организовывалась выставочная деятельность, какое влияние учреждение оказывало на европейскую культурную среду в целом. Фундаментальный труд написан с позиций современной науки и дает объемный взгляд на бытование и роль такой значимой институции, как Королевская академия.

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 Парижа¹⁶⁰. 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. Лезю¹⁶¹.

Ш. Гишар, вслед за К. Помяном, внесла важный вклад в изучение «знаточеской» среды того времени, истории коллекционирования и музейного дела¹⁶². Ее труд «Любители искусства в Париже XVIII века» рассматривает различные аспекты феномена знаточества в парижской культурной среде изучаемого периода. 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.

Одной из крупнейших фигур среди парижских знатоков – П.-Ж. Мариэтту – посвящена книга В. Каби¹⁶³. Этому же персонажу уделено внимание и в англоязычном исследовании К. Зментек, где, кроме того, дается весьма любопытный взгляд на

¹⁶⁰ 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.

¹⁶¹ 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.

¹⁶² Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. Seyssel: Champs Vallon, 2008.

¹⁶³ Kabi V. Dans l'oeil du connaisseur: Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.

феномен знаточества в XVIII веке в целом¹⁶⁴. О тесных связях между знатоками Франции и Италии, их обмене опытом и формировании общеевропейского культурного «знаточеского» пространства повествует написанная на итальянском языке книга Ч. Оккипинти¹⁶⁵. Об отдельных приобретениях и политике коллекционирования рассказывают статья М. Ролан-Мишель и текст к изданному каталогу собрания П.-Ж. Мариэтта, принадлежащий перу П. Розенберга¹⁶⁶.

О французской художественной критике существует весьма основательный современный труд на немецком языке¹⁶⁷, не говоря уже о солидном количестве франкоязычных исследований и отдельных англоязычных текстах, связанных как с критикой, так и с выставочной деятельностью в Париже XVIII века¹⁶⁸.

Затрагивая проблему заказчика, его вкусов и предпочтений, следует отметить книгу, первоначально вышедшую на немецком языке, но затем переведенную на французский – монографию М. Шнайдер¹⁶⁹. 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.

¹⁶⁴ Smentek K. *Mariette and the Science of the Connoisseur in 18th Century Europe*. Farnham (UK) and Burlington (USA): Ashgate Publishing, 2014.

¹⁶⁵ Occhipinti C. *Piranesi, Mariette, Algarotti. Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea*. Roma: UniversItalia, 2013.

¹⁶⁶ Roland-Michel M. *Les achats du Comte Tessin* // *Revue de l'Art*. 1987. № 77. P. 26-28; Rosenberg P. *Catalogue de la collection de dessins de Pierre-Jean Mariette*. V. 1-2. Paris: Electa, 2011.

¹⁶⁷ 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.

¹⁶⁸ Zmijewska H. *La critique des Salons en France avant Diderot* // *Gazette des Beaux-Arts*. VIe période. T. 76. 1970. Juillet-août. P. 1–144; Mervaud Ch. *Un pionnier de la critique d'art du XVIIIe siècle : La Font de Saint-Yenne* // *Motifs et figures* / Préface de P. Clarac. Paris: Presses universitaires de France, 1974. P. 123–139; Wrigley R. *The Origins of French Art Criticism from the Ancient Regime to the Restoration 1699–1827*. Oxford: Clarendon Press, 1993; Maingon K., Bergez D. *Le Salon et les artistes. Histoire des expositions du Roi Soleil aux artistes français*. Paris: Hermann, 2009; Lesur N. *Les academiciens face à la naissance de la critique: l'exemple de Jean-Baptiste Marie Pierre (1714–1789)* // *Diderot Studies*. V. XXXVI. Actes du colloque «Publier sur l'art, l'architecture et la ville: La Font de Saint-Yenne (1688–1771) et l'ambition d'une œuvre». Paris, musée du Louvre, 24-25 novembre 2016. Genève: Droz, 2019. P. 67-85.

¹⁶⁹ 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*» - II. [Dans le contexte de la culture de cour - Éditions de la Maison des sciences de l'homme \(openedition.org\)](https://www.openedition.org) (Дата просмотра 22.11.2024).

Руссель¹⁷⁰. Также о художественном рынке и развернувшейся во второй половине XVIII века практике аукционов повествует книга П. Мишель¹⁷¹.

Во франкоязычном научном пространстве выходило немало отдельных статей, связанных с социально-историческим аспектом. Упомянутая Ш. Гишар стала также автором многих небольших исследований¹⁷². В сферу ее интересов входят отношения Королевской академии и сообщества св. Луки, практика проведения художественных выставок, международные связи в художественном мире XVIII века, письменные источники эпохи. Следует упомянуть исследование о копировании полотен из королевского собрания К. Обаре¹⁷³, статьи К. Барта-Ковач о художественной критике¹⁷⁴, работы Б. Боде¹⁷⁵ и И. Бодино об академической жизни Европы¹⁷⁶, Е. Бек-Саэлло о Французской академии в Риме¹⁷⁷, Ш. Анри о судьбе исторического жанра в XVIII веке и о связи «высокой» живописи с ремеслом¹⁷⁸, Ж.-Ф. Делма о меценатах из

¹⁷⁰ 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.

¹⁷¹ Michel P. Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2008. <https://books.openedition.org/septentrion/111125> (Дата просмотра 22.11.2024).

¹⁷² Guichard Ch. Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle: peintre et sculpteurs entre corporation et Académie royale // *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. 2002. N°3 (49). P. 54-68; Guichard Ch. Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques publiques à Paris: le Musée de l'histoire de l'art de la Blancherie // *La ville et l'esprit de société* / Ed. K. Béguin, O. Dautresme. Tours: Presses universitaires François Rablais, 2004. P. 52-72; Guichard Ch. Les circulations artistiques en Europe (années 1680-années 1780) // *Les circulations internationales en Europe (années 1680-années 1780)* / Ed. P.-Y. Beaurepaire, P. Pourchasse. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. P. 385-398; Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet: commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle // *Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités* / Ed. J.-P. Bardet, M. Cassan, F.-J. Ruggiu. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2007. P. 231-244.

¹⁷³ Aubaret C. Les copistes du Cabinet des tableaux de la surintendance des Bâtiments du roi au XVIIIe siècle // *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne]. 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/crcv.12223> <https://journals.openedition.org/crcv/12223#tocto1n2> (Дата просмотра 25.03.2025).

¹⁷⁴ Bartha-Kovacs K. "Système des sentiments" et "langage du cœur" dans le discours sur l'art français du XVIIIe siècle // *L'esprit de système au XVIIIe siècle* / Ed. S. Marchand et E. Pavy-Guilbert. Paris: Hermann, 2017. P. 215-227; Bartha-Kovacs K. La figure de l'amateur au XVIIIe siècle // *L'amateur et la critique d'art / Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae: Acta Romanica, French Department University of Szeged*. 2009, XXVI. P. 81-91; Bartha-Kovacs K. Les critiques d'art, "mauvais spectateurs" des tableaux au XVIIIe siècle? // *Iudicium Indoctum. Études sur la réception des œuvres du point de vue de leur appréciation* / Ed. P. Hummel. Paris: Editions Philologicum, 2012. P. 77-93.

¹⁷⁵ Baudez B. La Royal Academy of arts au XVIIIe siècle. Une Académie Royale? // *Livraisons d'histoire de l'architecture*. 2005 N° 1 (10). P. 123-136.

¹⁷⁶ Baudino I. La Royal Academy of Art n'est pas née en 1768 // *Études anglaises*. 2003. N° 4. P. 412-425.

¹⁷⁷ Beck Saiello E. Le Palais Mancini, siège de l'Académie de France à Rome de 1725 à 1804 // *L'Académie de France à Rome / Sous la dir. de M. Bayard, É. Beck Saiello et A. Gobet*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 9-30.

¹⁷⁸ Henry Ch. La crise de la peinture d'histoire, ou l'art du dix-huitième siècle par lui-même: essai d'icologie culturelle // *Studies on Voltaire and the eighteenth century*. 2004. N° 7. P. 1-15; Henry Ch. Les Gobelins et l'Académie de France à Rome au XVIIIe siècle. Approche d'une synergie décorative // *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVIe-XXIe siècles* / Ed. C. Cardinal, L. Riviale. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme et Paris, Mobilier national, 26-28 novembre 2013. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2016. P. 215-232; Henry Ch. Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens au XVIIIe siècle // *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*. V. 1 / Ed. Ch. Henry. [En ligne]. Paris, 2018. P. 7-23. Mis en ligne le 15 octobre 2018. URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> (Дата просмотра 25.03.2025); Henry Ch. Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins // *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*. V. 1 / Ed. Ch. Henry. [En ligne]. Paris, 2018. P. 135-150. Mis en ligne le 15

среды крупных финансистов¹⁷⁹. Конкретным материалом, касающимся отношений П. Кроза с мастерами живописи, занималась К. Аттори¹⁸⁰.

Имеют научную ценность и недавно защищенные диссертации молодых специалистов, такие как труды Ф. Ферана¹⁸¹ и Ф. Морван-Беккера¹⁸². Первая из названных работ посвящена развитию жанра художественной критики, а вторая, хоть и построена на довольно узком конкретном материале и касается истории школы рисования в Руане, затрагивает немало вопросов, связанных с развитием начального художественного образования во Франции XVIII века.

Иноязычная современная историография, при всем своем богатстве, оказывается весьма разрозненной: в ней вразнобой изучены всевозможные 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 судьбой отдельных жанров, частными творческими биографиями, историей конкретных художественных проектов. Можно заметить, что французских исследователей интересует не столько фигура заказчика, сколько история институций и «организованных» явлений, таких как знаточество, собирательство, художественный рынок, выставочная деятельность, критика. От фигуры художника отсчет также, как правило, не ведется, если не считать статей, посвященных конкретным персоналиям. Однако фигура художника вообще, как производной и действующего члена общества, как объекта социологического исследования, в литературе кажется довольно призрачной.

octobre 2018. URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> (Дата просмотра 25.03.2025).

¹⁷⁹ Delmas J.-F. Le mécénat des financiers au XVIIIe siècle: étude comparative de cinq collections de peinture // Histoire, économie et société. 1995. № 1. P. 51-70.

¹⁸⁰ Hattori C. De Charles de Lafosse à Antoine Watteau. Les Saison Crozat // Revue du Louvre et des Musées de France. 2001. № 2. P. 56-65; Hattori C. Quelques précisions sur Charles de La Fosse et le décor de l'hôtel Crozat // Les Cahiers d'histoire de l'art. 2003. № 1. P. 95-104.

¹⁸¹ Ferran F. Littérateurs et critique d'art (1747-1791): invention et appropriations d'un genre en France au XVIIIe siècle. Thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Paris, 2005.

¹⁸² Morvan-Becker F. L'école gratuite de dessin de Rouen, ou La formation des techniciens au XVIIIe siècle. Thèse de doctorat. Rouen, 2010. URL: <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2016/11/MORVAN-BECKER-2010.pdf> (Дата просмотра 25.03.2025).

Кроме как в трудах А. Корвизье и Ж. Шатлю, не было осуществлено и попыток дать панорамную картину парижской художественной жизни в XVIII веке, однако оба эти труда были написаны не искусствоведами, а историками и полностью исключают такой важный аспект, как отражение всех изученных социальных процессов в самом искусстве, что для нас является одной из важнейших проблем. Понять, как искусство «вылепливается», «обкатывается» и «доформируется» в обществе определенного времени, – наша первоочередная задача. Мы выбрали путь изучения этого процесса через фигуру художника, поскольку именно он, на наш взгляд, представляет собой универсальный в данном контексте объект приложения всех социальных сил.

Русскоязычная историография изучаемой темы, хотя и не является обширной, содержит некоторое количество трудов, которые невозможно обойти вниманием. С точки зрения методологии весьма значима книга Л.А. Черной¹⁸³. Хотя исследование построено на отечественном материале, оно способствует пониманию культурных и художественных процессов вообще, того, как осуществляется «сдвиг культурных пластов». Л.А. Черная рассматривает такую проблему, как роль личности в культурных преобразованиях в контексте сложения в России «антропоцентрического» типа культуры европейского образца. Также методологически полезна оказалась книга В.П. Головина, где контекстное, социальное бытие художника представлено на материале Раннего Возрождения¹⁸⁴. Редкие среди отечественных исследователей фундаментальные труды по искусству Франции XVIII столетия принадлежат А.К. Якимовичу¹⁸⁵. Особенно хотелось бы выделить книгу «Восемнадцатый век. Искусство и Просвещение», где влияние идей эпохи на художественное творчество показано не как идеологический диктат, требующий точной иллюстрации дидактических сентенций, но как совокупность пронизывающих социальную атмосферу энергий, способствующих созданию нового типа «беспокойного художника». В данном исследовании очень хорошо прослеживается полифоничность и «многоэтажность» парижской художественной среды, ее сложность и разнообразие

¹⁸³ 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.

¹⁸⁴ Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: НЛО, 2003.

¹⁸⁵ Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков. СПб.: Азбука-классика, 2004; Якимович А.К. Восемнадцатый век: искусство и Просвещение. М.: РИП, 2018.

течений, среди которых должен был жить и в которых приходилось хотя бы интуитивно ориентироваться мастеру XVIII столетия. Есть и весьма созвучные нашим собственным наблюдения об особом пространстве творческой свободы, в которой существовал художник той эпохи.

Прямое отношение к теме нашего исследования имеет книга М.А. Пожаровой «Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века»¹⁸⁶. Речь идет о переводах на русский язык и восприятии в России известных зарубежных, по преимуществу французских и английских, сочинений по теории искусства. Здесь встречаются такие знаменитые имена, как Шарль Лебрен, Роже де Пиль, Андре Фелибьен, Шарль-Антуан Куапель, Марк-Антуан Ложье. Тонкий разбор французских текстов, осуществленный автором, позволил нам сверить с квалифицированным мнением собственные наблюдения, осуществить «откалибровку» отдельных сделанных нами выводов. Исследование отечественной и европейской культурных систем, находящихся в «частичном сродстве», потребовало от исследователя внимательного изучения всех аспектов, на которых могло строиться их взаимопонимание, – важный опыт в области не только художественного, но и социального.

Весьма ценной является в контексте нашего исследования монография И.М. Марисиной «Очерки по истории международных связей Императорской академии художеств»¹⁸⁷. В книге разбирается многообразие контактов Санкт-Петербургской академии с иностранными подобными учреждениями. Для нас особенно значимы были разделы, посвященные Парижской академии и европейской педагогической практике.

В изучении различных частных вопросов были весьма полезны посвященные академической жизни труды С.В. Моисеевой¹⁸⁸, точные и содержательные очерки

¹⁸⁶ Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. М.: БуксМАрт, 2022.

¹⁸⁷ Марисина И.М. Очерки по истории международных связей Императорской Академии художеств. М.: БуксМАрт, 2021.

¹⁸⁸ Моисеева С.В. "... К лучшим успехам и славе Академии": живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII - первой половины XIX века. СПб: Дмитрий Буланин, 2014; Моисеева С.В. Публичные выставки Академии художеств 1760 - начала 1770 годов как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства: диссертация ... кандидата искусствоведения. СПб, 1997.

музейных исследователей, таких как И.С. Немилова¹⁸⁹. Мы учитывали классические отечественные труды по искусству XVIII века, например, исследование, посвященное французскому портрету, Ю.К. Золотова¹⁹⁰, книги А.М. Кантора¹⁹¹ и Е.Ф. Кожиной¹⁹², монография об А. Ватто М.Ю. Германа¹⁹³, сборник статей А.Д. Чегодаева¹⁹⁴, труды современных ученых, обладающие исследовательской, дидактической и просветительской направленностью, такие как книги С.М. Даниэля¹⁹⁵, В.С. Турчина¹⁹⁶, Е.Д. Федотовой¹⁹⁷ и М.И. Свидерской¹⁹⁸.

Имеют несомненную ценность выставочные проекты последних лет, в особенности экспозиция «Салоны Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века»¹⁹⁹. Данная временная экспозиция 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.

Круг влияющих на процесс создания и на бытование художественного произведения проблем очерчен в современном искусствознании в целом верно и

¹⁸⁹ Немилова И.С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л.: Советский художник, 1964; Немилова И.С. Французская живопись XVIII века в Эрмитаже. Л.: Искусство, 1982; Немилова И.С. Загадки старых картин. М.: Изобразительное искусство, 1989.

¹⁹⁰ Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. М.: Искусство, 1968.

¹⁹¹ Кантор А.М. Искусство XVIII века. М.: Искусство, 1977.

¹⁹² Кожина Е.Ф. Искусство XVIII века. Л.: Искусство, 1971.

¹⁹³ Герман М.Ю. Антуан Ватто. Л.: Искусство, 1980.

¹⁹⁴ Чегодаев А.Д. Художественная культура XVIII века. Статьи об искусстве Франции, Англии, США. М.: Искусство, 1978.

¹⁹⁵ Даниэль С.М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. СПб.: Азбука Классика, 2007.

¹⁹⁶ Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII – XIX веков. Франция, Англия, Германия. М.: Издательство МГУ, 1987; Турчин В.С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. М.: Жираф, 2008.

¹⁹⁷ Федотова Е.Д. Жак-Луи Давид. М.: Белый город, 2001; Федотова Е.Д. Ватто. М.: Белый город, 2002; Федотова Е.Д. Франсуа Буше. М.: Белый город, 2004; Федотова Е.Д. Век Просвещения. Диалог философии и искусства. М.: Белый город, 2013.

¹⁹⁸ Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре. М.: Галарт, 2010.

¹⁹⁹ «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века / Каталог выставки. Издательство: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2023.

подробно. Искусство рассматривается не только в качестве результата разнообразных общественных процессов, но и как их непосредственный участник. Однако есть и определенный набор сложностей, с которым сталкиваются современные исследователи, применяющие социологический метод. Эти моменты требуют, на наш взгляд, нового осмысления, что отражено в гипотезе настоящего диссертационного исследования.

ГЛАВА 2. Происхождение парижского живописца и его начальное художественное образование

Личная биография чаще всего начинается с истории семьи. Говоря о парижском живописце XVIII века, следует интересоваться не только им самим, но и его социальным происхождением. Это один из важнейших вопросов, ответ на который позволит понять, на какой почве возросло большинство талантов эпохи, какая среда окружала их в детском возрасте, кто мог заметить склонность ребенка к искусству и поддержать ее. Из этого вытекает и другой важный вопрос – как было организовано в указанную эпоху начальное образование.

В семьях, связанных с художествами, было принято учить детей в собственных мастерских либо устраивать их в ателье других ремесленников и живописцев. Мы собрали некоторое количество сведений о таком традиционном образовании. Кроме того, на протяжении XVIII столетия возникали различные общественные и частные инициативы, связанные с организацией начального обучения. Речь пойдет в первую очередь о школах рисунка, таких как училище при мануфактуре Гобеленов или частная школа Ж.-Ж. Башелье. Изначально подобные заведения были ориентированы на ремесленную среду. Предполагалось, что здесь будут формироваться рабочие кадры для мануфактур, находящихся под покровительством короля: Гобеленов и Севрской фарфоровой. Однако нельзя недооценивать влияние этих школ на ситуацию с начальным художественным образованием в целом. Французские исследователи, такие как Д. Рабро, отмечали, что школы рисунка «изначально предназначенные для подготовки высококлассных рабочих... поощряли их переквалификацию в художников, скульпторов и архитекторов»²⁰⁰. Школы в значительной степени повышали общий уровень начального художественного образования в Париже того времени и, что особенно важно, обеспечивали массовую подготовку детей к

²⁰⁰ Rabreau D. Les dessins d'Architecture au XVIIIe siècle. Paris: Bibliothèque de l'image, 2001. P. 16–17.

художественным профессиям. Из многих сотен воспитанников подобных заведений можно было отбирать лучших – тех, кто впоследствии перейдет рубеж ремесленничества. Заметим также, что преподавали в указанных заведениях люди, так или иначе принадлежащие Академии живописи и скульптуры, то есть те, кто был способен адекватно оценить уровень учеников и выявить наиболее одаренных. Поэтому представляется рациональным посвятить половину данной главы изучению истории и организации подобных школ.

Исследование вопросов, связанных с социальным происхождением парижских мастеров и начальным образованием, позволит определить, с каким багажом новичок приближался к тому моменту, когда должна была определяться его дальнейшая судьба. Жизнь в семье и начальное образование являлись подготовкой к следующей ступени, на которой дарование имело возможность раскрыться в полную силу и где в среде юношества определялись и складывались самые выдающиеся таланты эпохи.

2.1. Происхождение парижского живописца²⁰¹

Обращаясь к вопросу о социальном происхождении парижского живописца XVIII века, необходимо опереться на надежный документальный источник, где оказались бы зафиксированы соответствующие данные. К счастью, подобный источник существует. Все молодые живописцы, окончившие Королевскую академию, получившие первую премию и направленные для завершения образования в Рим, должны были предоставлять данные о себе, включая вопрос о статусе и положении их родителей. Если во Французскую академию в Риме попадал молодой человек со стороны, он сообщал ту же информацию. Карточки пенсионеров, происходящие из архива этого заведения, были опубликованы в 2011 году А. и Г. Верже в виде «Биографического словаря римских пенсионеров»²⁰². Сюда вошли все данные об учащихся с XVII по конец XX века. Мы изучили карточки 293 мастеров, являвшихся пенсионерами с 1700 по 1789 год включительно, причем учитывали как тех, кто получил первую премию и стипендию от Королевской академии художеств, так и «сторонних», приезжавших в Рим за собственный счет и имевших право посещать занятия. Это очень показательный материал, поскольку речь идет о молодых мастерах, добившихся определенного успеха в избранной профессии. Было обнаружено, что больше всего среди них детей художников различных специализаций – 99 человек, или примерно 33,8%. Разумеется, речь не идет об одних только сыновьях членов Королевской академии. Среди отцов часто встречаются профессора и художники Академии св. Луки. Иногда в «родительской» графе стоит неопределенное «художник из Льежа» или «живописец из Руана», т.е. речь идет о малоизвестных провинциальных мастерах. Довольно значительную часть составляли дети ремесленников, связанных с искусством, среди которых можно назвать ювелиров,

²⁰¹ Положения данного раздела нашли отражение в статье: Агратина 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.

²⁰² Dictionnaire biographique des pensionnaires... V. 1-3.

эмальеров, ткачей, краснодеревщиков, резчиков по камню. Таких пенсионеров насчитывается 49 человек, или 16,7%. Детей ремесленников, практиковавших специальности более далекие от искусства, таких, как, например, каменщики, насчитывается всего 4 человека, или 1,3%.

Большую группу составили дети офицеров, буржуа (без указания точного рода занятий), мелких чиновников и адвокатов. Таких удалось насчитать 42 человека, или 14,3%. Сыновей торговцев, в том числе кабатчиков и даже старьевщиков, набралось 23 человека, или 7,8%. Детей представителей ученых специальностей, таких как инженеры, математики, хирурги и издатели, оказалось всего 5 человек, или 1,7%. Сыновей садовников и лакеев – только 2 человека. Также в Риме побывали 2 отпрыска аристократических семейств, причем про одного из них сказано, что он весьма беден и происходит из протестантов. Среди пенсионеров указанного периода был всего один сын школьного учителя и два сына земледельцев. Еще трое происходили от иностранных родителей, натурализовавшихся во Франции, без указания точного рода их деятельности.

Даже если принять во внимание некоторую погрешность, возможную при подсчете вручную, картина все равно получается довольно ясной. В основном художниками становились представители среднего класса. Крестьяне, очевидно, были очень далеки от художественной среды и не имели возможности пристраивать детей в ученики к сколько-нибудь значительным мастерам. Аристократия считала такую судьбу незавидной, и толкнуть дворянина на путь живописца, скульптора или архитектора могла лишь нужда. Зато художники всех мастей из самых разных регионов Франции не упускали возможности отправить своих детей в Париж в надежде, что они добьются успеха. Мастера, принадлежащие Королевской академии художеств или Академии св. Луки, были склонны образовывать художественные династии. В списке пенсионеров, который А. и Г. Верже составили в алфавитном порядке, имя сына нередко идет рядом с именем отца. Ремесленники, подталкивающие детей к карьере художника, понимали, что это возможность подняться на более высокую социальную ступень.

Есть, однако, еще одна группа пенсионеров, о семьях которых либо совсем ничего не известно, либо стоит туманное «рожден без состояния». Таких оказалось отнюдь не мало; по нашим подсчетам – 61 человек, или 20,8%. Можно предположить, что это дети городской бедноты, возможно сироты. Это весьма любопытная категория. Вполне возможно, что такие дети начинали свое образование в художественных школах, где, как мы увидим, для самых малообеспеченных категорий существовали льготы, организовывалась финансовая поддержка, включая оплату не только обучения, но и художественных материалов, используемых на занятиях.

Чтобы попасть во Французскую академию в Риме, со стипендией или без нее, все эти молодые люди должны были в большинстве своем отучиться в Королевской академии художеств. Римский филиал придирчиво относился к выбору «сторонних», а получить стипендию могли только лауреаты Римской премии. Малоперспективные ученики в стены этого учебного заведения не попадали, потому его социальный состав особенно показателен.

2.2. Обучение юного художника в частной мастерской

Принципиальный вопрос – где все эти многочисленные дарования начинали свое обучение. Подобные сведения найти сложнее, чем о пребывании того или иного художника в Академии. Разумеется, затруднительно рассмотреть каждый индивидуальный случай в силу объема материала, а потому изучим возможности, имевшиеся у представителей различных социальных групп.

Дети художников составляли, как можно было видеть, самую многочисленную группу. Она являлась и привилегированной, поскольку дети в таких семьях могли начинать учиться у родителей в весьма юном возрасте. Даже если отец юноши не был выдающимся мастером и не являлся членом Академии художеств, он все же имел обычно достаточно опыта, чтобы научить сына азам мастерства. Позже он мог отдать его на время в мастерскую более успешного коллеги, где юноша, обучаясь, достиг бы возраста и уровня, необходимых для поступления в Академию художеств. Дети академиков, разумеется, имели преимущества: «...Академия давала всевозможные льготы сыновьям академиков, которые занимали лучшие места во время сеансов работы с моделью. Куапели, де Труа, Ванлоо и Рету – все принадлежали к [художественным] династиям»²⁰³. Однако преимущества начинались значительно раньше, еще тогда, когда дети получали первые навыки от своих отцов.

Если говорить о детском образовании в академической системе, то сведения оказываются несколько отрывочными. Их приходится собирать по разным источникам и сопоставлять. Н. Певзнер пишет, что ученик Академии не учился в ее стенах ни живописи, ни скульптуре. Этим он должен был заниматься в мастерской своего учителя, у которого он жил и под постоянным присмотром которого находился «почти как в эпоху Средневековья»²⁰⁴. Н. Певзнер утверждает, что в период существования Академии с 1648 по 1663 год не существовало правил,

²⁰³ Nouvelles archives de l'art français... V. 2. P. 10.

²⁰⁴ Pevsner N. Les académies d'art. Paris: Gérard Monfort, 1999. P. 95.

ограничивающих количество учеников, а после 1663 года за каждым членом Академии закрепляется не более шести учащихся²⁰⁵. То, что мальчик был принят в мастерскую члена Академии, еще не означало автоматического зачисления в ряды студентов. Поступить в Академию возможно было только проведя в ателье учителя не менее трех лет и получив от наставника сертификат, подтверждающий готовность к освоению академической программы. Каждый год дальнейшего обучения сертификат заверялся учителем заново²⁰⁶. Это дает некоторое, хотя и не слишком точное, представление о возрасте учащихся. В мастерскую учителя мальчики попадали в разных летах. Самым ранним был возраст от восьми до десяти лет. Однако, надо думать, более охотно в мастерские членов Академии принимали подростков, достигших двенадцати лет. Минимальный срок доакадемического обучения составлял три года²⁰⁷. Соответственно в академические аудитории едва ли имели доступ лица младше пятнадцати лет.

Ш. Анри пишет, что «в идеале» полное академическое образование предполагало следующие этапы: дети в возрасте «между восемью и одиннадцатью годами будут изучать основы рисунка по образцам, предложенным учителем... ученики в возрасте с одиннадцати до пятнадцати лет будут рисовать со слепков античных статуй, а, начиная с четырнадцати лет... с живой модели»²⁰⁸. Однако сам же процитированный автор отмечает, что «две первые ступени академического образования, предназначенные для новичков детского возраста, были... ликвидированы... в 1671 году»²⁰⁹. Изучив протоколы Академии, мы не обнаружили никаких данных об официальном уничтожении двух первых ступеней. Однако в тексте протокола от 31 января 1671 года есть довольно важное замечание. Сообщается, что некоторые младшие ученики, которым полагается копировать с рисунков своих профессоров, проходят в Академию и пытаются рисовать с живой модели. Академическое собрание предлагает принять меры, чтобы «с осторожностью

²⁰⁵ Pevsner N. Op. cit. P. 95.

²⁰⁶ Vitet L. Op. cit. P. 274.

²⁰⁷ Procès-verbaux... V. 2. P. 206.

²⁰⁸ Henry Ch. Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens...

²⁰⁹ Ibid.

отворотить их от этого упрямства»²¹⁰. Очевидно, дети младшего возраста, еще упражняющиеся в копировании, занимались исключительно в мастерских своих наставников и не посещали академические аудитории. Что касается копирования с антиков, то Н. Певзнер пишет, что такая «средняя» ступень безусловно существовала, однако как эти занятия организовывались на практике, неизвестно. Есть сомнения, была ли эта ступень действительно «средней» или копирование с антиков просто сопровождало работу с живой модели. Тем более, в тексте вышецитированного протокола от 31 января 1671 года упоминаются только две ступени: копирование рисунков учителя и рисование с натуры. Как мы увидим ниже, работа с антиками рекомендовалась в качестве дополнительного упражнения вполне взрослым учащимся. Для этого выдавалось специальное разрешение²¹¹. В различные периоды существования Академии желающих получить его то почти не было, то было, напротив, очень много. А значит, как отдельная ступень, работа с антиками могла и не рассматриваться.

Итак, как минимум три года, а зачастую, видимо, и больше, ученик должен был провести в мастерской учителя до поступления в Академию. Ответ на вопрос, чем занимался ребенок этот период времени, какие упражнения должен был выполнять, в чем обязан был преуспеть, чтобы в дальнейшем стать студентом Академии, дает довольно поздний источник – словарь К.-А. Ватле (1718–1786), где в статье, посвященной рисунку, подробно описывается процесс начального обучения²¹². Надо думать, источник этот резюмирует опыт XVIII столетия и вполне заслуживает доверия.

Первое упражнение, которое предлагалось детям, оказавшимся в мастерской художника, заключалось в проведении от руки параллельных линий, «идущих в разном направлении», и изображении простых геометрических фигур. Для этого использовали сангину, закрепленную в держателе. Ватле подробно описывает устройство этого предмета и особенности его использования. Ребенок, берущийся за

²¹⁰ Procès-verbaux... V. 1. P. 356.

²¹¹ Procès-verbaux... V. 6. P. 271-273; V. 7. P. 139.

²¹² Watelet C.-H., Levesque P.-Ch. Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. T. 1. Paris: L.F. Prault, 1792. C. 602-613.

данное упражнение, должен был уже хорошо и бегло писать, поскольку тогда его рука оказывается привычна к тому, чтобы держать перо и выводить мелкие буквы, а значит, ему легче будет приобрести новые навыки. Детям объясняют, что держателем с сангиной нужно пользоваться почти как пером, но пальцы помещаются несколько дальше от пишущего кончика. Тогда же ребенку предлагается и другое, весьма любопытное, упражнение. Учитель складывает из находящихся в мастерской различных предметов композиции, а затем предлагает делать то же самое ученику, приучая видеть гармонию в соотношении вещей.

Когда успехи ученика в первых упражнениях могут быть сочтены удовлетворительными, ребенок переходит к копированию рисунков, обыкновенно выполненных лично его учителем «либо для его собственной работы, либо... специально для учеников»²¹³. Это могли быть и учебные гравюры. Как правило, речь шла об изображении носов, губ, глаз, ушей и других частей человеческого лица в довольно крупном масштабе. Ватле подчеркивает необходимость укрупнения изображений, поскольку это позволяет очень подробно прорабатывать детали и сразу выявляет все недостатки рисунка. Данное разъяснение во многом, но не полностью повторяет текст Роже де Пиля, который в редакции Ш.-А. Жомбера предлагался в середине XVIII века в качестве практического руководства для обучения рисованию не только детей, но всех желающих²¹⁴. Любопытно, что если это пособие предлагает копировать сначала рисунки с изображением растений и орнаментов, а затем уже переходить к фрагментам человеческого лица и тела, то у Ватле о такого рода упражнениях нет и речи. Академическая система была нацелена в первую очередь на изображение человека; это был главный объект изучения, то, в чем требовалось достичь максимального уровня мастерства. Видимо, поэтому дети сразу же начинали упражняться соответствующим образом.

В тот момент, когда ребенок переходит к изображению частей человеческого лица, учитель должен «в виде кратких и понятных наставлений» дать ему первые

²¹³ Watelet C.-H., Levesque P.-Ch. Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. T. 1. P. 603.

²¹⁴ Piles R. de, Éléments de peinture pratique. Par M. de Piles... Nouvelle édition entièrement refondue, & augmentée considérablement. Par Ch.-A. Jombert. Amsterdam, Léipsick: Chez Arkstée & Merkus, 1766. P. 50.

сведения об объеме предметов и светотени. Ученик должен освоить построение предметов и штриховку, выявляющую это строение и объем, научиться располагать тени, блики и рефлексы.

Когда все составляющие человеческого лица хорошо изучены, ученик может переходить к копированию рисунков целой головы. Одновременно он начинает срисовывать изображение черепа в различных ракурсах, а позже переходит к копированию изображений экорше. Такой порядок, объясняет Ватле, нужен для того, чтобы сначала изучить строение костей, а потом уже уяснить, как крепятся на них мышцы, где проходят жилы и сухожилия.

Поскольку сразу перейти от копирования чужих рисунков к работе с натуры предполагалось затруднительным, ученики должны были какое-то время рисовать с муляжей человеческой головы и тела, сделанных из глины или гипса. Начинать следовало с муляжей отдельных конечностей, прежде чем переходить к целой фигуре. Ватле отмечает, что муляж должен быть хорошо поставлен и освещен.

Затем ученик переходит к работе с натуры. Первые опыты такого рода делаются еще в мастерской учителя, который должен помочь ученику сопоставить сделанные им ранее копии чужих рисунков с первыми натурными штудиями и объяснить разницу в этих двух упражнениях.

В ходе описанного обучения ученик рисует уже не только сангиной, но и свинцовым карандашом, углем, пером с применением обычной или китайской туши. Рисунки выполняются на белой и тонированной бумаге, чаще всего серого или голубого цвета. Тонированная бумага позволяет научиться использовать мел для прорисовки бликов. Кроме того, на такой бумаге ученик начинает рисовать пастелью, пробуя цвет и подготавливаясь к освоению масляной живописи.

Что касается работы с красками, то она, видимо, начиналась уже на том этапе, когда ученик становился студентом Академии. Рисовал он теперь уже не столько в мастерской, сколько в академических аудиториях. В ателье же учителя мог осваивать практику живописи. Строго говоря, это не относится уже к сфере детского художественного образования, однако мы все же считаем необходимым сказать несколько слов, поскольку многие знания приобретались заранее, еще до поступления

в Академию. Приготовление красок уже далеко не всегда осуществлялось в ателье художника. Это был отнюдь не простой процесс, требующий времени, места и рабочей силы. Неудивительно, что с конца XVII века появилась категория торговцев, специализирующихся на приготовлении и продаже красок и прочих товаров для художников: составов для грунтовки, масел, лаков и т.п. Это были так называемые маршаны-эписье (*marchand-épicié*), которые могли заниматься торговлей пряностями, лекарственными средствами, а теперь и всем необходимым для живописи. Хорошо известна история такой крупной фирмы, как Лефран Буржуа²¹⁵. Ее основатель Шарль Леклеф начал карьеру в 1720 году, открыв лавку на пересечении улицы Фур-Сен-Жермен и улицы Принцессы. Среди его первых клиентов был молодой Шарден, а в середине столетия Леклеф стал поставщиком художественных материалов для всех работ, выполняемых по заказу двора. В 1775 году бизнес перешел к сыну основателя, а название Лефран фирма получила только в XIX веке в результате наследования по женской линии. Такие люди, как Леклеф, становились прекрасными специалистами своего дела и даже составляли научные трактаты. Так, занятый в аналогичном бизнесе торговец Моклер в 1773 году выпустил труд, посвященный науке приготовления красок и лаков²¹⁶.

Итак, живописцы, по крайней мере столичные, не имели более необходимости заниматься приготовлением красок на дому и привлекать к этому младших учеников, как было, например, в мастерских эпохи Возрождения²¹⁷. К тому же мастерские академиков в конце XVII-XVIII веках уже не были столь обширны. Максимальное количество учеников ограничивалось, как уже говорилось, шестью. Зачастую их было и меньше, поскольку заниматься образованием большого количества детей и подростков было возможно и привлекательно далеко не для каждого мастера. Младшие ученики посвящали свое время преимущественно рисованию. Старшие посещали Академию, а в мастерской копировали полотна своего учителя, но должны

²¹⁵ См. Sofio S. Les marchands de couleurs au XIXe siècles : artisans ou experts ? // *Ethnologie française*, XLVII (2017/1). P. 75-86; Sofio S. Les marchands de couleurs, de l'épicerie à la galerie d'art. Itinéraires urbains d'un commerce 'indécis' (Paris, Tours, XIXe siècle). <https://shs.hal.science/halshs-01812801/> (Дата просмотра 25.03.2025).

²¹⁶ Mauclerc. *Traité des couleurs et vernis*. Paris: Ruault, 1773.

²¹⁷ См. Дунина М.В. Мастер и мастерская в художественной жизни Рима XVI столетия: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. - Моск. гос. университет, Москва, 2021. С. 136, 221, 227.

были и получать опыт в создании собственных оригинальных произведений. Это, разумеется, не означало, что художник не мог заниматься химическим изучением красочных составов и ставить у себя в мастерской соответствующие опыты. Он совершенно точно должен был знать состав и особенности художественных материалов и передать эти знания ученикам. Несомненно, были и мастера, предпочитавшие по старинке покупать твердые пигменты, растирать и приготавливать краски самостоятельно. Однако к началу XVIII века такая деятельность уже не была необходимостью, а к середине столетия стала анахронизмом, во всяком случае, в среде столичных живописцев.

О том, что разнообразные технические знания приобретались именно в мастерской, пишут составители сборников «Новых архивов французского искусства»: «Большая часть обучения происходила в мастерской, под наблюдением учителя, обычно академика, но в то же время практика, зарабатывающего на жизнь своим искусством. Это в... мастерской ученик глубоко вникал в приемы и навыки, которые позволяли произведению получить удачное и долговечное воплощение... [Здесь изучалось] устройство подрамников и качество холстов, состав красок и масел, использование лаков, получались все те знания, без которых невозможно овладеть мастерством живописи. В этой мастерской будущий академик тренировал свою ловкость, выполняя множество копий с шедевров своего учителя. И именно благодаря посредничеству учителя ученик открывал для себя доступные частные коллекции, занимался реставрацией картин и скульптур в церквях и дворцах... И именно в этой мастерской он проникал в восхитительный бумажный музей, составленный из подборок эстампов и рисунков. Он встречал здесь первых знатоков, которые интересовались им, и возможных покровителей, которые предвидели его будущие успехи»²¹⁸.

Предметы, наполняющие мастерскую художника XVIII века, были весьма любопытны. Разумеется, здесь могла находиться небольшая, но хорошо подобранная библиотека, включающая в себя, например, труды Роже де Пиля, Сен-Жюльена,

²¹⁸ Nouvelles archives de l'art français... V. 2. P. 12.

Фелибьена, а возможно, и иностранных теоретиков, таких как многочисленные итальянцы и англичане Ричардсон и Хагедорн. Дети 8–14 лет едва ли читали эти книги, но учитель вполне мог обсуждать тексты со старшими учениками в присутствии младших или просто давать практические советы, опираясь на выдержки из соответствующих сочинений. В ателье имелись, кроме того, обширные собрания собственных рисунков мастера, рисунков его современников и предшественников, гравюры с картин известных художников. На полках могли стоять гипсовые слепки с античных голов и деревянные манекены с конечностями на шарнирах. Обычно в помещении мастерской находились как мольберты в необходимом количестве, так и столы, за которыми воспитанники могли работать над рисунками. Естественно, вокруг располагались ящики с красками, палитры, стаканы с кистями и карандашами, коробки с углем, сангиной и мелом, бутылки с льняным маслом и лаком, материалы для грунтовки, холсты, подрамники, пачки листов и рулоны бумаги.

Именно такой набор предметов встречается в жанровых полотнах XVIII столетия, изображающих мастерскую художника. Так, вокруг молодого живописца на картине Ф. Буше (1703–1770) «Художник в своей мастерской» (1730-е гг., Лувр, Париж) располагаются привычные объекты. (Илл. 1). На задней стене висит связка свечей и палитра с остатками краски. На каминной полке стоят две пузатые бутылки, одна из которых заткнута тряпкой. Возможно, в них содержится масло или лак. Живописец сидит перед мольбертом на простом деревянном стуле, в руках же держит палитру, целый букет кистей, каждая из которых, видимо, предназначена для работы в своем диапазоне оттенков, и муштабель. Работая над пейзажем, молодой художник заглядывает в толстую книгу эскизов – хороший пример того, как проходила работа над произведением. У ножки мольберта стоит емкость для масла, рядом лежит на боку женская гипсовая голова. С другой стороны, на первом плане располагается ящик с красками.

Близкий набор предметов мы встречаем на другом полотне Буше, которое носит то же название – «Художник в своей мастерской» (Национальная галерея, Варшава). (Илл. 2). Обстановка кажется более бедной: интерьер погружен во тьму, с потолка свисает связка лука. Свет улавливает только поставленное, видимо, лицом к окну

полотно, над которым работает мастер. Данное произведение примечательно тем, что на нем представлен сам юный ученик – мальчик в возрасте 8–11 лет с папкой бумаги или готовых рисунков под мышкой. Он бос и одет несколько небрежно. Впрочем, не отличается элегантностью и одеяние его учителя, состоящее из халата, накинутого на рубашку, и коротких штанов. Здесь Буше вводит нас в мастерскую небогатого живописца, скорее всего, не принадлежащего к Академии.

Далеко не все произведения, изображающие мастера в своем ателье, могут рассматриваться как документальные источники. «Мастерская художника» П. Сьюблейра (1699–1749) (1749, Академия изящных искусств, Вена) показывает фактически лишь стены, завешенные полотнами. (Илл. 3). Такая «мастерская» похожа на рекламный проспект и предназначена для краткого знакомства с творчеством автора. Зато произведение Ж.-Б. Лаллемана (1716–1803) (ок. 1762, Музей Карнавале, Париж) передает атмосферу мастерской и представляется гораздо более жизненно ориентированным. (Илл. 4). Просторное помещение освещается большим окном с мелкой расстекловкой. Слева располагается камин, заставленный коробками, кувшинами и бутылками, среди которых выделяется ступка с пестиком, – возможно, какие-либо составы для своей работы художник готовит сам. На заднем плане за камином располагается софа или даже постель с подушками и покрывалом. Посередине комнаты стоит мольберт, за которым и сидит живописец, а справа находится, видимо, самая важная часть мастерской – стол, сундук и полка, занятые всевозможной художественной утварью. На столе и на полу возле него лежат бумаги, к стене прислонены готовые полотна и подрамники, полка над столом занята гипсовыми слепками. Присутствия учеников здесь не ощущается, но сама обстановка весьма показательна.

Другое произведение Лаллемана из Музея изящных искусств в Дижоне представляет собой картину семейной жизни художника – жизни мирной, приятной, преисполненной благоденствия. (Илл. 5). Пока сам мастер, представленный слева, занят рисованием, его супруга и дочь пишат и читают у большого стола справа. Собака, преданно смотрящая на хозяина, изображена почти посередине и служит связующим звеном между правой и левой половинами композиции. Окружающая

обстановка весьма красочна. Здесь есть доспехи: как символ мужественности они помещаются за спиной хозяина мастерской. Есть обнаженная женская скульптура в две трети натуральной величины и множество менее масштабной пластики. Стены заняты картинами, на горизонтальных поверхностях лежат книги, а открытое окно украшает красный цветок в тяжелом горшке. Перед нами идеализированная повседневность семейной жизни художника, приятная, хоть и обычная рутина, которой наполнено домашнее бытие мастера.

Любопытный пример изображения парижской мастерской принадлежит русскому художнику Ивану Фирсову (1733–1785). Речь о полотне «Юный живописец» (между 1765 и 1768, Государственная Третьяковская галерея, Москва). (Илл. 6). Это произведение Фирсов создал, «будучи екатерининским пенсионером во Франции, где посещал класс Королевской академии живописи и скульптуры и пользовался советами Ж.-М. Вьена»²¹⁹. Показанная здесь мастерская светла и просторна. Помимо стула, мольберта и ящика с красками, здесь представлен весьма любопытный фрагмент интерьера. Задний план занят столом или подиумом, на котором располагается гипсовый женский бюст, лежат бумаги, папки и книги, а также висится манекен на шарнирах. В мастерской присутствуют даже некоторые приметы роскоши, например, шелковая портьера, отодвинутая от окна.

Даже при определенной сочиненности подобных композиций (о дидактической программе произведения Фирсова исследователи уже писали²²⁰), в фокус внимания художника все же попадали реально находившиеся в мастерской предметы. Рассмотреть их ближе и подробнее можно на натюрмортах с атрибутами искусств, таких как те, что принадлежат Шардену. (Илл. 7-8). Здесь представлены все те же папки, палитры, кисти, бумажные свитки, книги и ящики для красок, угольники и транспортиры, гипсовые слепки и даже монеты.

Иногда в мастерской могли иметься и весьма любопытные машины, такие как камера-обскура. Этот инструмент, впервые подробно описанный Леонардо да Винчи, представляет собой коробку с проделанным в одной из стенок отверстием. Сквозь

²¹⁹ Русское искусство. Идея. Образ. Текст. СПб.: АЛТЕЙА, 2019. С. 108.

²²⁰ Там же.

отверстие проходит солнечный свет, что приводит к появлению на противоположной стене коробки перевернутой проекции того, что находится перед «объективом». Уже в XVI столетии инструмент был в значительной степени усовершенствован, оснащен «линзовым объективом и зеркалом, в результате чего изображение... стало ярким и прямым»²²¹. К середине следующего, семнадцатого, столетия камера-обскура получила вторую линзу и трубку фокусировки, что еще улучшило качество изображения. Появились переносные камеры-обскуры. Считается, что первую портативную камеру сконструировал в 1686 году голландец Йоханнес Цан. «Камера Цана была оснащена зеркалом, расположенным под углом 45 градусов и проецировала изображение на матовую горизонтальную пластину»²²², на которую мог быть помещен и лист бумаги. Такая небольшая камера была очень полезным приспособлением при снятии архитектурных видов. Для работы в мастерской могли иметься и другие, более простые инструменты: линейки, пантографы, циркули, измерители и транспортиры. Находясь с самого юного возраста в окружении этих вещей, ученик привыкал к ним, видел, как ими пользуются, и сам осваивал работу с ними. Мастерская отца или учителя становилась для юноши привычным окружением, где он досконально узнавал все, что составляло художественную «кухню» живописца того времени.

Итак, мастерская парижского художника XVIII века строилась уже не совсем так, как ее предшественница эпохи Средних веков и Возрождения: учеников стало меньше, уже не считалось нормой задействовать их в работах, не связанных с искусством. Модернизация коснулась в данном случае и структуры ателье, и его внешней жизни: художник приобрел новый социальный статус, ученики получили возможность посещать занятия в Академии живописи и скульптуры. Однако даже самые младшие, рано приобщаясь к внутренней жизни мастерской, получали немало нужных впоследствии практических знаний и навыков.

²²¹ Сурдин В., Карташев М. Камера-обскура // Квант. 1999. № 2. С. 12–15.

²²² Дмитриева А.А. Голландская живопись XVII века и камера-обскура // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. № 1. Т. 15. С. 268-273.

Об обучении юных дарований у своих отцов в биографиях XVIII века имеются мало разнящиеся между собой сведения. Так, о будущем директоре Французской академии в Риме Жане-Франсуа де Труа (1679–1752) в его жизнеописании сказано следующее: «Он был сыном Франсуа де Труа, известного художника родом из Тулузы... [который] взял на себя обучение мальчика основным принципам своего искусства. Уроки такого учителя в сочетании с врожденным талантом... заставили юного де Труа сделать потрясающие успехи»²²³. Тот же источник сообщает, что уже в 14 лет де Труа готов был ехать в Рим, однако отец предпочел еще на несколько лет оставить его при себе, «дабы сделать его рисунок более уверенным»²²⁴.

Читая биографию Ж.-М. Натье (1685–1766) обнаруживаем следующий пассаж: «Отцом его был Марк Натье, художник, член Королевской академии... [Жан-Марк и его брат] с самого нежного возраста проявляли такую склонность к живописи, что отец решил для себя пожертвовать всем ради того, чтобы они могли усовершенствоваться в этом искусстве»²²⁵. По достижении требуемого возраста оба брата были достаточно подготовлены, чтобы поступить в Королевскую академию.

Случалось, что родитель не мог самолично заниматься образованием детей, но для семей художников, имеющих тесные связи со своими коллегами, было достаточно просто пристроить сыновей в мастерскую хорошего живописца. Так, о Франсуа Лемуане (1688–1737) известно, что отец его умер, когда сын еще не вышел из младенческого возраста. Мать вторым браком была замужем за Робером Турньером (1667–1752), также членом Королевской академии живописи и скульптуры. В биографии художника читаем: «Хотя соображения частного порядка помешали молодому Лемуану учиться у отчима, госпожа де Турньер, его мать, не лишила его возможности получать соответствующие уроки»²²⁶. Учителем его стал Луи Галлош (1670–1761), друг семьи, приложивший «все усилия к возвращению дарования, которое было отдано на его попечение»²²⁷. Разумеется, образование Лемуан продолжил в Королевской академии.

²²³ [Valory L.-G.-H. de]. Vie de Jean-François de Troy // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 2. P. 704.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ [Tocqué M.-C. P.] Vie de Jean-Marc Nattier // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 2. P. 921.

²²⁶ [Nonnotte D.] Vie de François Le Moyne // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 2. P. 957-958.

²²⁷ Ibid. P. 957.

Карл Ванлоо (1705–1765) после смерти отца оказался на попечении старшего брата Жана-Батиста Ванлоо. Того обстоятельства призывали в Турин, куда он увез и своего подопечного. «Брат поместил нашего юного ученика в мастерскую Бенедетто Лути (1666–1724). Этот большой художник, которому Ж.-Б. Ванлоо был обязан совершенствованием и собственными талантами, оказался так очарован удивительными способностями молодого Карла, что решил с особым старанием способствовать его успехам»²²⁸. Карлу на тот момент было 10 лет. Через некоторое время им заинтересовался скульптор Легро, и несколько лет Карл провел в его мастерской, что не помешало ему после возвращения в Париж в 1719 году снова обратиться к живописи. Дальнейшее образование Карл получал в Парижской академии живописи и скульптуры.

Дети, чьи родители принадлежали сообществу св. Луки, тоже часто получали первые художественные навыки в семье. Так, Жан-Батист Удри (1686–1755) сумел достичь немалых успехов. Л. Гужено (1719–1767) в биографии мастера сообщает, что «его отец, имеющий лавку на мосту Нотр-Дам, где он торговал картинами, дал сыну первые уроки в области искусства»²²⁹. Этих уроков оказалось достаточно, чтобы Удри приняли в школу при корпорации св. Луки, где он не замедлил завоевать немало наград за успехи в рисунке. Л. Гужено сообщает: «Ростки его таланта начали развиваться, и отец воспользовался доступом в мастерскую прославленного Ларжильера (Н. Ларжильер (1656–1746) – Е.А.), чтобы поместить туда сына»²³⁰. По окончании обучения Удри вошел в корпорацию св. Луки, «где его отец был директором»²³¹. И хотя Удри не учился в Королевской академии, он стал работать для мануфактуры в Бове, а затем и для мануфактуры Гобеленов в Париже. В 1719 году он был признан членом Королевской академии.

Детям ремесленников, особенно невысокого ранга, зачастую приходилось сложнее. Так, о Ж.-Б.-С. Шардене известно, что «его отец, обремененный многочисленным семейством, был весьма талантливым краснодеревщиком и

²²⁸ [Dandré-Bardon M.-F.] *Éloge historique de Carle Van Loo* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 6. V. 2. P. 874.

²²⁹ [Gougenot L.] *Vie de Jean-Baptiste Oudry* // *Conférences de l'Académie...* T.6. V. 2. P. 634.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Ibid. P. 635.

изготавливал бильярдные столы (он должен был делать и те, которые предназначались для короля) ... Отец одобрил склонность молодого человека к живописи. Он поместил его в мастерскую Каза²³², художника короля, одного из самых искусных живописцев того времени»²³³. В том же тексте говорится, что выбор учителя оказался не слишком удачным – Шардену не посчастливилось приобрести в его мастерской необходимых навыков. Попав по случаю в ателье Ноэля-Николя Куапеля (1690–1734), молодой человек смог получить более квалифицированные уроки. Академия заметила работы Шардена, выставленные на площади Дофина, после чего приняла его в свое лоно.

Весьма любопытен случай Жана Дювивье (1687–1761), сына гравера из Льежа. Вот что сообщает биография: «Едва смог он держать в руках резец, его отец... начал обучать его основным принципам своей профессии. К 15 годам стало заметно, что в юноше пробуждается необыкновенная склонность к более возвышенным занятиям. Он принялся рисовать и не имел другого учителя, кроме себя самого»²³⁴. Отец его, хотя и был гравером, стоял ближе к ремесленной среде. Он резал печати и гравировал по серебру, создавая предметы декоративно-прикладного искусства. Семья не имела связей в столице. Однако юный Дювивье решил ехать в Париж, чтобы впоследствии посетить и Рим. На тот момент юноша уже был автором нескольких портретов и надеялся преуспеть также в историческом жанре. Он приехал в столицу Франции и начал ходить в Академию, не будучи при этом в нее записанным. Удивительно, но ему удавалось посещать занятия в течение целой зимы, не вызывая ни у кого подозрений. Это означает, что домашнего образования талантливому юноше хватило для того, чтобы достичь среднего уровня учеников Академии. Неофициальное положение Дювивье вскрылось лишь тогда, когда он решил принять участие в одном из академических конкурсов. Хотя его произведение не приняли, он был замечен и получил работу на Монетном дворе. Впоследствии ему удалось стать и членом Королевской академии.

²³² Пьер-Жак Каз (1767–1754), французский исторический живописец.

²³³ *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. T. 1-2. Paris: J.-B. Dumoulin, 1854. T. 2. P. 429.

²³⁴ [Gougenot L.] *Vie de Jean Duvivier // Conférences de l'Académie...* T.6. V. 2. P. 776.

Не все родители из ремесленной среды благосклонно смотрели на желание детей заниматься искусством. Свидетельство тому – известное жизнеописание Антуана Ватто (1684–1721), составленное его другом графом де Келюсом (1692–1765): «Антуан Ватто родился в Валансьене в 1684 году. Он был сыном кровельщика... С большой неохотой отец согласился отдать своего сына, в которого природа уже вложила желание подражать ей средствами искусства, в обучение к художнику, жившему в том же городе»²³⁵. Считается, что обучение у этого мастера, Жака-Альбера Герена (1640–1702), не принесло Ватто значительной пользы. Однако полученных на родине навыков хватило, чтобы по прибытии в Париж Ватто смог устроиться на работу в копийную мастерскую на мосту Нотр-Дам. Позже он был замечен, принят в ученики к Клоду Жилло (1673–1722), а затем и Клоду Орану (1658–1734). В 1712 году Ватто признала и Академия живописи и скульптуры.

Несмотря на то что Академия предъявляла конкретные требования к поступающим, а любому академику было выгодно видеть своих учеников студентами Академии и иметь репутацию хорошего учителя, то, чем мальчик будет заниматься в ателье, во многом зависело от личности мастера и его педагогических способностей. Не было инстанции, перед которой учитель был бы обязан отчитываться в том, как проходит процесс обучения, какие методы он использует при работе с учениками. Как и в предшествующие эпохи, родители, отдавая ребенка в обучение тому или иному мастеру, интересовались его репутацией, его собственной карьерой и карьерой художников, вышедших из его ателье. Мальчикам из провинции, особенно таким, чьи родители не были склонны поощрять занятия искусством, зачастую приходилось начинать в мастерских малоизвестных и далеко не выдающихся мастеров. Морис-Кантен де Латур (1704–1788), один из самых знаменитых портретистов своей эпохи, оказавшись в Париже в возрасте примерно пятнадцати лет, был вынужден фактически положиться на волю случая. Первоначально он написал гравёру Никола-Анри Тардьё (1674–1749), который согласился принять юношу. Однако обнаружив, что Латур собирается заниматься не гравюрой, а живописью, порекомендовал его своим

²³⁵ Goncourt E. et G. L'art du dix-huitième siècle. T. 1-2. Paris: Rapilly libraire et marchand d'estampes, 1873–1874. T. 1. P. 22.

знакомым. В конце концов, Латур оказался в мастерской члена Академии св. Луки Клода Дюпуша (1686–1747).

Заметим, что стремиться к получению художественного образования в XVIII столетии могла и девушка. Дочери художников, сами имеющие склонность к искусству, очень часто получали образование в мастерских своих отцов, дядей и других родственников мужского пола. Поступить в мастерскую живописца-мужчины, не связанного с ней узами родства, девочка практически не могла. Кроме того, Академия выступала против того, чтобы в мастерской художника содержались одновременно ученики мужского и женского пола. И любой художник-мужчина, разумеется, предпочитал набирать в свое ателье мальчиков, как более перспективных с точки зрения той эпохи. Впрочем, во второй половине XVIII столетия девушки могли определиться в мастерскую какой-либо преуспевающей художницы. Известно, что Мари-Луиз-Элизабет Виже-Лебрен (1755–1842), Аделаида Лабиль-Гийар (1749–1803) и другие, менее знаменитые женщины-живописцы, держали учениц. Разумеется, девочки могли быть заняты в различных прикладных областях: расписывали веера, создавали рисунки для вышивок, что тоже требовало некоторой подготовки. Однако путь в профессию художника для девушек был намного менее очевидным и доступным.

2.3. Школьное начальное художественное образование²³⁶

Итак, начальное образование в частной художественной мастерской было обычным для интересующего нас времени. Однако эпоха требовала нововведений. Во второй половине XVIII столетия появляются и специализированные учебные заведения, где можно было получить начальное образование в области искусства. Любопытно, что их возникновение связано не столько с элитарной художественной, сколько с ремесленной средой. Школы рисунка для мальчиков стали открывать с целью массовой подготовки высококвалифицированных ремесленников. Первоначально заведения такого рода возникали главным образом на периферии под предлогом, что провинциальная молодежь должна иметь возможность получать образование на местах. Эти школы появлялись чаще всего по частной инициативе, а получив поддержку Королевской академии, именовались «академическими». Редким случаем было создание в провинции заведения, именуемого «академией». Образовательные программы обычных школ и «академий», разумеется, несколько различались. Только в «академиях» ставили живую модель – иные учебные заведения не имели такого права. Если «академические» школы зависели от Парижской академии и должны были сверять с ней все свои образовательные программы и получать разрешения на любые изменения в них, то обычные школы отчитывались лишь перед властями своего города. Любая школа, академическая или нет, могла получить почетное звание «королевской», что указывало на личное покровительство ей монарха. Это, впрочем, редко доставляло реальные выгоды, такие как дополнительное финансирование или контроль качества образования. Провинциальные школы часто предназначались сразу для всех: и для будущих художников, и для ремесленников, а разделение на элиту и мастеровых было гораздо

²³⁶ Основные положения данного раздела отражены в статье: Агратина 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.

более условным, нежели в столице. Регламент основания академических школ живописи и скульптуры во всех городах королевства, где они будут сочтены необходимыми, был подписан королем уже в 1676 году (см. *Приложение 2.22*).

Во французских трактатах уже с конца XVII века можно встретить рассуждения о том, как должно строиться школьное начальное художественное образование, причем и на теоретическом уровне различия между будущим художником и высококвалифицированным ремесленником не делалось. Так, теоретик рубежа XVII–XVIII веков Бернар Дюпюи Дюгре (1639–1720) в своем трактате о живописи еще в 1700 году отмечает, что организованное начальное образование является принципиальным как для художников, так и для ремесленников. Говоря о необходимости основания школы рисунка в Тулузе, дю Гре замечает, что создание подобных заведений – «единственное средство получить превосходных мастеров любой специальности...»²³⁷.

В основанную в 1726 году школу рисунка в Тулузе брали учеников, подвизающихся «во всех видах художественной деятельности: граверов, ювелиров, вышивальщиков, художников, скульпторов, архитекторов, столяров и прочих, которые получают возможность обучиться правилам рисунка»²³⁸. Создание подобных школ в провинции было тем более полезным предприятием, что далеко не все молодые мастера могли отправиться в столицу для завершения образования. Зачастую такой школой да уроками у местных мастеров и ограничивалось их ученичество.

Во второй половине XVIII века количество провинциальных школ стало тревожить Парижскую академию живописи и скульптуры. Сразу после Французской революции по приказу Конвента был составлен список всех функционирующих в провинции художественных школ²³⁹. Их оказалось около шестидесяти. Что же послужило причиной создания такого количества учебных заведений в области художественного ремесла и искусства?

²³⁷ Dupuy du Grez B. Op. cit. P. 119.

²³⁸ Lahalle A. Op. cit. P. 24.

²³⁹ Baras M.-M.-A. Op. cit. S.P.

Во-первых, массовое производство предметов роскоши. Ткани, посуда, предметы из стекла и металла, резьба по дереву, декоративные элементы архитектурного убранства – все требовалось выполнять на высочайшем уровне, чтобы удовлетворить искушенного заказчика. Рабочие должны были иметь соответствующую квалификацию, которую предоставляла не каждая мастерская рядового ремесленника. Такой учитель далеко не всегда имел способности к педагогике, а его подмастерья могли быть вынуждены тратить время не только на учебу, но и на выполнение бытовых дел. Школа гарантировала высокий общий уровень образования, которое становилось единообразным и обеспечивало соответствие кадров стандартам производства. Тысячи будущих мастеров получали одинаковые навыки, что было совершенно необходимо для работы на мануфактурах, заменивших в Новое время ремесленные мастерские.

Во-вторых, А. Лааль, автор масштабного исследования о провинциальных художественных школах, считает, что в значительном увеличении количества учебных заведений сыграл свою роль переход от рококо к классицизму²⁴⁰. Этот переход потребовал выработки новых художественных принципов на уровне ремесла. Следующее поколение ремесленников, подвизавшихся в художественной сфере, требовалось воспитать в духе классицизма, и сделать это можно было только организованно.

Возникает вопрос, были ли эти школы французским изобретением либо создавались по образцу иностранных. Н. Певзнер, сравнивая системы образования и подготовки мастеров в разных странах отмечает, что если во Франции весьма ценили единообразную и строгую образовательную модель, то в Италии практиковался более индивидуалистический подход²⁴¹, не предполагающий наличия школ, рассчитанных на большое количество учащихся. О. Мишель по поводу начального художественного образования в Риме также пишет, что оно было «рассредоточено по частным мастерским»²⁴² и отмечает отсутствие в Риме детских художественных школ. В

²⁴⁰ Lahalle A. Op. cit. P. 35.

²⁴¹ Pevsner N. Op. cit. P. 130.

²⁴² Michel O. La vie quotidienne des peintres à Rome... P. 47.

возрасте 10-12 лет мальчик попадал в ателье учителя. В случае, если речь шла о наследственной профессии, таковым мог быть отец или другой родственник ребенка. В силу традиции дети в Италии по-прежнему выполняли много «черных» работ в мастерской: занимались уборкой, чистили кисти и палитры, затем учились смешивать краски и натягивать холсты. В первые годы ученик начинал копировать рисунки учителя, а позднее переходил к рисованию с гипсов. Более взрослых учеников, достигших хотя бы 15 лет, наставники водили изучать и копировать знаменитые произведения из собраний Ватикана и частных коллекций, открытых для публики. Далее можно говорить уже не о детском образовании, а о следующем этапе, предполагающем рисование с обнаженной натуры и серьезные занятия живописью.

Есть сведения о существовании школ рисунка в других странах, однако, судя по всему, начальное художественное образование редко оказывалось в них интегрировано. Известно, что в Англии, где Королевская академия открылась только в 1768 году, существовали частные заведения подобного рода, именуемые как «академиями», так и школами рисунка. Однако они не были рассчитаны на обучение детей. Ф. Морван-Беккер пишет, что «в то время, как во Франции к середине века появилось определенное число образовательных учреждений под протекцией различных государственных департаментов, подобных официальных институций в Англии не было»²⁴³, чему, как полагает автор приведенных строк, «можно только удивляться»²⁴⁴. Тот же исследователь считает, что школа рисования, открытая в Дублине в 1750 году, следовала французской модели²⁴⁵.

Реальные училища (Realschulen) в Германии, которые явились своеобразным образовательным экспериментом первой половины XVIII века, были скорее техническими школами, сочетавшими общее образование (математика, современные языки, латынь, история, естественные науки) с обучением рисунку и практикой в мастерской учителя-ремесленника. Первая такая постоянная школа открылась в 1740 году. «Часто представляемые как модель для всей Европы, они [немецкие школы. —

²⁴³ Morvan-Becker F. Op. cit. P. 15.

²⁴⁴ Ibid. P. 51.

²⁴⁵ Ibid. P. 227.

Е.А.] были все же вторичны по отношению к первым французским опытам»²⁴⁶, — отмечает Ф. Морван-Беккер. Школы обучения ремеслу для детей из бедных семей существовали в Голландии, однако они не были собственно школами рисунка. Г. Майс указывает всего один пример частной инициативы, которая привела к появлению подобного рода заведения во Фландрии. Речь идет о школе рисунка в Брюгге, которая была основана в 1717 году на средства местных меценатов. Как жители города, так и иностранцы могли бесплатно посещать занятия, при условии, что они прошли запись у директора и были внесены в список учеников. Г. Майс полагает, что эта школа могла послужить примером для школы Декана, основанной в Руане в 1746 году, поскольку Декан путешествовал по Голландии и бывал в Брюгге, где мог видеть, как функционирует местная школа²⁴⁷. Однако запустить в целом процесс создания детских художественных школ во Франции этот единственный пример не мог, поскольку начало ему было положено значительно ранее.

Муниципальные художественные школы Голландии и Фландрии (Антверпен, 1750–1755; Амстердам, 1758; Брюссель, 1763; Гаага, 1778–1780; Роттердам, 1778 и т.д.) явно по времени уступали французским. То же можно сказать и об Испании, где подобные учреждения начали появляться с 1753 года. В Швейцарии две школы – в Женеве и Цюрихе – были открыты соответственно в 1751 и 1773 годах²⁴⁸. Впрочем, у нас есть сомнения, можно ли считать эти испанские, голландские и швейцарские школы аналогией французским школам рисунка для детей. Скорее, они встраивались в захвативший Европу XVIII века процесс создания академий, рассчитанных на юношей более старшего возраста.

Случалось, правда, что начальное художественное образование оставалось интегрированным в академическую модель. Причем основные принципы обучения детей строились по французскому образцу. Пример этому дает Россия. Еще И.И. Шувалов, основывая Академию художеств в Санкт-Петербурге, планировал открыть

²⁴⁶ Morvan-Becker F. Op. cit. P. 52.

²⁴⁷ Maës G. Un modèle d'apprentissage pour artistes et artisans au xviii^e siècle : l'École de dessin de Jean-Baptiste Descamps à Rouen // Apprentissage, travail et création. Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales / Ed. D. Bière, M. Gil, P. Prevost-Marcilhacy, V. Sapienza. Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021. <https://books.openedition.org/irhis/3928> (Дата обращения 14.04.2025).

²⁴⁸ Перечисление всех подобных школ см. Pevsner N. Op. cit. P. 130.

при ней гимназию, где дети изучали бы русский, французский, немецкий и итальянский языки, математику, историю, географию, рисование и получали первые представления об архитектуре. Этот проект не был реализован в президентство Шувалова, однако при И.И. Бецком получил продолжение в виде организации Воспитательного училища при Академии. Это учреждение каждые три года принимало шестьдесят мальчиков в возрасте «пяти-шести лет от рождения, не старше»²⁴⁹. Обучение делилось на пять разрядов, каждый из которых предполагал три года занятий. В течение девяти лет ученики получали общее образование и первые навыки в художествах. «Вначале они рисовали, – пишет Е.И. Кириченко, – простейшие геометрические фигуры и тела. Затем переходили к копированию оригиналов – рисунков и гравюр из специально подготовленных академических альбомов»²⁵⁰. То есть начальное обучение в Санкт-Петербургской академии было средним вариантом между тем, как французских детей обучали в индивидуальных мастерских, подготавливая к академическому уровню, и школьным вариантом образования во Франции. Далее же в Санкт-Петербургской академии художеств предполагалось разделение детей по классам: архитектурному, живописному, скульптурному и граверному для дальнейшего шестилетнего профессионального обучения. Однако и в России художественное образование не было в полной мере отделено от ремесленного. Поскольку детей принимали в очень раннем возрасте, когда об их способностях еще нельзя было сказать ничего определенного, Академии приходилось нести ответственность и за тех, кто не проявлял в дальнейшем художественной одаренности. Для них были открыты ремесленные классы. «Был класс чеканно-литейный, слесарный, столярно-модельный, класс математических инструментов и даже “часовой класс”»²⁵¹.

О том, в каком возрасте учеников принимали во французские школы рисунка, известно достаточно хорошо. Ф. Морван-Беккер пишет, что в среднем для поступления в школу рисунка нужно было достичь 12 лет. На этот момент начальная

²⁴⁹ Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия художеств. Л.-М.: Искусство, 1940. С. 20.

²⁵⁰ Кириченко Е.И. Президенты Императорской Академии художеств. М.: «Индрик», 2008. С. 82.

²⁵¹ Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Указ соч. С. 28.

общеобразовательная школа была уже закончена, а время поступления в высшее учебное заведение еще не наступило. Посещение школы могло продолжаться с 12 до 18 лет²⁵². Однако, как мы увидим, иногда в такие заведения дети поступали и в более раннем возрасте 10 и даже 8 лет.

Итак, в XVIII столетии во Франции предлагаются и воплощаются в жизнь соответствующие проекты, примеры которых хотелось бы рассмотреть подробнее. Ферран де Монтелон (1686–1752), заместитель профессора в Академии св. Луки, стал автором сочинения «Проект организации бесплатной школы рисунка» (1746). Проект де Монтелона предусматривал бесплатное обучение детей с десятилетнего возраста. Монтелон высказывает идею, что «опасно оставлять небогатую молодежь в праздности с момента окончания начальной школы, которая рассчитана на детей примерно до десятилетнего возраста и помещением их в ученичество несколькими годами позже»²⁵³. Это время необходимо занять чем-либо полезным, лучше всего изучением рисунка.

Рисунок, по мнению Монтелона, наиболее важен, поскольку «формирует вкус во всех видах художественной деятельности, развивает воображение, обуславливает легкость исполнения; он поднимает ремесленника на высшую ступень»²⁵⁴. В 1748 году Монтелону выпала удача осуществить свой проект в новооснованной школе рисунка в Реймсе, куда он был назначен профессором.

Жан-Батист Декан (1715–1791) в 1746 году, заручившись поддержкой советника парламента Нормандии Пьера-Робера Лекорнье де Сидевиля, основал школу рисунка в Руане, которая получила верительные грамоты от короля, став таким образом королевской. Декан успешно руководил школой до своей смерти в 1791 году²⁵⁵. Собственные взгляды на проблемы художественного образования Декан изложил в сочинении «О пользе организации бесплатных школ рисунка». Настаивая на необходимости занятий рисунком, Декан пишет, что только получив в этой области

²⁵² Morvan-Becker F. Op. cit. P. 15.

²⁵³ Цит. по: Maës G. Op. cit.

²⁵⁴ Montellon Ferrand A. de. Projet pour l'Etablissement d'Ecoles gratuites de dessein... P. 67-68.

²⁵⁵ Жан-Батист Декан был чрезвычайно одаренным в литературном отношении человеком. В 1753–1763 годах он написал и издал четырехтомный труд «Жизнь фламандских, немецких и голландских художников», а в 1769 году – «Путешествие по Фландрии и Брабанту».

необходимые навыки, «молодежь... становится способна выполнять работы с прекрасных образцов и передавать их изящество»²⁵⁶. Нет такого ремесла, заявляет Декан, где рисунок не был бы необходим. Занятия рисунком развивают вкус всей нации. «Можно лишь сожалеть, – пишет автор, – что мы так запоздали с организацией этих полезных и даже необходимых школ»²⁵⁷.

Ценность обучения рисунку, во многом в силу популярности академической модели образования, осознается как никогда и требует реализации. Один из основателей академической школы Орлеана пишет, что «рисунок – это первый язык мира... первое средство общения между людьми... первое из искусств, чье использование и приложение наиболее обширно, можно сказать, универсально»²⁵⁸. А основатель художественной школы в Ларошели живописец Пьер Лаглер (1745–1813) отмечает, что рисунок – «это универсальное зеркало, в котором могут легко читать все народы земли»²⁵⁹.

Важность и ценность обучения рисунку признавал и Жак-Франсуа Блондель (1705–1774) – основатель знаменитой архитектурной школы в Париже. В своем трактате 1754 года Блондель заявляет, что «рисунок необходим талантам любого рода»²⁶⁰, и рекомендует заниматься им всем ремесленникам, а не только представителям художественной элиты.

Также Жубер де Либердери (1715–1770) в сочинении, посвященном изготовлению парчи и шелков, отмечал, насколько велика роль хорошего рисовальщика в этом производстве. В юности связанный с работой на лионской шелковой мануфактуре, автор столкнулся с проблемой отсутствия образовательных ресурсов в области рисунка для ремесленной молодежи. Родителям будущих мастеров он советует оторвать своих детей на время от работы в ремесленной мастерской и отдать на обучение художнику или в художественную школу²⁶¹.

²⁵⁶ Descamps J.-B. Op. cit. P. 8.

²⁵⁷ Ibid. P. 12.

²⁵⁸ Longuève de H. Discours prononcé en l'hôtel de ville d'Orléans pour l'ouverture publique de l'École Académique et Gratuite de Peinture, Sculpture et Arts dépendants du dessin, 23 novembre 1786. Цит по: Lahalle A. Op. cit. P. 27.

²⁵⁹ Considérations sur l'avantage réel que produirait l'établissement d'une École académique gratuite de dessein ans la ville de La Rochelle. Mémoire du peintre Laglaire, le 7 septembre 1767. Цит по: : Lahalle A. Op. cit. P. 27.

²⁶⁰ Blondel J.-F. Discours sur la nécessité... P. 13.

²⁶¹ Joubert de l'Hiberderie A.-N. Op. cit. P. 18.

Заметим, что практически все школы рисунка во Франции создавались на деньги меценатов и были бесплатными. Единственная статья расходов состояла в оплате художественных материалов, которыми пользовались ученики. Однако наиболее нуждающиеся воспитанники были, как правило, избавлены и от этого.

Сами ремесленники, которые в означенную эпоху активно устремлялись вслед за художниками и желали сближения ремесла и искусства на новом уровне, приняли идею необходимости художественного образования безоговорочно. В «Статуте и правилах корпорации ковроткачества» (1756) можно найти заявление, что ремесленник «должен владеть всеми правилами построения верных пропорций, особенно в архитектуре, правилами перспективы, некоторым знанием анатомии, обладать вкусом и грамотностью в рисунке, в колорите... эlegantностью, правильностью и благородством в передаче экспрессий». Он должен одинаково верно уметь изобразить «человеческие фигуры, животных, пейзажи, дворцы, деревенские строения, статуи, вазы, деревья, растения и цветы любого рода»²⁶².

Заметим, что в столичном круге особое значение для сближения ремесла и искусства, для подъема массового художественного образования и воспитания новых поколений ремесленников, чей уровень вплотную приближался к уровню профессиональных художников, изначально имели как раз королевские ремесленные мануфактуры. Руководить такими предприятиями могли только лучшие мастера – члены Королевской академии живописи и скульптуры. Те, кто работал на мануфактурах, даже рядовые ремесленники должны были иметь очень высокую квалификацию. Поэтому заинтересованность в том, чтобы будущие кадры получали хорошее начальное образование, была весьма высока. Логичным следствием было создание специальных школ для их подготовки. Еще Генрих IV, поместив в 1607 году своих ткачей под начало Марка де Комана и Франсуа де Пранша, утвердил за ними «важную привилегию обучать профессии 25 детей из французских семей. Король платил за обучение, а семьи – за содержание учеников»²⁶³. При Людовике XIV ковроткачество процветает. К существующей государственной мануфактуре после

²⁶² Deville J. Op. cit. P. 28.

²⁶³ Gerpach E. Op. cit. P.3.

ареста контролера финансов Николя Фуке присоединяются также мануфактуры, принадлежавшие опальному вельможе. Появилась единая Королевская мануфактура (*Manufacture royale des meubles de la couronne*), которую отдали под начало вездесущему министру Ж.-Б. Кольберу. В 1662 году управление передается Шарлю Лебрёну (1619–1690), а после его смерти – Пьеру Миньяру (1612–1695). Далее мануфактура снова сильно сокращается; по сути, от нее остались лишь ковроткаческие мастерские – так называемые «Гобелены».

Идея создать при мануфактуре школу принадлежала Кольберу. Эдикт, подписанный Людовиком XIV в 1667 году, содержал следующие статьи:

«Статья 4. Мы желаем, чтобы при указанной мануфактуре и на Наши средства содержались шестьдесят учеников...

Статья 6. Эти дети при их поступлении на мануфактуру будут отданы в “Директорский семинар” (*“le Séminaire du Directeur”*), который будет вести подчиненный директору мастер. Он возьмет на себя заботу о воспитании и образовании учеников»²⁶⁴.

Исследователи уточняют, что «число детей не достигало упомянутых в указе шестидесяти, но составляло около двадцати, по крайней мере, в период с 1663 по 1680 год. Дети получали здесь начальное образование и учились искусству ковроткачества, но не в особо отведенном для этого месте, а в ателье, под началом мастера, который сам подвизался в этой профессии»²⁶⁵, то есть фактически по старинке.

Однако жили ученики у своих родителей, а те, кто не имел такой возможности, помещались на мануфактуре. Грамоте и арифметике детей учил местный капеллан, позже замененный светским учителем. А художественным образованием учеников занимались два скульптора (Жан-Батист Тюби (1635–1700) и Антуан Куазево (1640–1720)) и два художника (Себастьян Леклер (1637–1714) и Франсуа Вердые (1651–1730)). Можно предположить, что эти весьма занятые и востребованные мастера в реальности не вели занятия, а поручали данную деятельность помощникам.

²⁶⁴ Courajod L. Op. cit. P. LXIII.

²⁶⁵ Gerpach E. Op. cit. P. 152.

В эпоху директората Миньяра школа, как кажется, процветает. М. Вашон пишет, что художественное образование, которое получали дети, было очень неплохим, особенно в области рисунка²⁶⁶. По инициативе Миньяра школа была превращена в академию, где ученикам старшего возраста предоставлялась возможность рисовать с живой модели. Указ об этом вышел, правда, уже после смерти Миньяра – в 1697 году.

В первой четверти XVIII столетия в Школе Гобеленов царило запустение. Перемены к лучшему начались лишь в 1736 году. Школа была усовершенствована, разработали трехступенчатую систему образования. Первый класс предназначался для тех детей, которые еще никогда не учились рисунку или имели о нем самое общее представление. Во второй брали тех, кто овладел базовыми навыками. В третий попадали не все, но лишь те, кто ярко проявил свои способности и обещал в будущем пополнить ряды мастеров высшего звена – скорее художников, нежели ремесленников. Здесь занимались не только рисунком, но и копированием полноценных полотен. Посещение занятий было обязательным для учеников. Рисованию посвящали два часа в день: с 18.00 до 20.00 летом и с 17.00 до 19.00 зимой. Во главе школы был поставлен Себастьян Леклер-сын (1676–1763). Он оставался в должности с 1736 по 1755 год. Наследовал ему Клеман Луи Мари Бель (1722–1806), который заведовал школой с 1755 года и до времен Революции.

Важную роль в жизни школы играли также директора самой мануфактуры. На протяжении XVIII века их сменилось несколько. С 1699 по 1709 год Гобеленами заведовал Робер де Котт (1656–1735), с 1709-го по 1747 год пост занимал его сын Жюль Робер де Котт (1683–1767). С 1747 по 1755 год мануфактурой управлял Жан Шарль Гарнье д'Иль (1697–1755). Самым инициативным директором стал известный архитектор Жак-Жермен Суффло (1713–1780), который оставался на посту с 1755 по 1780 год. Последним директором при Бурбонах стал Жан-Батист Мари Пьер (1714–1789), под началом которого Гобелены находились с 1781 по 1789 год.

²⁶⁶ Vachon M. Les manufactures nationales: les Gobelins, la Savonnerie, Sevres, Beauvais. Paris: G. Decaux, 1889. P. 96.

Суффло особенно ответственно отнесся к своей должности и неустанно пекся о вверенной ему мануфактуре и школе при ней. Сохранилась переписка Суффло с Директором королевских строений А.-Ф. Пуассоном, маркизом де Мариньи (1727–1781), в которой хорошо прослеживаются инициативы Суффло относительно образования молодежи, предполагающей в будущем работать на мануфактуре. Суффло продемонстрировал глубокую заинтересованность в том, чтобы в школе при Гобеленах вновь появился класс рисования с модели, поскольку это «полезное для учеников изучение натуры»²⁶⁷. В письме от 24 июля 1760 года Суффло пишет Мариньи: «Я думаю, монсеньор, что усилия, предпринятые господином Беллем для восстановления академической школы [при Гобеленах. – Е.А.] заслуживают Вашего одобрения... Это большая выгода для мануфактуры... иметь в своем распоряжении многих членов Королевской академии, которые в состоянии способствовать развитию молодых талантов»²⁶⁸. О пользе рисования с натуры для учеников мануфактуры писал маркизу де Мариньи и секретарь Королевской академии Н. Кошен еще в 1755 году²⁶⁹. Потому нет ничего удивительного, что класс рисования с живой модели действительно восстановили. Это произошло около 1760 года. Е. Герпах пишет, что во второй половине XVIII века в школе действовали следующие правила:

- детская школа была обязательна для всех детей мануфактуры, она находилась под смотрением капеллана, но занятия вели светские учителя
- академическая школа была открыта ежедневно, она являлась обязательной для учеников и факультативной для взрослых мастеров мануфактуры
- класс рисования с модели действовал вечером в течение шести зимних месяцев, модель ставилась ежедневно
- школа принимала сторонних учеников
- принадлежности для рисования выдавались бесплатно ученикам, принадлежащим мануфактуре.

²⁶⁷ [Soufflot J.-G.] Op. cit. P. 15.

²⁶⁸ Ibid. P. 112.

²⁶⁹ Nouvelles archives de l'art français. 1903. T. 19. P. 93.

Тот же автор сообщает, что в школе рисования, действующей круглогодично, работало как минимум два постоянных учителя, а возможно, и больше²⁷⁰.

В школе действовала система поощрений, о чем упоминает Блондель во «Французской архитектуре»: «Чтобы образовывать талантливых мастеров в области искусств, Король учредил на мануфактуре Гобеленов школу рисунка, узаконенную указом Королевского совета от 16 августа 1737 года. В этой школе дважды в год ученикам и работникам мануфактуры присуждаются три серебряные медали»²⁷¹.

В 1764 году ученикам Гобеленов была дарована та же привилегия, что и ученикам Королевской академии живописи и ваяния – освобождение от военной службы.

В 1766 году в школе насчитывалось 35 постоянных учеников, находившихся на иждивении короля.

Еще одной важной задачей, взятой на себя Суффло, стало восстановление «Директорского семинара». Правда, теперь эта организация выглядела совершенно иначе, нежели при Кольбере. По сути, это был эксперимент, близкий тому, который осуществила Королевская академия живописи и скульптуры, организовав Школу избранных художников. Ученики «Директорского семинара» выбирались лично Директором королевских строений и в течение шести лет существовали на средства короля. Настаивая на восстановлении «семинара», Суффло указывал на необходимость подготовить команду хороших мастеров – более художников, нежели ремесленников. Отсюда должны были выходить не только ткачи, но и художники по картонам (*peintres-cartonniers*), очень востребованные на Гобеленах. В их обязанности входило создание пастелью копий с полотен известных мастеров. Данными копиями пользовались затем ткачи при изготовлении шпалер, будь то басслисным или гослисным методом. Суффло желал подготовить не менее 60 учеников, однако ему разрешили набрать всего 12. В 1767 году обновленный «семинар» начал свое

²⁷⁰ Gerpach E. Op. cit. P. 159.

²⁷¹ Blondel J.-F. *Architecture française, ou, Recueil des plans, elevations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & edifices les plus considérables de Paris : ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes, & mesurés exactement sur les lieux : avec la description de ces edifices, & les dissertations utiles & interessantes sur chaque espece de bâtiment. T. II. Paris: C.-A. Jombert, 1752. Ch. XIX. P. 96.*

существование. Для учеников было создано отдельное ателье с закрытым двором. Переписка Суффло за 1762–1767 годы показывает, сколько усилий ему пришлось приложить, дабы освободить необходимые помещения. Руководителем «семинара» стал Жак Нельсон, шотландец. Под его руководством ученики трудились в изолированном ателье с 7 утра до 8 вечера. Два часа в день отводилось на еду, два часа ученики «семинара» занимались рисунком вместе с остальными учениками школы Гобеленов. Закрытый двор нужен был для редких прогулок. Возраст набираемых в «семинар» учеников составлял от 11 до 15 лет. Соответственно, закончить обучение они должны были в возрасте 17–21 года. В ателье с мальчиками работали два учителя. Один учил делать человеческие фигуры и головы, другой – пейзажи, цветы и орнаменты.

Во второй половине XVIII века «семинар» начал испытывать проблемы со стороны администрации. В 1773 году в отставку выходит Директор королевских строений маркиз де Мариньи. На его место приходит Ш.-К.-Ф. де ла Биллардери, граф д'Анживийе (1730–1809), весьма прислушивавшийся к своей команде советников, куда входили Ж.-Б.-М. Пьер (1714–1789), директор Академии живописи и скульптуры с 1770 по 1789 год, и Ж.-М. Вьен (1716–1809), директор Французской академии в Риме с 1775 по 1781 год. Пьер, сыгравший столь значительную роль в упразднении Школы избранных художников, способствовал и закрытию «Директорского семинара». Пьер лично надзирал за Гобеленами с 1781 года, но с позволения д'Анживийе и ранее вмешивался в дела школы. Он жалуется, что «работники, располагающие определенным талантом, оставляют мануфактуру, чтобы профессионально заниматься искусствами»²⁷². Очевидно, что цель обеспечить качественное начальное образование, позволяющее детям ремесленников переквалифицироваться в художников, была достигнута. Однако это огромное достижение теперь раздражало академических чиновников. То, что слишком хорошее образование делает из ремесленника художника, по мнению Пьера, вовсе не способствует процветанию

²⁷² Morvan-Becker F. Op. cit. P.169.

Гобеленов, ведь лучшие мастера просто не хотят там оставаться, а вместо этого составляют конкуренцию академикам.

Тем не менее, школа при Гобеленах долгое время была хорошим вариантом для желающих получить начальное образование в области искусства и давала возможность своим ученикам как минимум стать квалифицированными ремесленниками, а как максимум – достичь уровня профессиональных художников.

В 1760-е годы в Париже появляется и первое частное заведение, где можно было получить качественное начальное художественное образование. Речь идет о школе Ж.-Ж. Башелье (1724–1806), который сумел поставить дело с небывалым доселе размахом. Д. Дидро в тексте «Салона 1767 года» с некоторым пренебрежением писал о Башелье, как о художнике, который «отказался от обязанностей и звания академика, чтобы стать школьным учителем»²⁷³. Тем не менее, именно благодаря этому решению в художественной жизни Парижа произошли существенные преобразования самого положительного характера, а обучение в области искусств стало доступным для широких слоев населения. Башелье в самом деле пожертвовал ради педагогической деятельности карьерой исторического живописца. Очевидно, он был вполне готов заплатить эту цену, приобретя в то же время некоторую свободу распоряжаться своим талантом, поскольку ощущал явное расположение к «низшим» в академической иерархии жанрам – анималистическому и натюрморту.

Идея школы посетила Башелье еще в 1750 году, когда в возрасте всего лишь двадцати шести лет он начал заведовать живописным департаментом Венсенской (впоследствии Севрской) фарфоровой мануфактуры. Как сам он писал, «первой его заботой было сформировать специалистов. Поэтому он наполнил мастерские картинами, моделями, эстампами всех жанров, чтобы заменить ими ту китайскую продукцию, которую там копировали»²⁷⁴. Именно Башелье принял на мануфактуру Э.-М. Фальконе, который с 1758-го и до своего отъезда в Россию в 1766 году создавал здесь модели для мелкой пластики. Совместно мастера разработали технологию изготовления «бисквита» – неглазурованного и неокрашенного фарфора.

²⁷³ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 58.

²⁷⁴ [Bachelier J.-J.] *Mémoire historique sur la manufacture nationale de Porcelaine...* P. 6.

Фарфоровая мануфактура стала для Башелье делом жизни. Он не только стремился облагородить производство, усовершенствовать эстетику французского фарфора, отказавшись от чрезмерного использования позолоты и слишком вычурных форм, но и выступал за права работников, которые должны были трудиться не только при дневном, но и при искусственном освещении, а также терпеть присутствие и замечания многочисленных посетителей, от чего Башелье постарался их по возможности избавить.

На мануфактуре трудилось четыреста художников, которых со временем требовалось заменить молодыми кадрами. Обучить такое количество юношей самостоятельно Башелье не мог, а потому основание школы для будущих ремесленников показалось ему самым очевидным решением. На эту затею Башелье потратил все собственное состояние – около 60 тысяч ливров, получив от короля щедрое вспоможение в одну тысячу.

Бесплатная и доступная всем слоям населения школа была рассчитана на 1500 человек, что намного превосходило нужды Севрской мануфактуры. Башелье предполагал, что такого рода начальное образование может быть полезно не только будущим работникам этой мануфактуры, но и многим другим юношам, какой бы деятельности – ремесленной или чисто художественной – они ни захотели посвятить себя впоследствии. В своей «Речи о пользе начальных школ» (1766) Башелье прямо пишет, что хотя школа основывается как место подготовки квалифицированных ремесленников, среди учеников «могут обнаружиться исключительные таланты, которые в дальнейшем продолжают свое образование в академиях, где благосклонные учителя разовьют со всем старанием дарования, вылупившиеся в стенах основанного им заведения»²⁷⁵. Объяснение своих целей и задач Башелье изложил как в этой речи, так и в более позднем сочинении, повторяющем уже озвученные идеи и называющемся «Доклад о бесплатной Королевской школе рисунка» (1774)²⁷⁶.

Серьезность своего отношения к образованию ремесленной молодежи Башелье выразил так: «Любовь к искусству... привносит в самые простые произведения

²⁷⁵ Bachelier J.-J. Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des Arts mécaniques... P. 9.

²⁷⁶ Bachelier J.-J. Mémoire concernant l'Ecole gratuite de Dessin...

изысканность и вкус, которые не всегда можно встретить и в самых пышных зданиях»²⁷⁷. Башелье, адресуясь к своим ученикам, настаивал на тесной связи художественного ремесла и искусства: «Прекрасные произведения живописи, скульптуры и архитектуры являются драгоценными источниками, к которым вы должны постоянно обращаться»²⁷⁸.

В 1767-м король одобрил проект. Поскольку школа получила от монарха верительные грамоты, то стала называться королевской. Успех заведения был необыкновенным. Воспользоваться преимуществами бесплатного образования захотели очень многие. Проведенное А. Лааль исследование показывает, что большинство учеников (около 60%) находилось в возрасте 10–13 лет. Остальные были либо младше указанного возраста, но должны были достигнуть восьми лет, уметь читать и писать, либо старше. Однако совсем взрослых учеников, чей возраст превышал бы 18 лет, за все время существования школы было не более семи или восьми человек. Вызывает интерес и социальный статус мальчиков, поступавших в школу. Совершенно очевидно, что большинство из них происходили из ремесленной среды и должны были продолжить родительское дело. Однако А. Лааль пишет, что иногда вельможи пристраивали сюда детей своих кормилиц, привратников, садовников и других слуг. Иногда встречались дети врачей, инженеров и юристов, то есть лиц свободных профессий. Большинство мальчиков были парижанами либо уроженцами ближайших пригородов Парижа²⁷⁹.

Башелье принимал в школу и сирот по рекомендации знакомых священников. Это была довольно сложная для обучения категория, поскольку в большинстве своем такие дети не владели грамотой и сильно отставали от своих сверстников из благополучных семей. Известно, что Башелье задумывал основать отдельную школу рисунка для детей-сирот, где они могли бы получить и начальное общее образование, однако этот замысел не был реализован.

²⁷⁷ [Bachelier J.-J.] Collection des discours de M. Bachelier... P. 35-36.

²⁷⁸ Ibid. P. 37.

²⁷⁹ Lahalle A. Op. cit. P. 254-272.

С самого начала в школу оказалось зачислено 1500 учеников. О том, как происходило обучение, Башелье пишет в сочинении, опубликованном в 1783 году²⁸⁰. Желая учиться должны были пройти запись непосредственно у самого Башелье. Им следовало явиться к директору в сопровождении родителей или опекунов, сообщить свое имя, возраст, адрес и место рождения. В зависимости от предполагаемой специализации учеников распределяли по трем классам. В первом акцент делался на изучении геометрии и архитектуры, во втором – на грамотном изображении человеческих фигур и животных, в третьем – на приобретении навыков рисования цветов и орнаментов. Школе было предоставлено старое здание колледжа д'Антен на улице Сент-Андре Дезар, а затем она была перенесена в старый амфитеатр Сен-Ком²⁸¹. В каждом классе оказалось по пятьсот человек.

Занятия каждого класса проходили два раза в неделю. Здание не могло вместить пятьсот человек сразу, поэтому дети учились в четыре смены – по сто двадцать пять человек. Занятия каждой смены длились от полутора до двух часов – соответственно, школа была открыта с семи часов утра до половины шестого вечера. При выходе каждому ученику выдавался жетон с датой – доказательство присутствия на занятиях, которое самые юные ученики могли предъявить своим родителям и опекунам. Явившись в школу на следующий день, ученики сдавали «отработанные» жетоны, а при выходе получали новые. Родителям несовершеннолетних учеников каждые три месяца посылались табели успеваемости их детей. Поскольку большинство учеников еще не вышло из детского возраста, то свод правил, которым мальчики должны были следовать, представляет собой довольно любопытный документ. Помимо указаний, как следует входить в класс, как занимать свои места и как обращаться к учителю, там содержится множество советов касательно собственно поведения, например: не шуметь в классе, не есть на рабочем месте, не отвлекать товарищей, не рисовать и не писать на стенах, не ковырять мебель ножиками и другими инструментами. Никаких физических наказаний в школе не было, самым суровым взысканием был выговор,

²⁸⁰ Bachelier J.-J. Mémoire sur l'administration et la manutention de l'école royale. P. 6.

²⁸¹ Амфитеатр Сен-Ком был построен Ш. и Л. Жуберами и открыт в 1694 году. Он предназначался для проведения анатомических исследований корпорацией хирургов, но предоставил свои помещения школе рисунка.

кроме того, в особо вопиющих случаях о поведении ученика могло быть сообщено его родителям.

Основы геометрии и перспективы изучали все ученики, так же, как и все некоторое время рисовали орнаменты. Рисование с рельефов, а тем более с живой модели в школе не практиковалось. Оставаясь независимой от Королевской академии живописи и скульптуры, школа сама устанавливала программу обучения: иными словами, автором ее был не кто иной, как Башелье. Он сам решал, какие гравюры подходят для копирования в классе, а поскольку связи его в художественной среде были чрезвычайно обширными, то многие мастера, состоящие с ним в дружеских отношениях, предоставляли свои рисунки для снятия с них гравюр. Сам Башелье выполнил 51 рисунок для гравюр с изображением фигур, 53 – с изображением животных, 108 – с цветами, 49 – с орнаментами. Кроме того, ученики имели возможность учиться по гравюрам с рисунков Буше, Дез, де Труа, Сюве, Алле, Ванлоо, Депорта, Удри, Шардена, Парроселя и других современных мастеров, многие из которых были так или иначе связаны с мануфактурой Гобеленов и фарфоровой мануфактурой Севра²⁸².

Каждый ученик занимал в классе место, обозначенное конкретным номером. Места были устроены так, что перед каждым из них была установлена специальная стеклянная рама, в которой закреплялась гравюра, предназначенная для копирования. Французский исследователь Л. Куражо приводит план октагонального зала в амфитеатре Сен-Ком, где занимались ученики²⁸³. (Илл. 9). Места здесь располагались рядами – это длинные скамьи, перед которыми стояли пюпитры по одному на каждое место.

Предполагалось, что учителями школы будут студенты Королевской академии живописи и ваяния, которые получают таким образом возможность пройти основательную педагогическую практику. Они не получали настоящего жалованья, но могли рассчитывать на некоторые отчисления от доходов школы. Кандидаты в учителя проходили что-то вроде конкурса. Предпочтение отдавалось тем, кто имел отличия и

²⁸² Lahalle A. Op. cit. P. 230-231.

²⁸³ Courajod L. Op. cit. P. 219.

награды Парижской академии, а также репутацию талантливых и перспективных студентов.

В каждом классе должны были одновременно находиться преподаватель и его помощник, которые делили учеников пополам. В обязанности преподавателя входило выбирать гравюры для копирования в соответствии с уровнем и склонностями каждого ученика. Во время занятий преподаватель должен был безостановочно перемещаться от ученика к ученику, следить за процессом работы и помогать учащимся. Был составлен (очевидно, самим Башелье) регламент для преподавателей школы, фрагменты которого мы позволим себе здесь привести: «Все учителя и их помощники получают продление своих полномочий или будут заменены на ежегодном конкурсе... Они будут вести разумный образ жизни и будут подчинены ректору... Они будут являться в класс до указанного времени... и заниматься там только обучением. Они разделят между собой класс и распределят время таким образом, чтобы каждый ученик в равной степени пользовался их вниманием и никому не оказывалось предпочтения. Они (учителя. – Е.А.) не будут покидать класс во время занятий, а в случае болезни их будут заменять: профессора – его помощник, а помощника – тот мастер, которого назначит директор... Они будут использовать лишь ласковые и ободряющие слова по отношению к ученикам, исправляют ли они их работу или беседуют об их поведении»²⁸⁴. Л. Куражо также отмечает, что учитель должен был лично объяснять каждому ученику задание, исправлять ошибки, ставить руку, показывать особенности работы с инструментами. Любопытно, что для учителей в школе существовала комната отдыха, где можно было даже ночевать²⁸⁵.

Обучение в школе продолжалось шесть лет. За это время ученики успевали неоднократно принять участие в конкурсах. Самый простой конкурс, к которому допускались практически все, проходил ежеквартально. Он проводился в помещении школы. Сидя на своих местах, ученики в течение двух с половиной часов выполняли задание. Рисунки пронумеровывались в соответствии с местами и отправлялись на рассмотрение комиссии, которая состояла из самого Башелье и учителей школы.

²⁸⁴ Courajod L. Op. cit. P. 242-243.

²⁸⁵ Ibid. P. 243.

Девяносто шесть учеников из тысячи пятисот могли претендовать на первое место и столько же – на второе. Ежегодный конкурс был гораздо строже. К нему допускались лишь ученики, победившие в ежеквартальных конкурсах. На этот раз на выполнение задания, состоящего в копировании совершенно новой композиции, давался весь световой день. Комиссия состояла не только из директора и учителей школы, но и из нескольких преподавателей Королевской академии живописи и скульптуры. Зачастую в жюри входил и первый художник короля. На первую премию могли претендовать шесть человек, на вторую – двенадцать. В награду ученики получали книги и эстампы. Были также ученики, которые не заслужили премий, однако были близки к этому: они получали устное поощрение. Кроме того, четверем самым старательным ученикам школы выплачивалась денежная награда в размере 50 ливров. Вручение наград проходило в торжественной обстановке. Башелье всегда произносил на этих мероприятиях речи, составившие впоследствии основу целого сборника. Любопытно, что в речи 1779 года Башелье отмечает, что совершенство достигается лишь «частым копированием натуры, подражанием ее простоте, благородству и чистоте ее форм»²⁸⁶. Есть вероятность, что у Башелье была идея расширить образовательную базу школы, предоставив ученикам возможность получить навыки работы с живой модели.

Содержать школу удавалось, в первую очередь, на деньги меценатов. Главным жертвователем выступала ремесленная община Парижа, отдававшая школе более 15 тысяч ливров в год. Король предоставлял школе помещения для занятий, что в переводе в денежный эквивалент составляло около 5 тысяч ливров. Также могли помогать школе и частные лица. Любой состоятельный человек мог взять на свое обеспечение одного или нескольких учеников. В таком случае он обязывался платить в год 30 ливров за человека, покупать на свои средства все необходимые художественные материалы. Ученики, не имевшие богатых попечителей, получали лишь бесплатное образование, а материалы приобретали самостоятельно. В процессе обучения никакой разницы между учениками обеих категорий не делалось: они копировали с одних и тех же листов, в одинаковой мере пользовались советами

²⁸⁶ [Bachelier J.-J.] Collection des discours de M. Bachelier... P. 41.

учителей, принимали участие в одних и тех же конкурсах. Доход от пожертвований частных лиц составлял несколько более 5 тысяч ливров в год. Разумеется, меценат мог умереть или прекратить выплаты по той или иной причине, оставив подопечных без финансовой помощи. Малообеспеченными учениками, оказавшимися в подобном положении, Башелье занимался лично, находя им новых покровителей.

Кроме того, школа организовывала в своих помещениях концерты и спектакли; для публики были открыты выставки произведений учеников, победивших в ежегодном конкурсе. Это были нерегулярные, но довольно существенные денежные поступления, составлявшие около 2500 ливров в год.

Начинание Башелье представляло несомненный интерес, как с социологической, так и с педагогической точки зрения. Башелье не только утверждает право представителей ремесленной среды на качественное образование, но и следует последним достижениям педагогики, несомненно, основываясь на идеях Локка и Руссо. Детей в школе не подвергают наказаниям, от учителей требуется мягкое и уважительное отношение к ученикам. Особое внимание уделяется тому, чтобы никто из учеников не чувствовал себя обойденным вниманием учителей. Несомненно, столь успешное начинание не могло не повлиять на художественную среду того времени в целом. Ремесло получило шанс приблизиться к искусству, а качество ремесленной продукции возросло.

Будущее учеников могло быть различным, а открывающиеся перед ними возможности весьма заманчивыми. Разумеется, многие продолжали заниматься ремеслом, однако наиболее талантливые могли продолжать обучение в Академии св. Луки или даже Королевской академии живописи и скульптуры. В школе Башелье они получали необходимую базу и, как имеющие весьма хорошую подготовку в области рисунка, вовсе не были нежеланными гостями в мастерских живописцев и скульпторов.

Разумеется, это не могло устраивать всех участников художественной жизни Парижа. Некоторые члены Королевской академии возмущались подобным положением вещей. Скорее всего, одному из академиков принадлежит анонимный трактат под названием «Сочинение о бесплатных школах рисунка», где Башелье

предстает амбициозным выскочкой, а его школа называется не только бесполезной, но и опасной, поскольку самим своим существованием подрывает престиж Королевской академии²⁸⁷. Впрочем, ругательное сочинение на шестнадцати страницах, вышедшее без даты и подписи в очень небольшом количестве экземпляров, вряд ли могло обескуражить Башелье. Школа не только продолжила существовать и процветать, но перед самой революцией ее директор предложил обществу новый проект, который мог бы стать самым радикальным за всю историю образования в XVIII столетии.

На этот раз Башелье задумал организовать идентичную рассмотренной художественную школу для девочек из ремесленной среды, что позволило бы им получать специальное образование в области художественного ремесла и самостоятельно обеспечивать себя. Женщины, пишет Башелье, удалены от наук и искусств «под смешным предлогом слабости»²⁸⁸, хотя на деле обладают всеми необходимыми для работы в области искусств качествами: умом, ловкостью, воображением, терпением и силой. Женщины, указывает Башелье, несмотря на мифическую «слабость», зачастую оказываются заняты на самых черных и тяжелых работах, при этом позорно мало получая за свой труд. Невозможность женщин себя обеспечить толкает их на улицу, приводит к личным трагедиям и в конечном счете к моральному упадку общества в целом. Башелье считает, что работа женщин в таких областях, как гравюра, часовое дело, ковроткачество, ювелирное дело, резьба по различным материалам, изготовление музыкальных, медицинских и чертежных инструментов (и во многих других сферах), привела бы Францию к финансовому и нравственному процветанию. Первая такая школа, которую Башелье планировал открыть сам, была рассчитана на двести девочек, проходящих обучение бесплатно, и неопределенное число тех, кто будет вносить символическую плату. Обучение здесь, как и в школе для мальчиков, было рассчитано на шесть лет. Самым ранним возрастом поступления указывался восьмилетний, а самые молодые выпускницы должны были иметь четырнадцать лет от роду. На момент поступления от девочек требовалось

²⁸⁷ *Mémoire sur les écoles gratuites de dessin*. Paris: [s.n., s.d.].

²⁸⁸ Bachelier J.-J. *Mémoire sur l'éducation des filles...* P. 15.

только знание грамоты. В школе, кроме собственно художественных дисциплин, ученицы должны были изучать французский и иностранные языки, географию, историю, математику и геометрию, вокальную и инструментальную музыку.

Свой проект Башелье представил в 1789 году, ощущая, что в обществе грядут большие перемены и надеясь, что его идеи встретят одобрение наиболее передовых умов. Надежда эта, однако, не оправдалась. Школа для девочек так и не была основана. В 1793 году Башелье был отстранен и от работы на фарфоровой мануфактуре. Результата не дало даже обращение к министру внутренних дел, который ответил, что был бы рад исправить несправедливость, допущенную по отношению к человеку, столь долго способствовавшему развитию мануфактуры, однако «не волен здесь поступать по-своему», поскольку «мануфактура должна получить новые возможности, производство должно быть расширено и улучшено»²⁸⁹. Министр, впрочем, обещал при необходимости обратиться к Башелье, чего, насколько известно, так и не сделал.

Школа рисунка для мальчиков продолжала, однако, существовать. Ей была суждена долгая жизнь: она успешно функционировала и в XIX веке, пока не стала в 1877 году частью Национальной школы декоративных искусств.

Итак, в результате можно сделать некоторые выводы относительно социального происхождения парижских живописцев и того, как в XVIII столетии было организовано начальное художественное образование. Большинство юношей начинало свой путь в мастерских своих родителей либо выбранных ими учителей, причем мастерские могли быть на раннем этапе и чисто ремесленными. Исследование социального состава учеников Французской академии в Риме показало, что очень многие дети происходили из семей художников различных специализаций и ремесленников, близких к художественной среде, а значит, весь этот контингент первые уроки получал дома. Разумеется, тот, кто был рожден в семье художников и предназначен продолжать семейное дело, имел определенные привилегии. Такой

²⁸⁹ [Bachelier J.-J.] *Mémoire historique sur la manufacture nationale de Porcelaine...* P. 45.

ребенок приобщался к искусству и узнавал его азы несколько раньше своих сверстников. Это давало хороший старт, поскольку уже к двенадцати-четырнадцати годам будущий живописец имел неплохие навыки в рисовании, мог достаточно объективно оценить свои возможности и хотя бы примерно сориентироваться в своих жанровых предпочтениях. Не забудем, что с шести-восемью до десяти-двенадцати лет дети посещали и обычную школу, где обучались грамоте, арифметике и другим немудреным предметам. Одновременное обучение рисованию в таком возрасте не было слишком интенсивным, однако давало неплохую фору перед теми, кто был лишен хотя бы таких занятий. Впрочем, и дети, не принадлежащие по рождению к художественной среде, могли выбрать профессию живописца и найти себе – с помощью родителей или даже самостоятельно – подходящего учителя.

Разумеется, зачастую приходилось удовлетворяться скромными условиями и поступать учиться к малоизвестным мастерам. Попасть в ателье прославленного живописца было значительно труднее. Мы помним, например, что юный Ж.-О. Фрагонар (1732–1806), приехавший с родителями в Париж из Грасса и попытавшийся поступить в мастерскую Ф. Буше, потерпел неудачу. Известный маэстро отказал ему, заявив, что «не учит азбуке». Однако проведя некоторое время под началом Шардена и значительно усовершенствовавшись, Фрагонар все же заслужил благосклонность Буше и был принят им в ученики.

Восемнадцатый век предложил и радикальное новшество в области начального образования – детскую художественную школу, где подготовка была поставлена на поток и приобрела массовый характер. Судя по всему, подобные заведения можно считать французским изобретением. Во всяком случае, нигде больше указанное явление не приобрело такого размаха, как во Франции. Изначально такие школы, а первая из них открылась еще в середине XVII века при мануфактуре Гобеленов, были ориентированы на подготовку ремесленников высокой квалификации, однако очень скоро стало ясно, что школы дают весьма качественное образование и что юноши, получившие его, могут не только заниматься ремеслом, но и успешно практиковать искусства. Школьное образование, ориентированное на единый стандарт, давало лучшие результаты в смысле массовой подготовки специалистов. Кроме того, из

большого числа учеников всегда можно было выбрать лучших, явно превосходящих средний уровень, и дать им возможность дополнительно усовершенствоваться в мастерской какого-либо живописца, либо даже в дальнейшем – в Академии живописи и скульптуры. Именно поэтому Башелье, задумывая свою школу, набрал в нее учеников в количестве, значительно превосходящем нужды вверенной ему Севрской мануфактуры.

Можно вспомнить выявленные при исследовании социального состава учеников Французской академии в Риме категории пенсионеров, чьи родители не имели отношения к искусству. Это отпрыски буржуа (без указания точного рода занятий), мелких чиновников, офицеров, адвокатов, торговцев, а также «рожденные без состояния». Эти юноши вполне могли начинать свой творческий путь в школе Башелье, а до ее открытия – в школе Гобеленов, либо в одной из провинциальных школ. Разумеется, парижские художники, имеющие собственные мастерские, едва ли стали бы отдавать своих детей в школы, что подтверждается и исследованиями А. Лааль. Однако, для прочих категорий такие заведения становились порой незаменимыми.

На этапе начального образования очевидной остается теснейшая связь искусств и ремесел. Будущие живописцы и будущие ремесленники получают очень близкое образование и учатся главным образом рисунку. На следующей – академической – ступени ситуация изменится.

ГЛАВА 3. Высшее художественное образование в Париже XVIII века и становление парижского живописца

В XVIII веке очень значим был вопрос высшего художественного образования. Главной тенденцией следует, несомненно, считать стремление к качественному, относительно доступному, массовому образованию, отстоящему уже довольно далеко от традиционного для предшествующих веков обучения в мастерской. Начинает складываться новая образовательная традиция, тот путь, который юный, а затем молодой живописец должен был пройти, чтобы состояться в профессии. В данной главе хотелось бы рассмотреть различные образовательные стратегии, доступные мастерам того времени.

Можно выделить 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 области. Эти модели так или иначе связаны с работой нескольких учебных заведений, функционировавших в Париже того времени. Историю данных учреждений необходимо реконструировать с достаточной степенью подробности, а также выявить степень соответствия их образовательных программ и тех возможностей, которые предоставлялись ученикам. Во многом приходится опираться на представленную в первой главе исследования франкоязычную научную литературу, в которой история ведущих учебных заведений предстает уже по большей части изученной, однако особенность стоящих перед нами задач заставляет рассматривать данный материал в особом ракурсе, предполагающем ответ на вопрос, что Академия давала молодому мастеру, как это образование влияло на его дальнейшую жизнь. К тому же была осуществлена работа с источниками, до сих пор не переводившимися на русский язык и малодоступными отечественному читателю.

Это уставы и регламенты учебных заведений, переписка академических чиновников, протоколы академических заседаний, доклады и труды академиков.

3.1. В Королевской академии живописи и скульптуры²⁹⁰

3.1.1. Основание и фундаментальные принципы Королевской академии живописи и скульптуры

Академическая доктрина начала складываться во Франции за некоторое время до основания Академии живописи и скульптуры. Вдохновляющим примером выступила, разумеется, Италия, где уже существовал опыт создания академий и теоретических трудов в области искусства. Мастера оттуда появились во Франции еще во времена Франциска I. Очевидно, вместе с ними за Альпы попали и первые трактаты итальянских теоретиков. В начале XVII века Жан Мартен перевел на французский язык знаменитый трактат античного архитектора Витрувия «Десять книг об архитектуре», а в 1673 году он был издан под редакцией К. Перро²⁹¹. Пользовались в художественных кругах популярностью и сочинения Арменини²⁹², а в еще большей степени Ломаццо²⁹³, переводами которого занимался Илер Падер, а также работы Л.-Б. Альберти²⁹⁴ и С. Серлио²⁹⁵. Разумеется, были известны труды Леонардо да Винчи. Итальянское наследие стало основополагающим для развития французской мысли об искусстве. Благодаря переводам итальянских трактатов во Францию перешли идеи, которые активно развивали братья Карраччи – основоположники Болонской академии. Так, у Ломаццо появляется список тех дисциплин, которые необходимо освоить молодому художнику для достижения успеха в избранной профессии. В списке фигурировали математика, астрология, геометрия, перспектива, архитектура, музыка, история, поэзия, анатомия и философия²⁹⁶.

²⁹⁰ Списки всех директоров Академии и осуществляющих управление всеми королевскими академиями Директоров королевских строений можно найти в *Приложении 2.26* и *Приложении 2.28*.

²⁹¹ Vitruvius Pollio M. Les dix livres d'architecture de Vitruve / Ed. C. Perrault. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673.

²⁹² Armenini G.-B. Op. cit.

²⁹³ Lomazzo G.-P. Op. cit.

²⁹⁴ Alberti L.-B. Op. cit.

²⁹⁵ Serlio S. Il primo[-quinto] libro d'architettura...; Serlio S. Reigles generales de l'Architecture...

²⁹⁶ Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 5.

Задумывая и создавая свое учебное заведение, Париж мог опереться на опыт предшественниц – итальянских академий, известных еще со времен Возрождения. Тем не менее, нужно иметь в виду определенные отличия французской школы от большинства существовавших ранее. «В Италии, – пишет Н. Певзнер, – слово “академия” означало в художественном контексте... занятия рисунком с живой модели, которые происходили у самого художника или у его покровителей. Это определение оставалось актуальным в начале XVII и до середины XVIII века»²⁹⁷. Из частных инициатив следует назвать академию Карраччи как прототип для более поздних учебных заведений, в частности парижского.

В Италии существовали две старейшие официальные академии – Флорентийская и Римская. Так, «Академия рисунка», основанная во Флоренции Дж. Вазари и его единомышленниками в 1561 году, была в первую очередь представительским органом – «профсоюзом» и гильдией всех тосканских художников. Второй ее задачей была реформа образования, направленная на обучение рисунку с живой модели. Более серьезный и универсальный характер Флорентийская академия приобрела в 1784 году, когда по приказу герцога Тосканского была значительно расширена и ориентирована на удовлетворение более разнообразных художественных запросов общества того времени.

Что касается Римской академии, то она, существовавшая с XIV века в качестве корпорации, была в 1593 году реорганизована по образцу Флорентийской. Здесь, однако, предполагалось не только рисование с живой модели, но и работа со слепков, а для учеников устраивались конкурсы, предполагающие распределение премий среди победителей.

Именно Римская академия была выбрана в качестве образца при основании Парижской королевской академии. Французский вариант явился более развернутым, организованным более сложно и структурно. Устав Римской академии св. Луки известен и во многом совпадает с тем, что чуть позже будет принято в Париже, однако в Риме Академия представляла собой «верхний ярус» ремесленно-художественной

²⁹⁷ Pevsner N. Op. cit. P. 86.

корпорации, тогда как во Франции Королевская академия от корпорации решительно отделилась, а парижская школа при гильдии св. Луки имела значительно более низкий статус. По уставу Римской академии ее члены должны были собирать ассамблеи, на которых принимались решения, касающиеся жизни всей корпорации. Академикам было строго запрещено основывать или входить в какую-либо другую художественную организацию, чтобы права действующей не оказались ущемлены. Возбранилось изготавливать произведения искусства для свободной продажи. Если Парижская академия находилась под покровительством королевской светской власти, то Римская – под протекцией понтификата²⁹⁸. Что касается учебной программы Римской академии, то она была основана на флорентийском опыте и ориентирована, в первую очередь, на обучение рисунку.

Из других, менее значимых для Парижа ранних примеров, может быть названа школа Карела ван Мандера в Нидерландах. Образцом для нее послужили итальянские «академии» в раннем значении этого термина: ван Мандер побывал в Италии в 1573–1577 годах. Оттуда он привез понимание академии как частной школы рисунка с живой натуры.

Итальянский опыт транслировался через французских мастеров, тесно связанных со страной Возрождения. В Италии много лет провел Никола Пуссен (1594–1665) – знаковая фигура для французской живописи XVII–XVIII века. Он проповедовал «благородную, далекую от ремесленничества манеру», указывал на необходимость для художника изучать теорию, без которой практика познается «вслепую». Пуссен настаивал на необходимости изучать произведения Античности, но не копировать их дословно, а проникаться принципами античного искусства. Идеи Пуссена оказали огромное влияние на развитие академической доктрины и будут неоднократно встречаться в сочинениях французских теоретиков, как в чистом, так и в утрированном виде.

Один из ранних французских авторов Ш.-А. Дюфренуа (1611–1668) воспроизводит получившие популярность итальянские идеи, в частности те, которые

²⁹⁸ О том, что касается устава Римской академии см.: Arnaud J. L'Académie de Saint-Luc à Rome: considérations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours. Rome: H. Loescher, 1886. P. 20-21.

увлекали братьев Карраччи. Дюфренуа проповедовал культ античной красоты и проистекающую из этого необходимость исправления «дефектов» природы. «Наиболее важная задача живописи, – пишет он, – уметь выделить самое прекрасное из созданного природой и наиболее существенное для искусства. Выбор этот должен осуществляться согласно вкусу и манере древних»²⁹⁹. Греки, по мнению Дюфренуа, «превзошли саму природу»³⁰⁰. Дюфренуа предпочитает сложные литературные сюжеты и считает, что практика должна быть подкреплена теорией и хорошими знаниями анатомии и перспективы. В его тексте встречается характерное высказывание о том, что практик, не обращающийся к теории, познает искусство «на ощупь», с трудом открывая для себя истины, которые мог бы легко освоить, обратившись к сочинениям знатоков³⁰¹. Вслед за Пуссеном Дюфренуа провозглашает первенство рисунка над колоритом, а также подчеркивает значение «дорогой болонцам грации». Много внимания уделяется расположению фигур и предметов, позам и жестам, составлению групп, а также драпировкам, которые являются неотъемлемой частью композиции. Заметим, что Академия живописи и скульптуры очень ценила поэму Дюфренуа, которая отражала основные положения художественной доктрины своего времени.

Масштабной компиляцией является сочинение Франциска Юния (Франсуа Дюжона) (1591–1677) «*De pictura veterum*» (1637). Здесь также высказывается идея о необходимости выбирать самое лучшее в природе и выстраивать идеальные образы, руководствуясь почерпнутыми в античном искусстве идеалами. Впрочем, Юний считает греческое искусство несколько суровым для современной эпохи, полагая, что в него нужно добавить некоторую долю изящества. Автор поддерживает идею, что художник не должен замыкаться на ремесле, но обязан изучать науки: геометрию, перспективу, анатомию, естественную историю и др. Юний находит тесную связь между живописью и поэзией, отчего, вполне в духе своего времени, склонен ставить

²⁹⁹ Fresnoy du Ch.-A. Op. cit. P. 8.

³⁰⁰ Ibid. P. 16.

³⁰¹ Ibid. P. 11.

первую ближе не к механическим, а к свободным искусствам – идея, близкая сердцу первых академиков.

Любопытно отметить интерес фламандца по происхождению Франциска Юния к Рубенсу – мастеру, нашедшему во Франции множество поклонников, и важнейшему, если допустимо так выразиться, фигуранту академических дискуссий. «Изобретательность, богатство колорита, умение передавать движения и экспрессии»³⁰² особенно ценились Юнием, и эти убеждения в полной мере разделяют в будущем «рубенсисты», возглавляемые Роже де Пилем (1635–1709) и противостоящие наиболее влиятельному в академической среде лагерю «пуссенистов».

Как можно видеть, уже в ранней «доакадемической» литературе началось определенное «распределение сил», которое впоследствии даст начало знаменитым академическим спорам и сформирует академическую доктрину в ее развернутом варианте.

Еще одна поэма о живописи принадлежит уроженцу Тулузы Илеру Падеру (1607–1677) – «La Peinture parlante» (1653), посвященная Парижской академии живописи и скульптуры. Уже упоминалось, что Падер перевел на французский язык Ломаццо, которого считал непогрешимым. Академия выказала Падеру благодарность, причислив к своим членам в 1659 году. Падер был преданным сторонником идей Пуссена. Как и многие до него, Падер предлагает художникам выбирать лучшее из того, что смогла создать природа, и исправлять ее «недостатки». Разумеется, художнику, как полагает Падер, необходимо знать геометрию и арифметику, уметь высчитывать пропорции. В этом отношении он особенно рекомендует переведенного им Ломаццо, «указавшего дорогу» современным мастерам³⁰³. Необходимо также знать анатомию, чтобы грамотно передавать движения персонажей. Падер имеет в виду, прежде всего, «внешнюю» анатомию, которая полезнее для художников, чем «внутренняя», куда более специальная³⁰⁴.

³⁰² Nativel C. Le «De Pittura veterum» (1694) de Franciscus Junius et Les Académies // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 2013. № 1 (157). P. 272.

³⁰³ Pader H. Op. cit. P. 10.

³⁰⁴ Ibid. P. 17.

Рисунок, согласно Падеру, имеет первостепенное значение, тогда как колорит – дело случая, и его далеко не достаточно для придания произведению выразительности³⁰⁵.

Анализируя эти и некоторые иные тексты данной эпохи, французский исследователь А. Фонтен делает вывод, с которым трудно не согласиться: академическая доктрина в целом уже сформировалась к середине XVII века и восходила к итальянским авторам. Находились уже и те, кто чрезвычайно ценил Рубенса, подготавливая почву для будущих «рубенсистов». Главными же постулатами оставались следующие: 1) отделение искусства от ремесла, восприятие изобразительных искусств как высоких, не уступающих таким «свободным» искусствам, как музыка и поэзия; 2) необходимость для художника получения широкого образования, включая знание перспективы, анатомии, языков, истории и мифологии; 3) изучение античного искусства как образцового; 4) избирательный подход к природе и ее «исправление» в согласии с античными идеалами; 5) привилегированное положение исторического жанра как требующего максимальной образованности и наиболее сложных профессиональных навыков; 6) главенство рисунка над колоритом. Создатели теории весьма ценят собственную деятельность, полагая, что ясное и упорядоченное изложение «правил живописи» поможет художникам, «не блуждая впотьмах», быстро и эффективно овладевать мастерством.

С таким багажом Франция подошла к знаковому моменту своей культурной истории – моменту создания Академии в качестве ведущего учреждения в области живописи и ваяния. Первый период ее существования начался в 1648 году. И этап этот, завершившийся в 1663-м реформами Кольбера, отнюдь не был не малозначительным, ни условным. Подробное описание данного периода мы находим, как у авторов XVIII века, таких как А. Тестелен, так и у современных исследователей, в частности, у К. Мишеля. Книга, которую А. Монтеглон уверенно приписывает А. Тестелену (1616–1695), целиком посвящена периоду существования Академии с 1648 по 1664 год. Автор объясняет, как вырабатывался первый устав Академии, говорит

³⁰⁵ Pader H. Op. cit. P. 32.

об открытии академических сессий, состоявшемся 1 февраля 1648 года, о сложностях, с которым сталкивалось молодое учреждение, и о том, как они разрешались.

Нас интересуют экономические, политические и социальные причины, которые заставили крупнейших представителей французской художественной среды начать действовать в своих интересах и бороться за независимость своей социально-профессиональной группы от ремесленной корпорации. Для того чтобы эти причины стали явными, совершенно необходимо уяснить состав действующих лиц этой истории.

Тестелен утверждает, что идея Академии принадлежала лично Лебрёну, которого поддержали многие коллеги и заинтересованные лица, в том числе сами братья Тестелен и Мартен де Шармуа. Среди основателей Академии автор сочинения называет Шарля Лебрёна (1619–1690), Жака Саразена (1588/9 –1660), Франсуа Перье (1594–1649), Лорана Делаира (1606–1656), Луи Дюгернье (1614–1659), Шарля Эррара (1606–1689), Мишеля Корне (1601–1664), Юстуса Ван Эгмонта (Жюста д’Эгмона) (1601–1674), Герарда (Жерара) Ван Опстала (1594–1649), братьев Анри (1603–1677) и Шарля (1604–1692) Бобренов, братьев Анри и Луи Тестеленов (1615–1665) и некоего Анса. Этот список, как мы увидим, не полностью соответствует списку первых двенадцати старейшин Академии.

В книге Герена есть раздел, озаглавленный «Имена двенадцати академиков, которым в первую очередь было присвоено звание Старейшин или Профессоров». По сути, речь идет не о перечислении имен, а о кратких биографиях тех, кто на академическом заседании 1 февраля 1648 года получил указанные звания. Фигурой, окруженной всяческим почтением, первым в списке академиков, был, разумеется, Шарль Лебрён. Являясь первым художником короля и человеком очень близким ко двору, Лебрён мог «оказывать Компании всевозможные услуги, в которых она нуждалась из-за недостатков и противодействий, испытываемых ею со своего рождения»³⁰⁶. Вторым Герен называет Шарля Эррара, с 1655 года ставшего еще и ректором Академии, а затем отправившегося в Рим с целью основания там

³⁰⁶ [Guérin N. Dezallier d’Argenville le fils A.-N.] Op. cit. P. 13.

Французской академии, о которой речь еще зайдет позже. Далее назван Себастьян Бурдон (1617–1671), также с 1655 года ректор Академии. Отмечается, что «его недомогания часто мешали ему исполнять обязанности»³⁰⁷. Четвертым идет Лоран Делаир, о котором говорится очень мало – лишь то, что он исполнял свои обязанности старейшины Академии до своей смерти в 1656 году. Пятым называется Жак Саразен, скульптор, который в 1656 году также был избран одним из четырех ректоров. Шестым идет Мишель Корне, художник родом из Орлеана, также успевший побывать ректором, а седьмым – Франсуа Перье, мастер, который служил в Академии всего два года, так как умер в 1650 году. Далее упоминается Анри Бобрен – не только старейшина, но и казначей Академии, затем Эсташ Лесюэр (1617–1655) и Юстус ван Эгмонт, фламандец, исполнявший свои обязанности во время пребывания в Париже, но вернувшийся в свою страну. Одиннадцатым назван Герард ван Обстал, сначала бывший старейшиной, а потом – с 1659 года – и ректором Академии. Этот мастер остался в Париже навсегда и до самой смерти трудился в Академии. Двенадцатым (и последним) упоминается Симон Геллен (1581–1658) – скульптор и старейшина Академии, в 1657 году избранный ректором, однако умерший уже через год после этого события.

Как можно видеть, несмотря на некоторые расхождения в цитированных источниках, состав основателей Академии и первых академиков достаточно любопытен. Имеются два фламандца, т.е. иностранца – ван Эгмонт и ван Обстал, а также немалое количество протестантов, среди которых Себастьян Бурдон, Луи Дюгернье, Луи и Анри Тестелены, последний из которых стал секретарем Академии. Заметим, что во Франции середины XVII века действовал Нантский эдикт, составленный и утвержденный Генрихом IV в 1598 году. Эдикт защищал права протестантов и обеспечивал им безопасность. Впоследствии, в 1685 году эдикт будет отменен Людовиком XIV. На момент основания Академии права протестантов во Франции хотя бы относительно соблюдались, и их наличие в составе ядра первых

³⁰⁷ [Guérin N. Dezallier d'Argenville le fils A.-N.] Op. cit. P. 14.

академиков не кажется чем-то из ряда вон выходящим. Однако оно должно, тем не менее, чем-то объясняться.

Тестелен в своем сочинении, посвященном основанию Академии, приводит любопытные сведения. По его словам, 7 февраля 1646 года при дворе было принято постановление, ограничивающее количество мастеров, имеющих право рассчитывать на королевский заказ. Отныне число «художников короля» не должно было превышать четырех или, в крайнем случае, шести человек. Таким же должно было быть и количество «художников королевы». Браться за другие заказы мастерам их величеств строго запрещалось. Это постановление, по свидетельству Тестелена, было объявлено всем мастерам, ранее работавшим по королевским заказам, даже тем, кто, «помещаясь в Лувре, имел право считаться домочадцем и сотрапезником короля»³⁰⁸. Надо думать, при таких ограничениях у протестантов, да и у иностранцев, было не много шансов получить королевский заказ и звание «художника короля». Даже французские живописцы католического вероисповедания должны были почувствовать, как сильно уменьшились их шансы сделать придворную карьеру. Раздражала мастеров и необходимость подчиняться чиновникам, поставленным следить за выполнением постановления.

Разумеется, указ не был единственной причиной для столь важного события, как создание Академии. Он стал лишь тем, что подтолкнуло живописцев к действию именно в данный конкретный момент времени. Надо думать, желание художников отделиться от ремесленной корпорации и получить новый, более высокий статус уже давно назрело. Академия, даже если бы она оставалась каким-либо образом привязанной к корпорации, могла стать тем необходимым учреждением, которое, выполняя административные и управленческие функции, позволило бы сообществу профессиональных художников самостоятельно решать все вопросы, касающиеся их деятельности. Хорошее знание итальянских реалий подсказывало, что и художественное образование должно быть поставлено иначе. Ощущение того, что французская школа отстает от итальянской, заставляло приглядываться к тому, как

³⁰⁸ Testelin H. Op. cit. V. 1. P. 22.

организовано обучение изобразительному искусству в стране Возрождения, и желать применения той же системы во Франции.

Разумеется, важнейшей заботой тех, кто стоял у истоков Академии, было убедить короля и его ближайшее окружение в необходимости и полезности своего проекта. Укрепление королевской власти побуждало инициаторов создания Академии именно в ней искать опору для воплощения своих идей. Больше никто в Париже того времени и не мог бы обеспечить учреждению достаточное финансирование и утвердить его авторитет. Как пишет К. Мишель, задача не была невыполнимой, поскольку часть основателей Академии уже были в фаворе при дворе: братья Бобрены пользовались благосклонностью Анны Австрийской, а Тестелена, несмотря на протестантское вероисповедание, отличал сам кардинал Мазарини. Ван Эгмонт имел своим заказчиком Гастона, герцога Орлеанского. Саразен еще в 1643 году создал портрет маленького Людовика XIV, выполнял и другие работы для королевского семейства, в частности, создал Монумент сердца Людовика XIII для церкви св. Людовика (теперь Сен-Поль-Сен-Луи), работал для принцев Конде. Лебрэн находился под протекцией канцлера Сегье³⁰⁹. Конде и герцог Орлеанский входили в государственный совет, поэтому мастера знали, кому и как следует преподнести свой проект.

Мартен де Шармуа (1605–1661), один из основателей Академии, представил 20 января 1648 года сочинение, которое и было зачитано в присутствии малолетнего короля, его матери, герцога Орлеанского, принца Конде и целого ряда министров. Весь текст представляет собой витиеватое и подобострастное обращение к юному королю, который вполне в духе того времени сравнивается с Александром Великим. Назначение доклада состояло в том, чтобы объяснить королевским особам и совету необходимость Академии как учреждения и академического художественного образования в государстве такого масштаба, как Франция. Главный аргумент Шармуа состоял в том, что лишь последовательное и серьезное образование может сделать из ремесленника художника. Также указывалось, что Академия будет способствовать не

³⁰⁹ Michel Ch. The Académie Royale de Peinture et de Sculpture. P. 9.

только росту профессионализма, но и возрастанию добродетелей, процветанию государства и украшению Парижа. Высказана в докладе Шармуа и та любопытная мысль, что искусствам необходима свобода, которая понимается как определенная автономия художественного сообщества, позволяющая отойти как можно дальше от «жалкого ремесленничества». Излагается вкратце и образовательная программа, разработанная Лебренем. С опорой на древние источники, такие как трактат Витрувия, обосновывается необходимость изучения молодыми художниками различных наук. Шармуа пишет, что Витрувий хочет видеть художника также и хорошим архитектором, «дабы правильно и соразмерно изображать здания в своих картинах»³¹⁰. Этим Шармуа обосновывает необходимость изучать геометрию. Он добавляет, что «перспектива, как линейная, так и воздушная, столь необходима художникам, что без нее и вовсе ничего нельзя сделать»³¹¹. «Я ничего не говорю об арифметике, – добавляет Шармуа, – поскольку без нее не может быть грамотной геометрии»³¹². Шармуа вслед за Лебренем, настаивает на необходимости изучения музыки, поскольку «Пракситель соотнес пропорции человеческого тела с музыкальными тональностями»³¹³, сумев вывести для них общие законы гармонии, – идея, которая останется популярной на протяжении всего XVIII столетия. «Астрономия совершенно необходима архитектору, а как следствие, художнику и скульптору»³¹⁴, – читаем мы далее. Кроме того, важно изучение анатомии животных и человека, а также физиогномики для верного изображения чувств и страстей, добродетелей и пороков. Разумеется, нужны художнику история и мифология для достоверного составления сложных композиций. «Потратив годы на приобретение этих знаний, — отмечает Шармуа, — художник не сможет смириться с положением ремесленника и будет стремиться к иному, более высокому статусу, который и должна обеспечить Академия своим членам»³¹⁵.

³¹⁰Vitet L. L'Académie royale de peinture et de sculpture: étude historique. Paris: Michel Lévy Frères, 1861. P. 205.

³¹¹Ibid.

³¹²Ibid. P. 206.

³¹³Ibid.

³¹⁴Ibid.

³¹⁵Ibid.

Все эти выкладки едва ли склонили бы королевскую власть поддержать новоявленное учреждение, если бы не одно важное обстоятельство. Отделившись от цеха, переставшая подчиняться ремесленной корпорации Академия единственный оплот своего существования видела в королевской протекции, а значит, и сама становилась для двора «инструментом прославления власти и осуществления государственных художественных замыслов и программ» – пишет В.П. Головин³¹⁶. Эту мысль высказала также и французская исследовательница А. Верже, полагаящая, что время для создания Академии было весьма подходящим. Приближалась эпоха абсолютизма, и Академия апеллировала к королю как к высшему и непререкаемому авторитету. «Созданная в момент Фронды, Академия сделала выбор, в высшей степени обусловленный политикой, поддержав короля. [...] Эта поддержка в трудное время заслужила признательность монархии: несколько лет спустя академики получают монополию на образовательную деятельность и официальные заказы, а также эксклюзивное право выставлять свои произведения в Большом салоне Лувра»³¹⁷. Сделав ставку на короля, Академия достигла своих целей и обеспечила себе длительное процветание.

О том, что новоявленную Академию поддержали охотно, свидетельствует то, с какой быстротой проект был одобрен. 20 января 1648 года проект представили, 27-го его утвердили, а с февраля начались академические заседания.

Можно заметить, что Шармуа излагал перед королем и его приближенными вполне продуманные тезисы, отражающие концепцию деятельности будущей Академии. Разработка академической доктрины и образовательных принципов Парижской академии принадлежала людям, самым тесным образом связанным с ней и полагающим процветание данного учреждения делом своей жизни. Разумеется, речь идет в первую очередь о Шарле Лебрене и Андре Фелибьене (1619–1695), которые хорошо представляли себе и итальянский опыт, и современные парижские реалии.

³¹⁶ Головин В.П. Указ. соч. С. 215.

³¹⁷ Verger A. Entrer à l'Académie de France à Rome... P. 14.

Фелибьен, успев в качестве секретаря посольства побывать в Италии, сделался крупным знатоком в области искусств. Впоследствии, занимая должность королевского историографа и секретаря Академии архитектуры, Фелибьен продолжал живо интересоваться искусствами.

Труды Фелибьена позволяют составить достаточно полное представление о том, как автор видел основные положения академического образования. Хотя, по мнению А. Фонтена, раннюю академическую доктрину отличает «преувеличенная вера в эффективность следования правилам»³¹⁸, в лице Фелибьена можно найти довольно гибкого и толерантного ценителя, давшего художественному миру Франции несколько новых идей.

Разумеется, Фелибьен только приветствует основание Академии живописи и скульптуры, при этом отмечая, что «живопись – трудное искусство, она требует самых разных способностей, и уже тот заслуживает восхищения, кто добился успеха хотя бы в одной из ее составляющих»³¹⁹. Если для Микеланджело, например, это рисунок, то для Рубенса – определенно колорит. Фелибьен весьма почтительно относится к Рубенсу, отчасти примыкая к партии «рубенсистов». Соответственно, признавая важнейшее значение рисунка и его первенство, Фелибьен склонен весьма ценить колорит в живописи, ведь именно умение выстроить гармоничный колорит «отличает его (художника. – Е.А.) от ремесленников... и делает из него наилучшего подражателя Природе»³²⁰. Что касается приверженности твердым правилам, то и здесь Фелибьен мягко предлагает придерживаться умеренности. Образование, пишет он, осуществляется «посредством правил и посредством примеров, одни взращивают понимание, другие – воображение»³²¹. Правила необходимы, однако только на хорошем практическом примере можно научиться их применять. Воображение, считает Фелибьен, дает художнику свободу, которую правила, если им следовать слишком дословно, отнимают, а без инициативы и собственного взгляда на вещи искусство едва ли возможно. Фелибьен высказывает и ту уже весьма популярную

³¹⁸ Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 42.

³¹⁹ Цит. по: Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 43.

³²⁰ Félibien A. Entretien sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres... P. 6.

³²¹ Félibien A. La préface des Conférences de l'Académie Royale... S.P.

мысль, что художник должен не просто подражать природе, но и уметь выбирать лучшее в ней. Разумеется, помочь в этом должно хорошее знание Античности³²². «Природа обычно несовершенна в создании частных объектов... поскольку случайности препятствуют воплощению ее замыслов»³²³. Но в своих замыслах она совершенна, объясняет Фелибьен, заставляя вспомнить Платона и его учение об эйдосах. Именно замысел Природы художник должен уметь разгадать и воплотить в своем искусстве, так, как это делали античные скульпторы. Тем не менее, именно Природа является для художников «источником красоты, который они не исчерпают вовек»³²⁴, а «опыт и размышления без конца открывают что-то новое в эффектах Природы»³²⁵.

Прибавим к этому необходимые знания в области перспективы и анатомии, умение передавать различные чувства и эмоции, и мы получим уже знакомую картину сложившихся требований к художественному образованию. Однако появляются у Фелибьена и противоречия. С одной стороны, теоретик ценит сложные и развернутые сюжеты, питает слабость к аллегориям и требует от мастеров кисти широкой начитанности и образованности. Именно Фелибьену принадлежит знаменитая цитата, подхваченная современниками и многократно воспроизведенная в трудах исследователей: «Тот, кто мастеровит в изготовлении пейзажей, стоит над тем, кто пишет одни лишь фрукты, цветы или раковины. Тот, кто пишет живых животных, более заслуживает уважения, чем тот, кто изображает лишь мертвые и лишённые движения вещи. А поскольку человеческая фигура – самое совершенное творение Господа, то, очевидно, что тот, кто берется подражать Ему, изображая человеческие фигуры, намного совершеннее всех прочих. [...] Тем не менее, художник, который пишет одни лишь портреты, еще не достиг полного совершенства в искусстве и не может претендовать на самую высокую честь. Для этого нужно перейти от изображения одной фигуры к изображению многих вместе; нужно обращаться к истории и мифологии»³²⁶. Только историческая живопись, согласно Фелибьену,

³²² Félibien A. Entretien sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres... P. 2.

³²³ Ibid. P. 20.

³²⁴ Ibid. P. 21.

³²⁵ Ibid.

³²⁶ Félibien A. La préface des Conférences de l'Académie Royale... S.P.

может взять на себя благородную миссию образовывать зрителя, в чем исторический живописец сближается с поэтом. Казалось бы, Фелибьен является незыблемым сторонником иерархии жанров. С другой стороны, совершенно неожиданно он высказывает и противоречащие данной установке взгляды. Он пишет, что самые лучшие из «художников, которые изображают лишь пейзажи, или животных, или цветы и фрукты, или вещи еще менее значительные... часто оказываются уважаемы гораздо больше, нежели иные, подвизающиеся в более высоких жанрах»³²⁷. Не нужно слишком часто оглядываться на других: главное – разгадать и пробудить собственный гений, в какой бы области он не лежал и к какому бы жанру не тяготел. Фелибьен не склонен считать бессмысленным даже развитие скромных дарований. Слабым мастерам он советует «не опускать кисти... но укрепиться в том, что дается им легче остального»³²⁸.

Не избежавшая противоречий, но вполне целостная система воззрений на искусство, предложенная Фелибьеном, оказалась подхвачена Академией и надолго определила пути развития академического искусства.

Разумеется, особое внимание следует обратить на взгляды и образовательные стратегии Шарля Лебрена – мастера, который в течение двадцати лет направлял академическую жизнь. Французские исследователи, в частности А. Фонтен, указывают на то, что Лебрен разработал целую систему педагогических принципов. Огромное значение он придавал изучению античного искусства. По инициативе Лебрена Академия живописи и ваяния стала активно заказывать гипсовые копии с лучших антиков, для чего в качестве консультанта привлекался Л. Бернини. Также Лебрен ввел в Академии классы рисования с натуры. Однако, поскольку постулат «исправления» природы и очищения ее от «недостатков» для создания совершенного произведения искусства продолжал оставаться в силе, Лебрен предложил ученикам весьма любопытное упражнение. Сделанные с натуры рисунки студенты должны были перерисовывать в соответствии с античным каноном, исправляя все несовершенства модели, добавляя ей благородства и грации. А. Фонтен отмечал, что

³²⁷ Цит. по: Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 44.

³²⁸ Цит. по: Ibid. P. 43.

приветствовался и обратный прием: можно было «сначала рисовать как можно точнее с антиков, а затем добавлять или подправлять в них что-то с целью придания достоверности и жизненности»³²⁹.

Лебрен придерживался строгих взглядов на важность рисунка, колорит же, утрируя тезисы Пуссена, считал второстепенной составляющей изобразительного искусства, заявляя, что «маляры стояли бы в одном ряду с живописцами, если бы рисунок не создавал между ними различия, ибо они тоже употребляют краски и почти так же хорошо знают, как их надо накладывать»³³⁰. В картине Лебрен желал видеть правильную, регулярную композицию, согласованность частей, ясно представленный сюжет. Поэтому существовала область, к которой требования Лебрена были особенно высоки, – область экспрессий. Через жесты и выражение лиц персонажей передается самая суть любого исторического сюжета, полагал Лебрен. Это подтолкнуло его к написанию трактата «О методе изображения страстей»³³¹. При жизни – в 1667 году – Лебрен представил свое сочинение в виде зачитанных на академических ассамблеях докладов, а издано оно оказалось уже после смерти автора – в 1702 году. «В первой части этой работы Лебрен излагает декартовский трактат о страстях. Во второй, которая является по существу оригинальным произведением Лебрена, он описывает изменения, вызываемые тем или иным аффектом в лице человека, и дает академические рецепты изображения этих переживаний на картине»³³². Всем возможным аффектам (любви, ненависти, восхищению, ярости и т.п.) Лебрен давал краткие определения и схематично объяснял, как они проявляются на человеческом лице. Например, при изображении страха «брови сильно подняты в середине, а мускулы, вызывающие их движение, резко обозначены... глаза должны казаться широко открытыми, верхнее веко спрятано под бровью»³³³. Эти объяснения казались столь простыми и полезными, что трактат впоследствии неоднократно переиздавался. Академия приняла это сочинение более чем благосклонно. Впрочем, А. Фонтен

³²⁹ Цит. по: Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 64.

³³⁰ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 285.

³³¹ Le Brun Ch. Methode pour apprendre à dessiner les passions...

³³² Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 285.

³³³ Там же.

считает, что трактат имел и отрицательные последствия: «Ученики Академии восприняли его как учебник, избавляющий от необходимости работать с натуры»³³⁴.

Очень скоро у Лебрена появляются как последователи, так и противники. Академическая доктрина продолжает эволюционировать. Уже современные Леброну теоретики пытались немного сгладить его категоричность и, признавая его заслуги, выдвигали более компромиссные тезисы. Так, Шарль Перро, автор поэмы «Живопись» 1668 года³³⁵, хотя и был почитателем Лебрена, полагал, что учиться у древних нужно лишь с целью их превзойти, а увлечение мифологией и аллегориями считал чрезмерным. Уроженец Тулузы Дюпюи Дюгре в своем «Трактате о живописи»³³⁶ вполне соглашается с принятой иерархией жанров, преклоняется перед Рафаэлем и Пуссеном, однако не склонен так категорично, как Лебрен, отрицать значение колорита. Он даже рассуждает об оттенках, что нехарактерно для классицизма – эпохи господства локальных цветов.

Леблон де Латур, теоретик, происходящий из Бордо, в «Письме о живописи»³³⁷ полагает, что полезнее подражать не антикам, но непосредственно природе, – замечательное предвидение идеи, получившей широкое распространение в XVIII веке.

Однако, разумеется, главным противником Лебрена среди теоретиков стал Роже де Пиль, «рубенист» и большой ценитель колорита. Де Пиль положительно высказывался о голландском и фламандском искусстве, сумел даже оценить Рембрандта, что удавалось далеко не всем его современникам, понять Ван Эйка и Брейгеля. При этом де Пиль не боялся находить ошибки у Рафаэля и других мастеров эпохи Возрождения. Разумеется, особенно много де Пиль говорит в своих сочинениях о колорите. Подбор цвета с целью передать натуру является, по мнению де Пилля, не просто копированием природных цветов: это «перевод» реальности на язык искусства.

³³⁴ Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 68-69.

³³⁵ Perrault Ch. Op. cit.

³³⁶ Dupuy du Grez B. Op. cit.

³³⁷ Le Blond de Latour P. Op. cit.

Нужно заметить, что де Пиль и Лебрэн не во всем расходятся во взглядах. И тот и другой противостояли идее смешения изобразительного искусства с ремеслом, оба ценили «большой стиль» (*le grand goût*), который по мнению де Пилья может быть уместным даже в произведениях второстепенных жанров.

К началу XVIII века академическая доктрина постепенно выровнялась, стала менее категоричной и более толерантной. Колорит занимает почетное второе место после рисунка, а подражание природе начинают ставить выше срисовывания антиков. Ссоры «пюссенистов» и «рубенсистов» отходят в прошлое, а на академических ассамблеях зачитываются произведения как Лебрэна, так и де Пилья.

О распорядке академической жизни повествует «Статут и правила Королевской академии живописи и скульптуры», утвержденный в феврале 1648 года и представляющий собой довольно любопытный документ. В нем содержатся положения в количестве 13-ти, где обозначаются принципы академической иерархии, образования и поведения в стенах учреждения (см. *Приложение 2.1*). Указывалось, что занятия будут проводиться ежедневно, за исключением воскресений и праздничных дней. Дежурный академик должен будет ставить модель и надзирать за студентами. Каждую первую субботу месяца должны проходить академические заседания, на которых будут решаться путем голосования любые возникающие вопросы. Было принято решение вести протоколы данных заседаний. Если говорить об образовательном процессе, то занятиям рисунком изначально уделялось наибольшее внимание. Тестелен указывает, что студенты работали как с отдельной моделью, так и с группами. С самого начала были также учреждены занятия по анатомии, геометрии и перспективе, причем «Академии повезло найти трех учителей, обладающих заслугами во всех трех науках, пожелавших публично и бесплатно преподавать в классах Академии»³³⁸. Ф. Кадру, хирург, преподававший анатомию с 1648 по 1672 год, разработал специальный курс по остеологии. Академия приобрела в качестве наглядного пособия человеческий скелет. Тестелен отмечает, что по инициативе Лебрэна был также куплен гипсовый муляж экорше, использовалась

³³⁸ Testelin H. Op. cit. V. 1. P. 56.

копия так называемого «экорше Микеланджело» (работа П. Пюже с неизвестного на данный момент более раннего оригинала) и гравированные изображения анатомических этюдов. Перспективу с 1648 до 1651 года преподавал известный гравер Абрахам Босс (1602/1604–1676), а геометрию с 1648 года – Ф. Шовё (1613–1676). Нам представляется уместным назвать этих первых учителей, поскольку именно они стояли у истоков академического образования в области столь значимых дисциплин.

Проходя этап становления, молодое учреждение испытывало немало сложностей, связанных, в частности, с корпорацией св. Луки, не желающей уступать свои позиции без боя. Напротив, сразу же после получения Академией верительных грамот, корпорация св. Луки создала собственную школу. Противостояние попытались снять в 1651 году, создав общую систему управления для корпорации и Академии. Школа теперь планировалась общая. В нее должны были принимать как детей академиков, так и детей членов корпорации. К. Мишель пишет, что такое решение могло бы быть приемлемым, поскольку в Риме и Флоренции, по примеру которых действовали в Париже, академии не были полностью отделены от корпораций³³⁹. Однако в данном случае Академия посчитала свои права ущемленными. Число членов корпорации в значительной степени превосходило количество академиков, что заведомо ставило их в невыгодное положение при совместном решении любых значительных вопросов. Академия пыталась сделать своими полноправными членами учителей анатомии и перспективы, что, однако, вызвало возражения со стороны членов корпорации. Это привело к обращению в Парламент в январе 1652 года за подтверждением верительных грамот от короля и устава 1648 года. Несмотря на подтверждение, выданное Парламентом, обострение ситуации продолжалось. Тестелен отмечает, что в 1654 году союз Академии и корпорации окончательно распался. С этого момента пути двух институций расходятся.

³³⁹ Michel Ch. The Académie Royale de Peinture et de Sculpture. P. 18.

Одной из важнейших проблем стало отсутствие у Академии своего здания. Ситуация начала разрешаться лишь после 1653 года. Директор Академии тех лет Антуан де Ратабон был назначен в то же самое время интендантом Королевского дома (*l'intendant de la maison et bâtiments du Roi*, с 1656 года – *surintendant général des bâtiments, arts et manufactures du roi Louis XIV*). Подобное сочетание должностей было весьма выгодным: директор Академии имел прочное положение при дворе. В 1654 году для учреждения были выделены помещения при Парижском университете, где она должна была размещаться в ожидании собственного здания. В 1656 году Саразен, один из отцов-основателей, уступил Академии свои апартаменты в Лувре. О них Тестелен пишет, что ничего неудобнее нельзя было придумать. Тесные комнаты были плохо освещены, зажигать свечи приходилось даже днем. Ученикам не хватало места, они сидели слишком близко к модели, не имея возможности поместиться на необходимом расстоянии от нее³⁴⁰. С 1661 года Академия переехала в Пале Рояль, а с 1692 года – в Лувр, который Людовик не жаловал, предпочитая жить в Версале. Расположение помещений в Лувре хорошо известно. Академия живописи и скульптуры должна была делить бывшие покои короля с Академией наук. Вход в помещения Академии живописи и скульптуры находился со стороны Двора Королевы. Поднявшись по лестнице, посетитель оказывался в приемном покое, наполненном слепками с античных статуй. «Рядом с передней, – пишет И.М. Марисина, – размещался натурный класс... В этой квадратной комнате с двумя выходящими на север окнами проходили сеансы рисования... Основную часть пространства занимали расположенные амфитеатром скамьи, окружавшие центральный помост (высотой 60 сантиметров), где помещались позировавшие натурщики. Стены были очень плотно, как обоями, завешаны ученическими работами...»³⁴¹. Далее располагался зал, предназначенный для академических собраний, потом – библиотека и, наконец, Ротонда. Это место было весьма значимым. Здесь выставлялись работы учеников, получивших Первую премию, а также находилась живописная галерея портретов академиков. Из Ротонды можно было

³⁴⁰ Testelin H. Op. cit. V. 2. P. 7.

³⁴¹ Марисина И.М. Очерки по истории... С. 61.

попасть в галерею Аполлона, отданную Академии только в 1762 году. Этот очень элегантно украшенный длинный зал напоминал Зеркальную галерею в Версале и был отведен под коллекцию живописи, принадлежащую Академии. Заканчивалась галерея Аполлона возле знаменитого Квадратного салона – места устройства академических выставок. Через проход Салон соединялся с Большой галереей. Она располагалась в корпусе, который должен был связывать каре Лувра с дворцом Тюильри. Здесь помещалось Королевское собрание рисунков и монет. Под Большой галереей находились квартиры-мастерские академиков, об устройстве и структуре которых будет сказано подробнее в другом месте.

В 1652 году в Академии был принят новый статут, дополняющий и расширяющий прежний, а в 1654–1655 годах добавлены новые статьи (см. *Приложение 2.2-2.3*). В 1661 году протектором учреждения был назначен канцлер Сегье, а вице-протектором – министр Кольбер. В 1663 году король назначил Академии пансион в 4 тысячи ливров, подтвердив и ее полное главенство среди всех прочих художественных организаций, что отразилось в создании нового статута и получении новых королевских верительных грамот.

В 1665 году учреждение было реорганизовано. Два приведенных нами в приложениях статута были объединены, отредактированы и утверждены королем (см. *Приложение 2.4*). В новых статьях оговаривались различные подробности академической жизни, такие как очередность исполнения обязанностей академическими чиновниками, привилегии детей академиков, правила снятия гравюр с академических произведений и т.п. Изобилие документов свидетельствует о том, что шла активная выработка принципов Академии, которые останутся в основе ее устройства вплоть до конца XVIII века.

Академия стала быстро расширяться; там возникла развернутая иерархия чинов. Правом голоса обладали только академики (*académiciens*), среди них избирался протектор, вице-протектор и директор, а также четыре ректора, двенадцать профессоров и шесть советников. Количество рядовых академиков не ограничивалось.

С 1663 года Академия принимала почетных членов, а с 1747 года – почетных и свободных членов, о чем подробнее будет сказано в другом разделе нашего исследования. Здесь же отметим, что эта дальновидная политика позволила Академии сконцентрировать вокруг себя все лучшие и важнейшие силы, способные повлиять на художественную жизнь Франции.

Ступень ниже академиков занимали назначенные (*agrégés*). Для получения этого звания художник должен был выполнить произведение по заданной программе. Получение звания назначенного обычно предшествовало получению звания академика, для чего художник выполнял другую, еще более серьезную работу. Претендовать на звание назначенного можно было лишь уже заканчивая образование. За каждым академиком закреплялось право иметь до шести учеников. Никто не мог быть записан в ученики Академии, не имея рекомендации от своего учителя, в мастерской и под руководством которого постигались тайны профессии. На занятиях в самой Академии изучались собственно науки, перечисленные выше, такие как геометрия, анатомия, история и т.д. Разумеется, продолжал действовать в стенах Академии рисовальный класс.

Также ученики могли (а с 1748 года обязаны были) присутствовать на академических заседаниях, где зачитывались доклады академиков, происходили публичные обсуждения произведений искусства как старых, так и современных мастеров. Парижская академия приняла обычай печатать и издавать речи и доклады академиков, дабы ученики, а также широкая просвещенная публика имели возможность беспрепятственного и внимательного их изучения.

Академия ни на минуту не забывала о своем привилегированном положении и очень трепетно поддерживала свою репутацию заведения, далекого от ремесла, торговли и какой бы то ни было коммерции в принципе. Художнику, избравшему для себя академическую стезю, категорически запрещалось иметь отношение к чему-либо подобному, что было официально закреплено в регламенте 1777 года (см. *Приложение 2.15*), но порицалось и ранее. Об этом свидетельствует случай от 1723 года, попавший в протоколы Академии: «Г-н Дезер, художник из Марселя, должен быть исключен из Академии из-за двух изготовленных им картин, изображающих

чуму, пришедшую в его город, и выставленных на публику детьми мастера. Это было анонсировано посредством печатных билетов, за которые взималась плата... что противоречит чести Академии»³⁴². Дезер, узнав о недовольстве Академии, заставил своих детей немедленно закрыть выставку и прислал письмо с извинениями, объясняя, что он не имел понятия об организации мероприятия, вследствие чего Академия простила художника и восстановила его в правах.

Отношение Академии ко всякого рода коммерческим затеям не менялось с годами. В 1780 году до Академии дошел слух, будто «г-н Мартен», назначенный, торгует картинами. Сообщество потребовало исключить этого художника из своего состава³⁴³. Доказательств против мастера обнаружить, однако, не удалось. Академия постановила не лишать Мартена звания назначенного, однако уполномочила секретаря написать ему, чтобы «в дальнейшем он избегал давать повод к подобным слухам»³⁴⁴.

Академия устраивала многочисленные конкурсы, участие в которых должно было подстегнуть успехи молодых мастеров. Конкурсы могли объявляться академическим начальством, а также быть личной инициативой богатых меценатов, принятых в Академию в качестве почетных членов. Кратко перечислим наиболее важные из этих соревновательных мероприятий. С 1661 года для оживления образовательного процесса начали проводиться маленькие еженедельные академические конкурсы. В 1671 году был учрежден конкурс на лучшее изображение героических деяний короля. К 1666 году, когда была основана Французская академия в Риме, относится утверждение конкурса на Большую Римскую премию. В 1684 году стали устраиваться ежеквартальные академические конкурсы. В 1759 году был открыт конкурс на лучшее изображение человеческой головы, в 1763-м – конкурс в области перспективы, в 1764-м – конкурс на знание и изображение человеческого скелета, а в 1774 году – конкурс на лучшее изображение торса. Многие из этих конкурсов были ежегодными и просуществовали довольно длительное время.

³⁴² Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 4. P. 364.

³⁴³ Ibid. V. 9. P. 40.

³⁴⁴ Ibid. V. 9. P. 42.

Конкурсы 1759-го, 1763-го и 1764-го годов были учреждены по инициативе графа де Келюса³⁴⁵.

Несколько слов следует сказать и о том, как должны были выглядеть и вести себя ученики, какие сложности организационного и формального характера возникали у них в процессе обучения. Надо заметить, молодые подопечные доставляли Академии немало беспокойства. Случаи могли быть как забавными, так и весьма серьезными. О требованиях к внешнему виду свидетельствует следующий пассаж: «Вследствие сделанного на собрании доклада о том, что имеются ученики, которые позволяют себе неприличие приходить рисовать в домашних туфлях, с платком, завязанным вокруг шеи и гребнем, воткнутым в волосы, сообщество приняло решение, что все, кто допустит подобную непристойность, будут тут же изгнаны из школы...»³⁴⁶. О поведении на занятиях можно судить по соответствующим регламентам различных лет (см. *Приложение 2.8, 2.10, 2.12*).

Студенты Академии не слишком опасались нарушать правила. Протоколы изобилуют рапортами о дурном поведении учеников. Приведем в качестве примеров лишь несколько наиболее красноречивых случаев. Так, известно, что ученик по фамилии Леконт позволил себе оскорбительное высказывание в адрес своего учителя Э.-М. Фальконе. Однако именно по заступничеству Фальконе ученик и был прощен³⁴⁷.

Известен еще более скандальный случай, когда чем-то недовольные ученики кидали кусками глины в своего профессора. Зачинщик был исключен из Академии, остальные же отделались более мягкими наказаниями³⁴⁸. Случаев, включающих в себя не совсем пристойные высказывания, опоздания и неявки на занятия, ссоры и даже дуэли учеников, происходило немало. Поскольку речь идет о беспокойной в любые времена студенческой среде, то Академия относилась к таким происшествиям довольно снисходительно, и провинившихся чаще всего прощали. Бывали, однако, случаи и более серьезные – организованные выступления студентов, возмущенных

³⁴⁵ Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 223-224.

³⁴⁶ Procès-verbaux de l'Académie royale... V.7. P. 137.

³⁴⁷ Ibid. T.6. P. 30, 302.

³⁴⁸ Ibid. T.8. P. 33-34.

какой-либо несправедливостью. Самым известным является случай, связанный с распределением наград в конкурсе на Римскую премию. В 1768 году первую премию получил Ж.-Г. Муатт, молодой скульптор. Этой премии он, по мнению своих товарищей, не заслуживал. Они подстерегли победителя на выходе из Академии, и если бы в этот момент не появился покинувший раньше времени академическое заседание Ж.-Б. Пигаль, Муатту, надо думать, пришлось бы трудно. «Услышав происходящую внизу возню, – пишет секретарь Академии Н. Кошен, – я спустился и обнаружил учеников, расположившихся там лагерем и чуть ли не стоящих строем, как будто они были готовы схватиться с теми, кто осмелится с ними заговорить. В сопровождении г-на Пигаля я приблизился к ним и спросил, что значит это ополчение»³⁴⁹. В ответ академики слышали оскорбления и вынуждены были удалиться. Особенно возмущало молодых людей, что одной из причин присуждения премии могло быть то, что отец Муатта являлся членом Академии³⁵⁰. По выражению братьев Гонкур, ученики «устроили настоящий бунт перед Лувром»³⁵¹. Кошен сообщил о произошедшем тогдашнему Директору королевских строений господину де Мариньи, но тот не стал требовать сурового наказания для зачинщиков, которые к тому же не были известны поименно. История с Муаттом в несколько преувеличенном и беллетризованном виде была пересказана Дидро³⁵². Конфликт завершился сам собой, Муатт был послан в Рим, где долгое время пребывал в состоянии нервного расстройства³⁵³. Хотя Кошен и полагал «абсурдным, что ученики присваивают себе право оспаривать наши суждения»³⁵⁴, это все же происходило и далеко не всегда влекло за собой серьезные последствия для зачинщиков. Молодежь воспитывалась в довольно либеральной атмосфере, позволяющей иногда вовсе не безобидные проявления недовольства и возмущения. Опасаясь потасовок в стенах Академии, администрация строго следила лишь за выполнением одного правила: являться на занятия со шпагой строго запрещалось.

³⁴⁹ Procès-verbaux de l'Académie royale... T. 7. P. 401.

³⁵⁰ Ibid. T. 7. P. 404.

³⁵¹ Goncourt E. et G. L'art du dix-huitième siècle.. T. 1. P. 250.

³⁵² Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 208.

³⁵³ Lapaue H. Histoire de l'Académie de France à Rome. V. 1. 1666–1801. Paris: Plon-Nouttit et C°, imprimeurs-éditeurs, 1924.

³⁵⁴ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 7. C. 405.

Теоретические труды академиков, впрочем, показывают, что профессора были всерьез озабочены нравственным обликом и проблемой социализации своих подопечных. Большая часть посвященных этим вопросам сочинений пришлась на середину XVIII века. Ж.-Б. Массе (1687–1767) свой труд «Об учениках и их долге»³⁵⁵ (1749) начинает с куртуазных поклонов в сторону Академии за ее отношение к ученикам и предоставленные им возможности. Огромную роль в воспитании молодежи Массе отводит чувствам. Ученики должны знать, что учителя руководствуются «не настроением и не желанием критиковать, но истинной любовью к ним»³⁵⁶. Массе приветствует в учениках старательность и добродетель, очень сожалея о склонности некоторых воспитанников к сатире и неуважительному отношению к произведениям своих учителей. Массе с прискорбием упоминает дружбу студентов Академии с критиками, которые заимствуют друг у друга острые словечки в адрес академиков. Далее Массе подчеркивает, что ученики должны уметь вести себя в обществе, поскольку их будет принимать аристократия и даже особы королевской крови. В пример молодым мастерам автор ставит Рубенса и Ван Дейка – живописцев, получивших изысканное воспитание и умевших вращаться в свете. В качестве отрицательных примеров выступает Караваджо как человек раздражительный и нетерпимый, а также Рембрандт, отказывавшийся от покровительства власть имущих. Сочинение Массе вполне ясно показывает позицию Академии относительно того, каким должен быть художник и к какому месту в обществе следует готовить учеников.

Не прошел мимо темы воспитания молодежи и другой живописец-теоретик – Л. Галлош, который был обеспокоен непоследовательностью и неусидчивостью учеников. Галлош пишет, что зимой студенты охотнее посещают занятия, тогда как в теплое время года склонны прогуливать и предаваться развлечениям³⁵⁷. Кроме того, Галлош не уверен, что награды всегда служат к пользе учеников, поскольку те

³⁵⁵ [Massé J.-B.] Sur les élèves et leurs devoirs // Conférences de l'Académie Royale... T. 5. V. 1. P. 234-248.

³⁵⁶ Ibid. P. 240.

³⁵⁷ [Galloche L.] Traité de peinture (deuxième partie) // Conférences de l'Académie Royale... T. 5. V. 2. P. 726.

слишком склонны гордиться своими успехами и даже Малая медаль может заставить их думать, что все уже достигнуто³⁵⁸.

Формированию самосознания молодого мастера посвящен труд Ж.-Н. Тардьё «Об обязательных предрасположенностях учеников» (1756)³⁵⁹. Одной из главных задач академической системы Тардьё считает внушение ученикам той мысли, что художник радикально отличается от ремесленника. Студентам необходимо привить любовь к наукам, ибо без изучения пропорций, анатомии, геометрии, оптики и других научных областей художник не сможет выйти за рамки ремесленничества. Тардьё не является оригинальным, предлагая воспитывать в учениках старательность и упорство. Он также говорит о том, что молодой мастер должен страстно желать сделать себе имя, ибо это честолюбивое стремление весьма способствует прогрессу искусств. В этой связи Тардьё замечает, что небольшая нехватка средств в юности полезна, ибо в зрелости заставляет ценить достигнутое. Любопытно, что Тардьё затрагивает и вопрос плагиата. В XVIII столетии отношение к плагиату было достаточно спокойным, копии и повторения с чужих работ являлись обыденностью. Однако Тардьё замечает, что тот, кто лишь копирует своих собратьев, имея мало собственных идей, не может стать выдающимся мастером.

Таким образом, суммируя все сказанное, можно заметить, что в учениках Академии хотели воспитать старательность и усидчивость, светскость и дипломатичность, уважение к авторитетам, будь то учителя или высокопоставленные заказчики. А вот такие качества, как чрезмерное свободолобие и сатиричность, не приветствовались. В теории дело выглядело именно так, хотя на практике, как уже имела возможность видеть, ситуация складывалась несколько иначе, и терпимость Академии кажется исключительной не только для XVIII века, но и для всей системы образования Нового и даже Новейшего времени.

Сложной проблемой, с которой приходилось сталкиваться ученикам Академии, являлся призыв на военную службу. С 1688 года французские подданные должны были регулярно пополнять королевские войска. Решалось это посредством

³⁵⁸ [Galloche L.] *Traité de peinture (deuxième partie)* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 5. V. 2. P. 727.

³⁵⁹ [Tardieu J.-N.] *Sur les dispositions nécessaires aux élèves* // *Conférences de l'Académie Royale...* T. 6. V. 1. P. 472-481.

жеребьевки. Жребий мог пасть и на учеников Академии. Однако она свято исполняла долг элитного профсоюза и старательно выгораживала своих подопечных. Сведения о таких случаях в изобилии встречаются в академических протоколах. Первоначально процедура освобождения от военной обязанности производилась индивидуально для каждого ученика. Однако в 1743 году жребий пал сразу на нескольких студентов, и Академия задумалась над тем, чтобы решить вопрос об освобождении от армейской службы раз и навсегда. Директор Академии Фремен запросил аудиенцию у главы правительства, первого министра короля кардинала де Флери. Кардинал заверил директора, что отныне ученикам Академии, дабы избежать службы в армии, не понадобится ничего, кроме бумаги, подтверждающей их статус³⁶⁰. Кардинал выполнил обещание. Аудиенция у него состоялась 20 марта, а уже через десять дней де Флери сообщил, что Его Величество официально освобождает от военной службы всех учеников Академии³⁶¹.

Несмотря на это, в дальнейшем не обходилось без некоторых недоразумений. Так, в 1756 году один из учеников, Ш.-Ф. Ложе, был обвинен в дезертирстве, поскольку не явился на военные сборы по месту жительства в Фонтенбло. Дабы снять с юноши обвинение, понадобилось вмешательство тогдашнего протектора Академии маркиза де Мариньи. В подписанном интендантом города Парижа документе не только объяснялось, что Ложе является учеником Академии и как таковой освобожден от военной обязанности, но и строжайше запрещалось офицерам и прочим представителям властей «беспокоить упомянутого Ложе по обвинению в дезертирстве»³⁶².

В очередной раз подтвердить статус некоторых учеников для избавления их от военной службы пришлось в 1766 году³⁶³. Затем еще одно недоразумение случилось в 1769 году и также разрешилось ко всеобщему удовлетворению³⁶⁴. В 1775 году «жеребьевка создала некоторые сложности, касающиеся учеников Академии, которых господин военный интендант города Парижа (l'Intendant de la Généralité de

³⁶⁰ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 5. P. 338.

³⁶¹ Ibid. P. 340.

³⁶² Ibid. V. 7. P. 11.

³⁶³ Ibid. P. 325.

³⁶⁴ Ibid. V. 8. P. 5.

Paris) хотел заставить в ней участвовать»³⁶⁵. Потребовалось вновь обратиться к королю за подтверждением особого положения, на котором находились ученики Академии. Было еще раз указано, что ученикам для освобождения от военной службы достаточно предоставить сертификат, подписанный директором Академии, ее канцлером и секретарем.

Постоянно возникающие сложности, видимо, утомили академическое начальство. Поэтому в статье 11 Королевской декларации от 1777 года освобождение учеников было окончательно и однозначно закреплено: «Для того, чтобы те, кто посвятил себя изучению искусств живописи и скульптуры под началом указанной Королевской академии, имели необходимый для взращивания их талантов покой, мы избавляем и избавим их в будущем от любой военной службы и призывов на нее на то время, что они будут учиться в указанной Академии и будут занесены в списки ее учеников»³⁶⁶. (см. Приложение 2.14) Последнее недоразумение, также улаженное в пользу Академии, произошло в 1784 году. Заметим, что за все время с основания Академии и по 1789 год в протоколах ни разу не встречается случая, чтобы просьба Академии избавить ее подопечных от военной службы не была удовлетворена.

³⁶⁵ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 8. P. 187.

³⁶⁶ Ibid. P. 289.

3.1.2. Образование художника: принципы, требования, результаты³⁶⁷

Что же конкретно представляло собой академическое образование? Каждый ученик, записанный в Академию, имел собственного руководителя в лице одного из академиков. Учитель-академик, в личной мастерской которого ученик работал в течение многих месяцев или даже лет, давал своему протеже соответствующую рекомендацию. Посещая занятия в Академии, молодой художник одновременно продолжал учиться у своего руководителя, который зачастую имел «школу», т.е. собственную образовательную методику и систему правил. В таком смысле можно говорить о школе Буше, Вьена, Ванлоо и др. В Академии учили в первую очередь рисунку, композиции, объясняли основные требования к колориту и распределению светотени.

Хотя Академия стала высшим учебным заведением и принимала только достаточно взрослых учеников, столь полезное упражнение, как рисование со слепков античных статуй, отнюдь не было упразднено. В 1749 году был составлен специальный устав, каким образом должна осуществляться эта работа (см. *Приложение 2.10*). Для рисования с антиков, среди которых были, видимо, как оригиналы, так и копии, в стенах Академии требовалось специальное разрешение, однако получить его не составляло труда: по сути, оно выдавалось всем желающим. Охотников до него, однако, не всегда было много. В 1751 году Ш.-А. Куапель, тогдашний директор Академии, жалуется, что студенты не склонны пользоваться предоставленной им привилегией³⁶⁸. Однако уже в 1760 году новый директор Жан Рету (1692–1768) заявляет на академической ассамблее, что «число учеников, желающих получить разрешение работать в залах Академии, несовместимо с заботой

³⁶⁷ Отдельные положения данного раздела нашли отражение в монографиях: 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; Агратина Е.Е. Жан-Оноре Фрагонар. Грани рококо. М.: БуксМарт, 2022.

³⁶⁸ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 6. P. 271-273.

о сохранности выставленных там произведений»³⁶⁹. Вследствие этого Академия постановила, что разрешения будут выдаваться с большей строгостью.

Класс, где ученики рисовали с живой модели, сначала был только один, однако в нем было 120 мест. В 1776 году из-за тесноты и неудобства для учеников было решено организовать два класса, в связи с чем был составлен особый регламент о том, как в дальнейшем должны протекать занятия (см. *Приложение 2.13*). Классы были равноправными, ученики в них занимались по одной и той же системе и не имели друг перед другом преимуществ³⁷⁰. Занятия в таком классе проходили ежедневно и длились около двух часов. Модель ставил дежурный профессор, он же, вместе с уполномоченным ректором, должен был просматривать рисунки на каждом занятии и поправлять их. Модель была по преимуществу мужская. Однако отечественный пенсионер, скульптор Михаил Павлов «писал в октябре 1760 года об имевшей место “в Королевской академии в Лувре” некой недельной женской постановке “для мастерских детей и для тех, кто платит особливые деньги”»³⁷¹.

Большое значение придавалось тому, кто из учеников будет входить в рисовальный класс первым и, соответственно, сможет занять лучшие места. Очередность устанавливалась Академией. Порядок был такой: «После вызова сыновей господ чиновников [Академии] вызывают лауреатов Большой премии, в соответствии с очередностью занятых ими на конкурсе мест, а затем лауреатов малых ежеквартальных премий. [...] Затем должны быть вызваны те, кто имеет право присутствовать на занятиях, согласно списку, составленному господами действительными чиновниками [Академии] во время октябрьских заседаний. Тем, кто не сочтен достойным занять место в этом списке, будет запрещено рисовать в школе и мешать занятиям других»³⁷². В 1756 году было замечено, что среди не получивших медали привилегированное положение занимают скульпторы, поскольку они входят в класс перед живописцами, из чего следует, что наименее талантливые из скульпторов занимают места лучшие, чем наиболее талантливые из

³⁶⁹ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 7. P. 139.

³⁷⁰ Ibid. V. 8. P. 234-240.

³⁷¹ Марисина И.М. Очерки по истории... С.79.

³⁷² Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 5. P. 353-354.

живописцев. Был составлен список, где, без различия специализации, первыми шли наиболее одаренные, а последними заходили отстающие. Список было решено регулярно пересматривать, выдвигая вперед тех, чей прогресс казался наиболее существенным³⁷³. Нарушения этого порядка, разумеется, все равно происходили. Так, в ноябре 1762 года Академии «стало известно, что многие заслужившие медали ученики занимают места для того, чтобы уступать их другим, медалей не получившим, и предоставляют таким образом преимущество слабым в ущерб более подготовленным»³⁷⁴. Наказанием стало исключение виновных на срок до одного месяца.

Это весьма любопытный момент педагогики XVIII столетия. Вместо того чтобы «вытягивать» всех, Академия делала ставку на самых успевающих, предоставляя им лучшие места и привилегии.

Об образовательных принципах Академии можно судить по текстам, зачитываемым на академических заседаниях. Такие сочинения в изобилии создавались с момента основания Академии и до конца интересующего нас периода. Количество текстов и их разнообразие заставило исследователей усомниться в том, что академическая доктрина была единой и непреложной. Один из составителей знакового многотомного собрания, объединившего все академические тексты с 1648 по 1793 год, Т. Гетгенс пишет, что «академики-теоретики реже соглашались, чем спорили»³⁷⁵, а также отмечает, что, даже согласившись между собой относительно какого-либо положения, отнюдь не испытывали уверенности, что художники-практики будут следовать их советам. Тем не менее, желание создать стройную систему, основательную теоретическую базу было очень велико. «Идея, что возможно обучить искусству благодаря набору определенных правил, стала тем посланием, которое Академия транслировала далеко за пределы Франции»³⁷⁶. Это, несомненно, укрепляло ее авторитет как просвещенной державы и признанного образца для подражания. В научной литературе постоянно отмечается, что несколько

³⁷³ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 7. P. 18–19.

³⁷⁴ Ibid. V. 7. P. 208.

³⁷⁵ Gaechtgens T. W. La doctrine académique. Histoire d'une fiction // Conférences de l'Académie royale... T. 1. V. 1. P. 13.

³⁷⁶ Ibid. P. 14.

самых существенных положений 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. Однако даже по поводу этих основополагающих догм происходили дискуссии и споры.

Говоря о признанном первенстве исторического жанра, принято ссылаться на знаменитый цитированный выше пассаж Фелибьена. Также часто приводится высказывание Э. Лафона де Сент-Йенна (1688–1771) о том, что из всех жанров исторический является первым и основным, а «исторический живописец – единственный изобразитель души, остальные пишут лишь для глаз»³⁷⁷. Однако, хотя Академия всегда формально придерживалась подобной точки зрения, выражавшейся хотя бы в том, что высшие чиновники Академии по преимуществу являлись историческими живописцами, можно наблюдать определенное расхождение между теорией и реальным положением вещей.

Особенно заметно это становится во второй половине XVIII века. При этом речь идет пока не о критиках, которые отличались свободой суждений, а об академических кругах.

Так, 4 апреля 1750 года Ж.-Б. Массе зачитал свое сочинение о том, как ученик может определить, к какому жанру у него имеется большая склонность³⁷⁸. Массе выдвигает довольно передовой тезис о том, что все жанры хороши, плоха лишь посредственность. «Некоторые, – пишет Массе, – стремятся к историческому жанру из ложного чувства стыда показаться менее талантливыми, чем их товарищи, и не думая о том, что, уступая им в этом жанре, они, быть может, намного превосходят их в другом»³⁷⁹. По мнению Массе, задачей Академии должно стать привлечение внимания учеников к великим мастерам прошлого, которые прославились в жанрах иных, чем исторический, ибо «лучше хорошо изобразить букет цветов, чем

³⁷⁷ La Font de Saint-Yenne E. Réflexions sur quelques causes... P. 8.

³⁷⁸ [Massé J.-B.] Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions // Conférences de l'Académie royale... T. 5. V. 2. P. 466-486.

³⁷⁹ Ibid. P. 469.

изготовить безвкусное произведение в историческом жанре»³⁸⁰. Эти идеи не только были озвучены перед академической ассамблеей, но и получили одобрение тогдашнего директора Ш.-А. Куапеля (1694–1752), который был одним из самых инициативных и образованных директоров Королевской академии живописи и скульптуры. Куапель занимал это место с 1747-го и до своей смерти в 1752 году. Он весьма внимательно относился к своим обязанностям и считал долгом давать письменный отзыв на каждый сделанный в Академии доклад, на каждое представленное сочинение. Особенно привлекали его внимание работы, затрагивающие проблемы образования. В отзыве на работу Массе Куапель пишет: «Ничто не представляется нам столь важным для молодых людей, посвятивших себя живописи, как сделать верный выбор между различными жанрами, которые она в себе заключает...»³⁸¹. Директор Академии предлагает ученикам быть внимательными к себе, изучать свои способности и склонности, не поддаваясь соблазну обязательно подвизаться в «высших» жанрах и не прислушиваясь к голосу самолюбия. Куапель полностью поддерживает идею о том, что лучше быть первым в скромном второстепенном жанре, нежели посредственностью в главном – историческом, а также замечает, что каждый жанр предполагает достаточное количество вариаций, а потому любой художник может найти то, что подойдет именно ему. Куапель высказывает мысль, что великого художника делает не жанр, но соответствие таланта избранному жанру.

Что касается принципиальной ориентации на Античность, то она, несомненно, имела место, однако существовала в определенном контексте и с определенными оговорками. Так, Ф. де Шампень (1602–1674) в своем сочинении «Об образовании молодежи» («De l'éducation de jeunesse») осуждает подражание какому-либо одному образцу, поскольку это стесняет развитие собственного гения молодого мастера. Шампень советует изучать Античность, но подражать преимущественно натуре³⁸². Антуан Куапель-отец (1661–1722), рассуждая о проблемах образования, также

³⁸⁰ [Massé J.-B.] Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions // Conférences de l'Académie royale... T. 5. V. 2. P. 469.

³⁸¹ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 6. P. 205.

³⁸² [Champaigne Ph. de.] De l'éducation de la jeunesse suivant son génie naturel (Contre les copistes des manières) // Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture... T. 1. V. 2. P. 461.

рекомендует изучать антики и произведения ренессансных мастеров, однако делать это с разбором, брать лучшее, но не копировать недостатки³⁸³. Вновь он обращает внимание на принципиальную значимость для художника натуры, которая первична даже по отношению к лучшим образцам античного искусства. Пожалуй, важнейшая роль натуры – единственный пункт, по которому практически не возникало расхождений во мнениях.

О роли рисунка и о колорите вспыхивали нешуточные споры. Самый известный из них получил название «ссоры из-за колорита». «Ссора» эта произошла между «пуссенистами» и «рубенсистами» и пришлась на 1670-е годы. Сторонники главенства рисунка, опирающиеся на доктрину Пуссена, противостояли сторонникам колорита как основной и главной составляющей живописи, ее эмоционального наполнения. Заметим, что дебаты, происходившие между академиками, не принесли решающей победы ни одной из сторон. Шарль Лебрен, влиятельнейшая персона в Академии, определенно склонялся к позиции «пуссенистов», однако это не помешало в дальнейшем признанному «рубенсисту» Роже де Пилю быть принятым в Академию. Академия признавала сторонников обеих партий, а имена Пуссена и Рубенса наравне встречаются в академических текстах в качестве достойных примеров для подражания.

Заметим, что дискуссии – даже по столь принципиальным вопросам – в Академии поощрялись. Еще в первом статуте от 1648 года академикам предписывалось «свободно высказывать свое мнение» обо всем, что касается искусства. Ученики же, присутствуя при этих дискуссиях, должны были впитывать свободное и критическое отношение к доктрине.

Существовала еще одна любопытная практика, которая была предназначена развить в учениках умение самостоятельно судить об искусстве и достоинствах произведения. Еще в 1666 году Кольбер отдал распоряжение, чтобы дежурный профессор ежемесячно разбирал в присутствии академической ассамблеи какую-либо картину из королевского собрания. Произведения специально приносили для этого в

³⁸³ [Coypel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. La formation du peintre // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture... T. 4. V. 1. P. 91.

помещение, где проходило заседание. Присутствовавшие не просто заслушивали доклад, но могли внимательно изучить предмет обсуждения и проверить, совпадают ли впечатления докладчика с их собственными. Заметим, что такие занятия способствовали и формированию определенного специфического словаря, даже профессионального жаргона, о чем мы еще поговорим в главе, посвященной художественной критике. Хотя практика публичного разбора произведений продержалась всего двенадцать лет, до 1678 года, дискуссии и доклады на академических заседаниях происходили непрерывно, причем сочинители и докладчики то и дело отмечают, что пишут и говорят, главным образом, для пользы учеников и для «облегчения им трудной дороги в живописи»³⁸⁴.

Почти все академики соглашались, что молодому художнику необходимо иметь представление об истории, мифологии и литературе, притом что отдельного серьезного курса этих наук при Академии так и не было организовано. Академики возлагали надежду на самостоятельное чтение, которым студенты занимались бы в свободное время. Отвечая на один из докладов графа де Келюса, Ш.-А. Куапель рассуждает о важности гуманитарного образования для мастеров кисти, отмечает, что выстраивание композиции требует от живописца «гения, [верного] суждения, вкуса, благородства чувств, глубокого изучения человеческой природы, знания истории и мифологии»³⁸⁵. Куапель опасается, что из большого числа учеников, прослушавших доклад Келюса, лишь очень немногие способны понять суть того, что называется композицией. «Некоторые воображают, – пишет Куапель, – что для изображения наиболее героических сюжетов нужно лишь общее умение составлять группы, рисовать, писать красками, понимание [законов] колорита и умение противопоставить затененные части освещенным. Дают ли они себе труд прочесть о сюжетах, которые хотят изображать? Нет, они знают их лишь по чужим картинам и эстампам, которые им довелось увидеть»³⁸⁶. Куапель настаивает на том, что каждую свободную от живописи минуту ученики должны посвящать чтению. «Я не требую,

³⁸⁴ [Dubois de Saint-Gelais L.-F.] Vie de Charles Le Brun // Conférences de l'Académie Royale... T. 4. V. 2. P. 347.

³⁸⁵ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 6. P. 238-239.

³⁸⁶ Ibid. P. 239.

чтобы они занимали место среди ученых, но я прошу их не быть невеждами, по крайней мере, знать столько, чтобы понимать, чего им не хватает, и прибегать... к тем, кто может их просветить»³⁸⁷. Куапель полагает, что рассматривать исторические полотна великих мастеров ученики должны под руководством осведомленных людей – знатоков и ученых, которые способны верно указать как на достоинства, так и на недостатки произведений и научить воспринимать работы различных стилей и направлений, избавив своих подопечных «от дурной привычки презирать то, что не выполнено в предпочтительной для них манере»³⁸⁸. Таким образом, гуманитарное образование должно было не только помочь молодым мастерам хорошо ориентироваться в сложных сюжетах, но и привить широту взглядов, способность выйти из тесных пределов своей мастерской.

Появляются и масштабные труды, в которых весьма подробно разбираются все аспекты произведения живописи, так что подобные тексты могли служить своеобразными пособиями для учеников Академии. Как писала М.И. Свидерская, искусство «расчленяется на ряд приемов, каждый из которых (композиция или светотень, ракурсы или колорит) также является объектом работы разума, свидетельством его изощренности, гибкости, мастеровитости»³⁸⁹.

Одно из наиболее известных и востребованных сочинений такого рода принадлежит уже неоднократно упомянутому Роже де Пилю. Этот теоретик постоянно выступал на академических заседаниях и в 1699 году получил статус советника Академии³⁹⁰. Свою речь о принципах в искусстве де Пиль зачитал на академическом собрании 6 июля 1699 года, а его сочинения перечитывались на академических ассамблеях и после его смерти – в 1730-х годах³⁹¹. Любое живописное полотно оценивалось им по четырем критериям: рисунку, колориту, композиции и выразительности. Рассмотрение любой картины Роже де Пиль, хотя и поддерживавший в свое время «рубенсистов», начинает с рисунка, потому что «это база и основание для всех остальных частей, составляющих творение живописи... Это

³⁸⁷ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 6. P. 240.

³⁸⁸ Ibid. P. 241.

³⁸⁹ Свидерская М.И. Указ. соч. С. 526.

³⁹⁰ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 3. P. 259.

³⁹¹ Ibid. V. 4. P. 144.

он определяет колористическое решение картины и расположение предметов на полотне; правильность и изысканность рисунка так же необходимы в живописи, как чистота языка в красноречии»³⁹². Иными словами, правильный рисунок лежит в основании совершенного произведения, что объясняет крайнюю требовательность к нему и более поздних теоретиков.

«Что касается колорита, – пишет де Пиль, – то он включает в себя две части, непосредственно цвет и светотень; художник должен весьма внимательно относиться и к тому и к другому, ибо таковое качество отличает его от ремесленника... и определяет умелую и правдивую передачу натуры»³⁹³.

Третьей важнейшей частью живописного произведения является композиция. Роже де Пиль, а вслед за ним и позднейшие сочинители, понимают под композицией не только расположение предметов на полотне, но и умение «правильно» трактовать сюжет. «Используя свою изобретательность, художник должен найти и ввести в свое полотно предметы, в наибольшей степени отвечающие выбранному им сюжету, затем он должен расположить эти предметы на полотне наиболее выгодным образом, чтобы произвести наибольший эффект и угодить глазу. [...] Предметы должны удачно контрастировать друг с другом, быть разнообразными и в то же время хорошо сгруппированными»³⁹⁴.

Когда речь идет об изображении людей, Роже де Пиль выделяет еще несколько важных «слагаемых» живописного произведения. Одно из них – это постановка модели, подразумевающая искусство передавать позы и жесты. «В постановке модели равновесие и противопоставление должны быть заимствованы у природы. В природе не воспроизводится никакого действия, где были бы не очевидны два эти элемента гармонии...»³⁹⁵. Движения должны быть «естественными, выразительными и разнообразными... простыми или благородными, оживленными или сдержанными, в зависимости от сюжета полотна и характера художника»³⁹⁶. В связи с этим Роже де Пиль отдельно толкует о конечностях: они должны прорабатываться с особой

³⁹² Piles R. de. L'idée de peintre parfait. P. 91.

³⁹³ Ibid. P. 17.

³⁹⁴ Ibid. P. 15.

³⁹⁵ Ibid. P. 54.

³⁹⁶ Ibid. P. 16.

тщательностью, поскольку именно от их умелого изображения зависит, как будет передано движение в целом.

Что еще определяет качество живописи, так это талант в передаче «экспрессий». «Таковая способность является одной из самых редких у живописцев. Счастливец, умеющий достойно изобразить экспрессии, имеет в виду не только выражение лиц, но и выразительность тел и даже общую выразительность сюжета. [...] Живые и естественные экспрессии часто заставляют забыть или, по крайней мере, отнестись снисходительнее к другим недостаткам картины»³⁹⁷. «Экспрессии должны соответствовать сюжету... в их изображении нужно воздерживаться как от преувеличений, так и от невнятности»³⁹⁸. На этой теории будут строить свои рассуждения не только преподаватели Академии, но и многочисленные художественные критики XVIII века; эти же критерии будут применяться академиками при оценке ученических произведений.

Довольно скоро после публикации работы де Пиля появилось еще одно значимое сочинение, касающееся всего связанного с искусством живописи. Автором этого обширного труда стал Антуан Куапель, отец Шарля-Антуана Куапеля, которому и посвящено означенное сочинение под названием «Послание моему сыну» («l'Épître à mon fils»), состоящее из стихотворного пролога и развернутых комментариев к нему. Данный текст вышел в 1721 году³⁹⁹, т.е. уже с этого времени мог служить ученикам настольной книгой и был так высоко оценен, что его неоднократно, уже после смерти автора, зачитывали на академических заседаниях (в 1738, 1744–1745, 1748, 1757–1759, 1773, 1784–1786, 1790–1791 годах). Начинает Куапель с рассуждений о том, кто и каким образом в состоянии судить об искусстве. Затем переходит к вопросу выбора сюжета, усматривая в этом проблему, требующую от живописца немалой образованности. Затем речь идет о композиции – гармоничном расположении фигур и предметов на полотне. Здесь, как указывает Куапель, художник должен уметь выбрать основное и показать его так, чтобы наилучшим

³⁹⁷ Piles R. de. L'idée de peintre parfait. P. 55.

³⁹⁸ Ibid. P. 16.

³⁹⁹ Coypel A. Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris, Impr. J. Collombat, 1721.

образом раскрыть свой замысел. Затем Куапель толкует о рисунке, приводя в пример, в первую очередь, мастеров Возрождения. Далее речь заходит о грации, изысканности и способах ее достичь, избегая всевозможных украшательств, которые, как полагает автор, говорят о слабости художника и мешают истинной красоте. Переходя к колориту, Куапель лучшие примеры для изучения и подражания находит в творчестве венецианских художников эпохи Ренессанса. Кроме всех этих аспектов художественного творчества, во многом повторяющих и развивающих то, что уже встречалось у де Пиля, Куапель также обращается к вопросам нравственности, осуждая чрезмерное самолюбие мастеров кисти и приветствуя скромность – важное условие постоянного самосовершенствования. Отдельный параграф у Куапеля отводится тому, что можно назвать «образовательными технологиями». Куапель утверждает, что «живопись – это язык, который должен быть понятен всем»⁴⁰⁰, а потому главная задача Академии – научить будущих живописцев грамотно изъясняться на этом языке, для чего и требуются все академические науки, такие как анатомия и перспектива, а кроме того, постоянная практика в рисунке, обучение колориту на лучших образцах, широкая гуманитарная образованность и т.д. Природа, как уже отмечалось, указывается Куапелем в качестве лучшего образца для подражания. Именно в природе автор предлагает искать совершенные пропорции, краски, именно к природе предлагает обращаться, собираясь показать какой-либо характер, все свойственные человеку чувства и эмоции. Предостерегает Куапель и от слепого подражания антикам, поскольку натура, проходя через вторые руки, становится выхолощенной и холодной. Посвященная этому глава носит название «Об опасности рабского подражания антикам»⁴⁰¹. Тем не менее, изучение античной скульптуры автор считает весьма важным для формирования вкуса учеников. Отдельный раздел посвящен выразительности (экспрессиям) и характерам, а также их зрительному выражению – физиогномике⁴⁰². Затем речь заходит о движениях и

⁴⁰⁰ [Coypel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. La formation du peintre // Conférences de l'Académie Royale...T. 4. V. 1. P. 91.

⁴⁰¹ [Coypel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. Les anciens et les modernes. Le danger d'une imitation servile de l'antique // Conférences de l'Académie Royale...T. 4. V. 1. P. 123–125.

⁴⁰² В этом разделе просматривается явная отсылка к Ш. Леброну и его трактату о выражении эмоций. См. Le Brun Ch. Méthode pour apprendre à dessiner les passion. Amsterdam, François van der Plaats, 1702.

жестах. Они, согласно Куапелю, должны быть «достоверными и соответствующими ситуации», что в понимании той эпохи не исключало определенной театрализованности, поскольку задачей художника является показать характер персонажа как можно нагляднее. Автор пишет, что «иногда можно отказаться от естественности ради достоверности [художественного образа]»⁴⁰³, а характер персонажа «никогда не должен теряться из виду»⁴⁰⁴. Разумеется, уделяется внимание и драпировкам, изображение которых автор считает отнюдь не простым делом. В передаче тканей он ценит простоту и композиционную стройность, причем указывает на вред от использования манекенов вместо живых натурщиков. Разумеется, Куапель рассматривает живопись в ряду свободных искусств и посвящает целый раздел объяснению ее достоинств и отличию ее от ремесла.

Масштабное, построенное на изучении многих примеров сочинение Куапеля долгое время оставалось образцовым «учебником» для студентов Академии и развернутым изложением академической доктрины.

Схема, которой следует Куапель, легко прослеживается и в более поздних трактатах: например, в весьма основательном труде Л. Галлоша «О живописи» («De peinture»), зачитанном на академических заседаниях в 1750–1753 годах. Нет необходимости пересказывать это сочинение, которое также вполне могло служить пособием для студентов Академии. Отметим лишь, что Галлош, кроме всего прочего, уделяет внимание натурным зарисовкам на природе, а говоря о копировании, подчеркивает, что образцами должны служить лишь самые лучшие полотна и обязательно оригиналы.

В том же духе учебного пособия написан трактат К.-Ф. Депорта «О теории и практике»⁴⁰⁵ (1755) и сочинение Ж.-Б. Удри «О практике живописи»⁴⁰⁶ (1752), впоследствии отредактированное секретарем Академии Н. Кошеном и вновь зачитанное на академической ассамблее в 1762 году. Удри не только объясняет, что требуется знать хорошему художнику, но и дает некоторые разъяснения о

⁴⁰³ [Coypel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. L'expression // Conférences de l'Académie Royale... Т. 4. V. 1. P. 149.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ [Desportes C.-F.] Dissertation sur la théorie et la pratique // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 1. P. 418–428.

⁴⁰⁶ [Oudry J.-B.] Sur la pratique de peindre // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 1. P. 49–79.

консистенции и свойствах красок, особенностях холстов и их подготовке к живописи, использовании палитры и т.п.

Отдельные мастера, специализировавшиеся в том или ином жанре, создавали сочинения о своем разделе живописи. Примером может служить труд Л. Токе о портрете⁴⁰⁷.

За прогрессом учеников во всех указанных областях от рисунка до экспрессий внимательно следили. Итогом, своего рода экзаменом на профессиональную состоятельность должно было стать произведение, выполненное для конкурса на Римскую премию, победа в котором предположительно доставалась лучшим из лучших. Это была очень престижная награда. Удостоившиеся ее мастера получали стипендию и возможность в течение нескольких лет продолжать обучение в Италии, где их принимала Французская академия в Риме – своеобразный итальянский филиал Королевской академии живописи и ваяния, одновременно являвшийся высшей ступенью академического образования. Изготавливать полотно на Римскую премию нужно было целиком и полностью в стенах Академии. Претендент ни под каким видом не должен был получать помощи от кого бы то ни было. При подготовке работ для Римского конкурса ученикам запрещалось видеть работы друг друга. Даже не допущенные к конкурсу ученики не могли приходить смотреть на незаконченные полотна. Этот вопрос потребовал внимания в 1760 году, когда трое студентов проникли в мастерские, где конкурсанты изготавливали свои произведения. Нарушители были прощены, однако повторять нарушение было запрещено «под угрозой полного исключения [из Академии]»⁴⁰⁸.

Ученикам предлагалось выполнить полотно на исторический сюжет. Любопытно проследить, какие именно темы предлагались соискателям Римской премии и какие произведения были сочтены достойными первого места (см. *Приложение 2.6*). Этот список весьма показателен и позволяет сделать некоторые наблюдения. На момент основания конкурса в 1666 году сюжеты касались современной истории и были призваны прославить деяния короля. Это касается, в

⁴⁰⁷ [Tocqué L.] Sur la peinture et le genre du portrait // Conférences de l'Académie Royale... T. 5. V. 2. P. 448-465.

⁴⁰⁸ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 7. P. 137.

частности, приобретения Дюнкерка – города, принадлежавшего испанцам и долженствующего по условиям мирного договора 1659 года перейти англичанам, однако выкупленного французской короной («Передача города Дюнкерка, выкупленного королем у англичан за пять миллионов, представленная в виде мифа о Юпитере и Данае», 1663; «Празднества, устроенные королем в Дюнкерке», 1672). Это могли быть и иные славные деяния монарха («Выкуп королем в Африке всех рабов–христиан любой национальности», 1667), либо композиции самого общего прославительного характера («Слава, объявляя четырем сторонам света о чуде царствования Людовика XIV, показывает им его портрет», 1665; «Король, дарующий мир Европе», 1671).

В начале 1670-х годов было принято решение, что темы для конкурса будут заимствоваться из Ветхого Завета. Первый такой сюжет («Создание Адама и Евы») относится к 1674 году. Первоначально всем ученикам предлагался один и тот же сюжет, однако постепенно установился обычай давать разные темы живописцам и скульпторам. Сначала такое разделение встречается лишь время от времени (1683, 1695, 1696, 1700, 1710, 1711, 1717), однако с 1720-х годов становится обыкновением. Сюжеты, на протяжении нескольких десятилетий предлагаемые ученикам, в целом следуют хронологии Ветхого Завета. Несколько лет ученики работали над темами, связанными с историей Адама и Евы, затем Каина и Авеля, подробно были разработаны истории Ноя, Авраама, Иосифа, Моисея и Давида. Академики обращаются к истории Самсона, а также Товия. Сюжеты редко повторяются, тем не менее, можно заметить, что наиболее интересные и выгодные с точки зрения Академии темы могли даваться ученикам два или даже три раза на протяжении нескольких десятилетий. Так, убийство Каина Авелем давалось в 1680, а затем в 1748 году; история Давида и Авигеи предлагалась в качестве общего сюжета в 1712-м, в 1740-м – только для скульпторов, а в 1779-м только для живописцев. Чума в царстве Давида также дважды изображалась конкурсантами: в 1743 и 1787 годах. Несколько раз с небольшими вариациями предлагался триумф Давида над Голиафом: в 1704, 1709, 1740 и 1768 годах. Дважды изображалась расправа Навуходоносора над Седекией: в 1753 и 1787 годах. Однако в целом сюжеты были весьма разнообразны и

зачастую касались редких и малоизвестных моментов из Ветхого Завета. Работая над такими композициями, как святотатство Озии или оскорбление Анноном послов Давида, молодые мастера должны были продемонстрировать не только профессиональные навыки и талант в области искусства, но и отличное знание священной истории. С 1762 года сюжеты из Ветхого Завета оказываются на несколько лет совершенно забыты и уступают место Античности. Затем они снова появляются, но уже в очень небольшом количестве, лишь слегка «разбавляя» темы из истории Древней Греции и Древнего Рима, что вполне соответствует интересам классицизма. Реже всего встречаются сюжеты из Нового завета. Нам известны лишь три таких случая. В 1767 году сюжетом для скульпторов стал «Спаситель, изгоняющий торгующих из храма», а в 1783-м и 1787-м соответственно «Иисус, воскрешающий сына Наинской вдовы» и «Хананеянка у ног Иисуса».

Сюжеты, разумеется, многое могут сказать о том, какими навыками и знаниями должен был владеть молодой мастер, претендующий на победу в конкурсе. Однако еще больше информации можно почерпнуть из самих полотен. Мы рассматриваем именно эту группу произведений, так как она является своеобразным итогом академического образования. Произведение на Римскую премию должно было аккумулировать в себе все лучшие достижения системы, поставившей целью создание «идеального» исторического живописца. Здесь будут изучены, разумеется, не все известные нам конкурсные произведения, получившие высшую награду (таких набралось более сорока) но лишь несколько показательных полотен, принадлежащих наиболее талантливым мастерам.

В 1695 году Луи Галлош получил первую премию за произведение «Братья Иосифа, приносящие отцу одежды его сына» (1695, холст, масло, 95,5x127 см, Национальная школа изящных искусств, Париж). (Илл. 10). Сюжет является хорошо известной частью истории Иосифа. Братья, продавшие Иосифа в рабство, взяли его одежды, испачкали кровью козла и принесли Иакову в доказательство того, что сын его был растерзан диким зверем. Композиция строится в соответствии с традициями классицизма. Автор хорошо владеет рисунком и достаточно легко справляется с изображением как мужских, так и женских фигур, которых в общей сложности

насчитывается семь. Колористический строй также имеет весьма определенный характер: на первом плане в изображении земли и стены дома превалирует коричневый цвет, на втором плане зеленый, задний план – там, где открывается горный пейзаж, – теряется в голубой дымке. В изображении одежд персонажей используются основные цвета: красный, синий и желтый, а также белый и коричневый. Композиция четко прочитывается слева направо благодаря изображению дороги, по которой пришли братья, обращающиеся к Иакову и женщинам. Светлому пейзажу слева соответствует темный дверной проем справа, что уравнивает композицию и сообщает ей незамкнутый характер. Особая роль, разумеется, принадлежит жестам, которыми выражаются чувства и эмоции героев. Жесты эти у Галлоша несколько театральны, что весьма симптоматично для классицизма и соответствует требованиям полной ясности в передаче сюжета.

В 1699 году П.-Ж. Каз (1676–1754) получил первую премию за полотно «Сон Иакова» («Видение Иакову, что он должен идти в Египет, дабы найти там своего сына Иосифа», 1699, холст, масло, 97,5x131 см, Национальная школа изящных искусств, Париж). (Илл. 11). Сюжет представляет собой продолжение истории Иосифа, который, достигнув могущества при дворе фараона и встретившись с братьями, должен воссоединиться и с отцом. Явившийся Иакову во сне Господь велел ему не бояться путешествия и идти в Египет. По сравнению с предыдущей композиция сильно нагружена фигурами, многие из которых не являются обязательными. Помимо Иакова, подымающегося на перинах, изображены многочисленные его чада и домочадцы обоего пола, спящие и бодрствующие. Они, однако, не видят того, что предстает Иакову. Верхняя часть полотна заполнена клубящимися облаками, на которых восседает Господь в окружении Сил Небесных. Избыточное количество фигур, драпировок и облаков придает произведению барочный характер. В плане цветового решения автор остается приверженцем локального колорита. Три крупные драпировки основных цветов – красного, желтого и синего – расположены треугольником на первом плане. Поскольку дело происходит ночью, то средний план практически теряется в темноте, а на заднем в свете брезжащего рассвета виднеются очертания пирамид. «Ночной» сюжет позволил Казу, не вызвав нареканий, довольно

существенно утрировать светотень, создав весьма драматический эффект. Впрочем, высокая оценка, которую получили во французском художественном сообществе такие мастера, как Рубенс и Караваджо, делала барочные черты в академических полотнах вполне допустимыми.

В конкурсе 1721 года первую премию завоевало полотно Ш.-Ж. Натуара «Маной приносит жертвы Богу, чтобы вымолить сына, который будет наречен Самсоном» (1721, холст, масло, 97x121 см, Национальная школа изящных искусств, Париж). (Илл. 12). Маной, отец Самсона, изображен седобородым старцем, стоящим перед жертвенником, на который возлагают ягненка. Эту жертву всесожжения Маною велел принести ангел, явившийся в виде путника. Ангела – прекрасного молодого человека с посохом – можно видеть по правую руку от Маноя. Персонажи вокруг – очевидно, семья Маноя. Действие разворачивается на фоне горного пейзажа. Второй план занят изображением скал с небольшим количеством растительности, а третий, виднеющийся лишь слева, теряется в голубой дымке.

В 1743 году первую премию получил Ж.-М. Вьен за полотно «Давид, отдающий себя в руки Господа, поразившего чумой его царство» (1743, холст, масло, 104x138,5 см, Национальная школа изящных искусств, Париж). (Илл. 13). Сюжет картины восходит ко Второй книге Царств. Давид, желая знать число своего народа, велел произвести перепись населения. Это вызвало гнев Господа и повлекло наказание в виде чумы или моровой язвы, уничтожившей семьдесят тысяч человек. Композиция Вьена четко разделяется на три плана. На первом изображены страдающие от мора израильтяне: мертвые распростерты на земле, живые скорбят. На втором плане коленопреклоненный Давид обращается к ангелу, посланному Господом совершить кару, со словами: «Не я ли велел исчислить народ? Я согрешил, я сделал зло, а эти овцы что сделали? [...] да будет рука Твоя на мне и на доме отца моего, а не на народе Твоем, чтобы погубить его». (2 Цар. 7:8). На заднем плане возвышаются фантастические сооружения, в том числе пирамида, возможно, символически обозначающая добродетель, если предположить, что мастер обращался к таким

изданиям, как собрание эмблематических изображений Д. де Лафёя⁴⁰⁹. Вьен, мастер, который в будущем сделает немало для утверждения классицизма во французском искусстве, в данном случае оказывается ближе стилю барокко. Сюжет предполагал сложные ракурсы и жесты персонажей. Некоторых из них Вьен изобразил полуобнаженными, дабы продемонстрировать свои знания в области анатомии и совершенный академический рисунок. Колорит полотна сумрачен и холоден, небо над головами героев затягивается свинцовыми тучами. Однако одежды людей на первом плане, как и в работах, рассмотренных выше, преимущественно трех цветов: желтого, красного и синего.

Ж.-О. Фрагонар представил на Римскую премию свою первую историческую картину «Иеровоам, приносящий жертву идолам» (1752, холст, масло, 115x145 см, Национальная школа изящных искусств, Париж). (Илл. 14). Неожиданно для самого молодого мастера полотно удостоилось первого места. Предложенный Академией сюжет полотна был заимствован также из Ветхого завета. Иеровоам, старый слуга Соломона, избранный царем над половиной разделенного после смерти Соломона Израильско-Иудейского царства, желал удержать народ подальше от Иерусалима, дабы не пробудить в нем желание вновь воссоединиться с Иудеей. Также Иеровоам решил, что религиозный культ, где боги представляли бы в виде зримых изображений, окажется ближе людям, чем культ незримого и вездесущего божества. Поэтому Иеровоам основал два новых святилища: одно в Вефиле, другое в Дане и установил там изображения золотых тельцов. Во время освещения жертвенника в Вефиле, в тот момент, когда Иеровоам совершал воскурения фимиама, в храм явился Пророк, обличивший его в идолопоклонстве. Иеровоам велел схватить пророка и простер над ним руку, которая немедленно онемела. Испуганный царь стал просить пророка вступить за него перед Богом. «И умилиствовал человек Божий лице Господа, и рука царя повернулась к нему, и стала как прежде» (3 Цар. 13:6). Иеровоам, однако, не вернулся на праведный путь, до конца жизни оставшись язычником. Фрагонар решил

⁴⁰⁹ Devises et emblèmes anciennes et modernes tirées des plus célèbres auteurs, avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglois, en flamand et en allemand [par H. Offelen], par les soins de Daniel de La Feuille. 1693. P. 39

совместить на своем полотне два самых драматичных момента этой библейской истории: момент падения жертвенника и наказания Иеровоама.

Сразу обращают на себя внимание величественная архитектура храма, в котором разворачивается действие. Интерьер, представленный в угловом ракурсе, кажется лабиринтом из арок, сводов и целого леса каннелированных колонн. Несомненно, эта архитектура имеет отсылку к театральнo-декорационному искусству того времени, где господствует итальянский барочный вкус. Изобретенная во второй половине XVII века представителями клана театральных декораторов Бибиена «угловая перспектива» (*«veduta per angolo»*) позволила в значительной степени усложнить иллюзорную архитектуру.

Основное действие происходит в центре композиции, где возвышается жертвенник с изваянием золотого тельца. По слову пророка камень жертвенника рушится, а в воздух поднимаются клубы пепла. Иеровоам, поднявший руку на пророка и пораженный господней карой, в ужасе отшатывается. Его подхватывают два бородатых жреца. Пророк со сложенными руками молит Бога о прощении Иеровоама. Остальные свидетели происшествия – мужчины и женщины, одна из которых с ребенком, – застыли в позах, выражающих изумление и благоговение. Работая над фигурами, Фрагонар применяет любопытный прием, который также дает определенную отсылку к театру: фигуры на первом плане почти полностью погружены в тень и даны чуть ли не контражуром. Свет выхватывает лишь их плечи и головы. Зато центральная часть композиции, где происходят главные события, прекрасно освещена, причем акцент сделан на двух основных фигурах: Иеровоама и пророка. Нарочитая театрализованность полотна не мешает даже современному зрителю ощущать драматичность представленного момента и проникаться духом хорошо срежиссированной сцены.

В 1774 году после нескольких попыток победителем в Римском конкурсе стал Ж.-Л. Давид (1748–1825) за полотно «Антиох, сын Селевка, царя Сирии, заболевает от любви к Стратонике, своей мачехе» («Эрасистрат обнаруживает причину болезни Антиоха в его любви к Стратонике») (1774, холст, масло, 120x155см, Национальная школа изящных искусств, Париж). (Илл. 15). На этот раз мы имеем дело с известным

античным сюжетом. Композиция выстроена Давидом по принципу равновесия. Слева на ложе под гигантским балдахином возлежит Антиох. Рядом с ним сидит закутанный в ярко-красный плащ врач Эрасистрат. Он указывает на Стратонику, являющуюся центром левой стороны полотна. Служанка у ног Стратоники одета в желтое и синее. Таким образом, на первом плане опять оказываются три основных цвета. Антиох возлежит на светлых покрывалах, а Стратоника облачена в белоснежные одежды, что сразу выделяет их как протагонистов действия. Второй план Давид погружает в тень. Там стоит, обращаясь к врачу, отец Антиоха и муж Стратоники – царь Селевк, толпятся прислужники и служанки. Третий план, который скрыт балдахином слева, но хорошо просматривается справа, занят изображением роскошного дворца. Как и у Фрагонара, эта фантазийная архитектура близка театральным декорациям в духе школы Бибиена.

Рассмотренные полотна, а также многие другие, например, «Аман, обличаемый Эсфирью перед Артаксерксом» Ж. Бонвуазена (1752–1837) (1775, холст, масло, 130x162 см, Национальная школа изящных искусств, Париж), «Хананеянка у ног Христа» Ж.-Ж. Друэ (1763–1788) (1784, холст, масло, 114x146 см, Лувр, Париж), «Гораций, убивающий свою сестру Камиллу» В.-М. Потена (1760–1841) (1785, холст, масло, 119x149 см, Национальная школа изящных искусств, Париж), доказывают, что в Академии к конкурсным произведениям существовали жесткие требования. (Илл. 16–18). Все проанализированные и упомянутые полотна заслужили золотую медаль, т.е. могут считаться образцовыми. Заметим, что Академия действовала в отношении раздачи наград достаточно принципиально. Если все конкурсные произведения оказывались слишком слабыми, награда не доставалась никому. Поэтому, надо думать, вышеперечисленные «образцовые» полотна действительно соответствовали всем требованиям, которые оказывались в прямом смысле слова очевидны. Во-первых, размер конкурсного полотна должен быть достаточно велик. Встречаются холсты размерами от 97x121 см до 130x165 см. Предпочтителен был горизонтальный формат, видимо, более приспособленный для развернутых повествовательных композиций. Вертикальные холсты также встречаются: например, «Илия, воскрешающий сына Сарептской вдовы» Л.-Ж.-Ж. Дюрамо (1757, холст, масло,

130x98 см, Национальная школа изящных искусств, Париж) или «Поединок Минервы и Марса» Ж.-Б. Сюве (1771, холст, масло, 143x104 см, Дворец изящных искусств, Лилль). (Илл. 19-20). Однако горизонтальный формат встречается гораздо чаще. Из известных нам сорока двух полотен, заслуживших первую премию с 1664 по 1789 год, вертикальных только девять. Автор мог поместить своих героев в открытое пространство или в интерьер в зависимости от требований сюжета. Однако обязательным было разграничение трех планов: ближнего, среднего и дальнего. Дальний был виден обычно лишь с одной стороны, поскольку с другой его закрывала расположенная на втором плане скала, драпировка или иное препятствие. Композиция обязательно должна была быть многофигурной и насчитывать не менее семи персонажей. Чаще всего их оказывалось больше. Наличие обнаженной фигуры, судя по всему, не являлось обязательным условием, однако правильность рисунка и знание анатомии оценивалось весьма строго. Художник должен был хорошо владеть наукой передачи выразительных жестов, которые в работах барочного и рокайльного периодов приобретали особый драматизм и сочетались со сложными ракурсами, а в эпоху неоклассицизма стали значительно спокойнее, однако отнюдь не утратили своей значимости. Обязательным было использование на первом плане трех основных цветов: красного, желтого и синего, притом что произведения в зависимости от времени создания стилистически оказывались близки барокко, рококо или классицизму. Наибольшая вариабельность наблюдается в отношении к светотени, которая в работах барочного и рокайльного периодов могла достигать немалой выразительности и была намного спокойнее трактована в работах классицистического времени. Ценилась также и оригинальность. Один из учеников, который при выполнении конкурсного задания «слишком точно подражал известному эстампу, был отстранен»⁴¹⁰. Все эти правила, заложившие основу академической живописи, очень мало менялись на протяжении XVIII века, чтобы переключиться и в следующее столетие.

⁴¹⁰ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 7. P. 201.

Итак, можно видеть, что обучение молодого художника в Академии было весьма основательно продумано. Нет ничего удивительного в том, что данную систему взяли за образец устроители академий по всей Европе.

На протяжении второй половины XVII–XVIII века академики создавали мощную теоретическую базу, сочиняя тексты на тему обучения искусствам, объясняя, что и как следует преподавать студентам, связывая свои выкладки с активно формирующейся теорией искусства. Вся эта информация, заметим, была доступна не только преподавателям, но и самим обучающимся, поскольку им не возбранялось, а даже вменялось в обязанность присутствовать на академических заседаниях.

При внимательном изучении академическая доктрина интересующего нас времени отнюдь не сводится к набору правил, а представляет собой живую, развивающуюся мысль, предполагающую широкий простор для дискуссий. Именно это критическое отношение к правилам и стремление развить в учениках способности к самостоятельным суждениям и делало тогда Академию передовым учреждением. Заботясь в первую очередь об учениках, Академия при наличии устоявшейся жанровой иерархии старалась помочь каждому раскрыть свои способности, к какой бы области они ни относились, даже если речь шла о «низших» жанрах.

Ученик изучал теорию, слушал академические доклады и дискуссии на заседаниях, приобщался к наукам: геометрии, анатомии, истории. Однако прикладные науки и теория искусства были лишь значимыми дополнениями к практике, заниматься которой ученик должен был как в стенах Академии, где внимание уделялось преимущественно рисунку, так и в мастерской учителя-академика, где овладевал навыками живописи.

Столь разностороннее образование давало существенные результаты: из Академии ежегодно выходили если не сотни, то десятки достойных мастеров, составляющих ту плодотворную среду, в которой имеют шансы развиться великие таланты.

Кроме того, Академия исполняла по отношению к ученикам и социальные функции. Студентов поддерживали и тщательно оберегали, о чем свидетельствует,

например, освобождение от военной службы. На студенческие выступления, как и на личные выходки воспитанников смотрели со снисхождением. Даже исключенных за провинности могли по ходатайству академиков восстановить в правах. Кое-что об отношении самих учеников к Академии можно почерпнуть даже из жалоб на их внешний вид. Являясь на занятия в затрапезной одежде, ученики очень явно демонстрировали отношение к *alma mater* как собственному дому, каким она, несомненно, и являлась. Что касается результатов обучения, то о них можно вполне уверенно судить по многочисленным сохранившимся полотнам, выполненным на Римскую премию. Ученики должны были в совершенстве владеть рисунком, особенно если речь шла о человеческой фигуре, 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. Последовательно рассмотренные полотна показали, что все указанные навыки являлись обыкновенными хотя бы для лучших выпускников – допущенных к главному академическому конкурсу.

Таким образом, основной характеристикой парижского академического образования можно считать высокое качество, а также редкое стремление помочь каждому ученику найти свое место в художественном сообществе. Это не исключало возникновения конфликтных ситуаций и противостояния отдельных мастеров Академии, однако об этом будет сказано позже, в разделе, посвященном карьере художника по завершении обучения.

3.2. В Школе избранных учеников⁴¹¹

В 1747 году новоназначенному директору Парижской академии Шарлю-Антуану Куапелю пришел в голову план создания дополнительного звена академического образования, предназначенного для обучения самых талантливых молодых мастеров, уже ставших лауреатами Римской премии и ожидавших отъезда в Италию. Ждать иногда приходилось в самом деле долго, так как мест во Французской академии в Риме было всего двенадцать. Куапель полагал, что, коротая время до поездки, молодые люди могли бы усиленно заниматься, дабы подготовиться к путешествию и лучше использовать возможности, которые предоставляла им Италия. Рассказ Н. Кошена о путешествии маркиза де Мариньи, будущего Директора королевских строений и патрона Академии, в Италию побудил Куапеля написать рассуждение о пользе таких поездок для учеников. Польза эта была давно очевидна, поскольку в Риме на тот момент уже почти сто лет функционировала Французская академия. Однако Куапель посчитал нужным изложить некоторые соображения. Он отмечает необходимость «готовиться к таким путешествиям заранее путем серьезных размышлений, чтобы по-настоящему увидеть различные шедевры, украшающие Италию, ибо... по-настоящему видеть не так просто. [...] Сколько людей думают, что видели то, на что они просто смотрели. [...] В самом деле, сколько мы встречали учеников, которые вернулись из Италии такими же, какими туда отправились, потому что использовали свои кисти лишь для того, чтобы, не обращаясь даже к натуре, воспроизводить идеи, которые они почерпнули у своих учителей в Париже»⁴¹². Поэтому для подготовки, как полагает Куапель, хорошо иметь два-три дополнительных года.

⁴¹¹ В некоторых русскоязычных исследованиях это учреждение называется Школой королевских протее, что также совершенно правомерно. Основные положения данного раздела нашли отражения в статье: Агратина Е.Е. Школа избранных учеников в системе французского академического художественного образования XVIII века // Обсерватория культуры. – 2022, т. 19. № 1. С. 66–76.

⁴¹² Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 6. P. 307.

В проекте, представленном Куапелем Директору королевских строений Ш.-Ф.-П. Ленорману де Турнему (1684–1751), 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...»⁴¹³. В самом деле, как уже не раз говорилось, в помещениях Академии ученики занимались рисунком, но живописи каждый учился в мастерской того художника, к которому был прикреплен, то есть каждый осваивал живопись в индивидуальном порядке, а не по академической программе. Куапель посчитал необходимым создать такую программу хотя бы для избранных учеников. Программа была рассчитана на три года, что не исключало, впрочем, возможности ее прохождения за более краткий срок. Проект, предложенный Куапелем, и сформированный на его основании устав нового заведения объяснял особенности устройства Школы и распорядок жизни студентов (См. *Приложение 2.16*). В проекте говорится, что «шесть учеников будут жить вместе в одном доме под присмотром руководителя, избранного Академией»⁴¹⁴, и подчиняться заведенному распорядку, заниматься искусством, изучать историю и географию, время от времени выезжать за пределы Парижа для обзора различных живописных мест. Отмечалось, что каждый ученик будет получать стипендию в 400 ливров.

Все правила, по которым Школа должна была функционировать, закреплялись в регламенте, принятом в 1748-м и дополненном в 1751 году (см. *Приложения 2.17–2.18*):

Проект получил поддержку Директора королевских строений де Турнема, который не только одобрил начинание Куапеля, но и присвоил ученикам совершенно беспрецедентную привилегию: возможность каждый год лично демонстрировать свои произведения королю, что было утверждено в 1750 году.

Однако довольны новым начинанием были далеко не все. Это была очень дорогостоящая затея, которая на деле обходилась королю в 18 тысяч ливров в год, не считая оплаты помещения для пансиона. (Для сравнения на Академию в Риме

⁴¹³ Courajod L. Op. cit. P. LIV-LV.

⁴¹⁴ Цит. по: Courajod L. Op. cit. P. 13–15.

тратилось максимум 33 тысячи ливров в год, обычно же не более 25 тысяч). Подобные траты предполагались ради шести учеников. Если за три года, пишет автор анонимного письма, направленного против организации Школы, всего один ученик оправдает ожидания, то стоимость его обучения составит не менее 45 тысяч ливров⁴¹⁵. Второе возражение заключалось в том, что, по мнению того же автора, находить каждые три года по шесть исключительных дарований практически невозможно. Тем более выбор должен осуществляться из ограниченного числа академических учеников. Сочинитель, кроме того, оспаривает необходимость широкой образованности для художника и считает, что для него «все, что не имеет непосредственного отношения к самой живописи, является потерянным временем»⁴¹⁶. Автор прямо пишет, что изучать исторический сюжет нужно тогда, когда за него принимаешься, а не напрягать память изучением исторического материала заранее.

Еще один важный момент, вызывавший скепсис у некоторых критиков Школы, состоял в несовпадении возраста учеников и предложенного жизненного уклада заведения. Лауреаты Римской премии имели в среднем от 18 до 24 или даже 26 лет, то есть это были совершенно взрослые люди. При этом их помещали на полный пансион, день был расписан по минутам, а на выход в город в рабочие дни требовалось специальное разрешение, заверенное директором Школы. Ученики оказывались полностью изолированы от внешнего мира и совершенно подчинены директору Школы и академическому начальству, имевшему право в любой момент нагрянуть в Школу с проверкой. Держать молодых людей собирались в почти монашеской строгости, даже была идея ношения ими некой униформы.

Это, несомненно, требует объяснений, и лежат они в области господствующих педагогических идей. Речь идет о педагогическом эксперименте. Еще задолго до Руссо проблема воспитания молодежи занимала умы европейских мыслителей. В частности, их волновал вопрос развития талантов и формирования гениев. Вполне общеизвестный факт, что «рецепты» такого рода искали еще в эпоху Возрождения и

⁴¹⁵ Письмо полностью приведено: Courajod L. Op. cit. P. 42-53.

⁴¹⁶ Ibid. P. 46.

на заре эпохи барокко. Так, братья Карраччи, основатели Болонской академии, предлагали молодому художнику, желающему овладеть мастерством, объединить «мощную манеру Микеланджело», «передачу натуры Тициана», «чистоту и величие Корреджо», «строгую уравновешенность Рафаэля» и т.д. Таким образом, в молодые умы внедрялась идея «унаследовать все мыслимые достоинства и умения, накопленные художниками предыдущих столетий»⁴¹⁷. На вопрос, как это сделать, пытались ответить все разработчики академических программ, как в Италии, так затем и в других европейских странах. Понятно, это должно было интересовать и создателей Парижской академии живописи и ваяния. Заметим, однако, что основание данного учреждения происходило в несколько особых исторических условиях и потому имеет определенную специфику. Разумеется, вопрос образования был важен для первых старейшин Академии. Лебрэн разработал и представил королю соответствующий план, наглядно показывающий, какие знания требуются мастеру кисти или резца. Но обучая сотни молодых людей, Академия имела в виду не масштабное производство «гениев», а создание контингента достаточно хороших мастеров, которые перейдут рубеж ремесленничества и поднимут авторитет профессии на новую высоту.

Добившись для себя нового положения, академики могли подумать уже и о том, как из образованного и имеющего соответствующее самосознание молодого живописца сделать выдающегося и даже гениального мастера⁴¹⁸.

В литературе того времени немалое внимание уделяется понятию «гения». Гением по представлениям того времени можно обладать, а не быть. «Большинство людей, – пишет Роже де Пиль в книге “Понятие о совершенном живописце”, – понимают под ним тот пыл воображения, который производит изобилие мыслей, а также то тайное вдохновение и то воодушевление, которые позволяют создавать выдающиеся вещи»⁴¹⁹. Де Пиль разъясняет, впрочем, что гений следует упражнять и развивать посредством упорной работы. Восемнадцатый век не мог отказаться от

⁴¹⁷ Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII веков. С. 40.

⁴¹⁸ Этим, кстати, объясняется, почему ученики Школы избранных учеников имели такой солидный возраст. Сначала, в Академии, их формировали как людей определенного положения с определенным образованием, а потом уже пытались создать из них «великих».

⁴¹⁹ Piles R. de. L'idée de peintre parfait. P. 23.

идеи, что гений можно взрастить, сформировать, а божественный огонь следует поддерживать. В знаменитой «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера это растолковывается самым обстоятельным образом: «Счастье художника – родиться с искрой гениальности. [...] Но художнику недостаточно иметь гений... нужно, чтобы его руки были послушны и... способны с точностью провести линию, которой требует воображение. [...] Глаз нужен также, как и рука. [...] Обучение же необходимо, дабы усовершенствовать глаз и руку. [...] Обучение требует полного внимания и постоянной настойчивости в течение многих лет». Любопытно, что лучшим временем для обучения автор статьи считает тот период, когда «наши органы, как наружные, так и внутренние, заканчивают формироваться; это время... с пятнадцати до тридцати лет»⁴²⁰.

Художник и теоретик М.-Ф. Дандре-Бардон (1700–1783) в своем трактате о живописи говорит, что гений, теория и практика суть три слагаемых, необходимых хорошему живописцу. Гений дается человеку свыше при рождении, однако без постоянных, упорных занятий гениальность не принесет плодов. «Знание принципов... искусства совершенно необходимо для того, чтобы направлять гений, отмечать допускаемые им неточности, формировать вкус...»⁴²¹. Обладать гением, но пренебрегать занятиями даже вредно – это создает «опасную иллюзию» собственной значимости, делает человека самонадеянным, что рано или поздно приведет к разочарованию. По логике Дандре-Бардона, получая гений, человек получает и новый груз ответственности. Теперь он просто обязан стремиться к просвещению и осваивать соответствующие навыки.

Любопытно выяснить, откуда пришла идея изоляции учеников. Здесь можно вспомнить труды не кого иного, как Дж. Локка, который в своих «Мыслях о воспитании» (1693) объяснял, как важно ограждать юношество от влияния порочной общественной среды. Локк, как известно, высказывался против школ за домашнее воспитание, так как недостатки такового «бесконечно предпочтительнее той

⁴²⁰ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. V. 12. P. 252.

⁴²¹ Dandré-Bardon M.-F. Traité de peinture... V. 1. P. 36-37.

дерзости, плутовства и насилия, которым научает школьная среда»⁴²². Организаторы Школы протежируемых учеников Локка, надо думать, читали и соглашались со многими его идеями, поскольку Школа представляла собой пансион семейного типа и не слишком походила на школу в широком смысле этого слова. Ученики изымались из общества и помещались в «идеальную» семью, где отцом над ними был руководитель, который не только следил за их образованием, но и надзирал за поведением. Количество учеников – 6 человек – также отвечало семейному характеру Школы.

Так удался ли этот экстраординарный эксперимент? Учеников набрали. Конкурс на места пришлось устраивать дважды: в августе и декабре 1748 года. По итогам двойного конкурса сформировался первый состав Школы протежируемых учеников, куда вошли Габриэль-Франсуа Дуайен (1726–1806), Жан-Батист Утен (?–?), Шарль-Франсуа Пьер де Ла Траверс (1726–1780), Филибер-Бенуа де Ларю (1718–1780), Эдм Дюмон (1720–1775), Огюстен Пажу (1730–1809). Как можно видеть, в большинстве своем это небезызвестные имена.

Школе было предоставлено здание между Лувром и улицей Фроманто. На плане № 4 из 4 тома «Французской архитектуры» Ж.-Ф. Блонделя Школа помечена латинской буквой «i». На плане № 5 те же помещения, предназначенные для Школы, жизни и занятий учеников, помечены буквами «gg». Блондель пишет, что это помещение «служит теперь мастерской господину Ванлоо, здесь также размещены избранные ученики Его Величества»⁴²³. Французский исследователь Л. Куражо указывает, что по случаю основания Школы купили «белье, столовое серебро, посуду из меди и фаянса, шесть кроватей, шесть комодов и шесть мольбертов»⁴²⁴. 31 декабря 1748 года каждый из шести учеников получил шесть ливров на обзаведение.

Первым директором Школы был назначен Жак Дюмон-Римлянин (1701–1781), который, однако, пробыл в должности всего три месяца. Ему наследовал Карл Ванлоо (1705–1765), остававшийся в должности до своей смерти в 1765 году. Это человек,

⁴²² Локк Д. Указ. соч. Т. 3. С. 459–460.

⁴²³ Blondel J.-F. *Architecture française*... Т. IV. Р. 39.

⁴²⁴ Courajod L. *Op. cit.* Р. 28.

которому предприятие Куапеля обязано большей частью своего успеха. Осуществляя идею семейного пансиона, Ванлоо относился к ученикам как к собственным детям и со всей ответственностью осуществлял попечение о них. Дандре-Бардон в сочинении «Жизнь Карла Ванлоо», своеобразном некрологе мастера, написанном сразу после его смерти, сообщает: «Он был искренен, наивен, простодушен, воодушевлен»⁴²⁵. Ванлоо никогда не рассматривал свой пост как синекуру. «Он считал свои обязанности выполнением государственного долга, которое требует от него всех возможных усилий, направленных к образованию учеников... С каким вниманием надзирал он за их занятиями, наблюдал их успехи! [...] Заря едва лишь занималась, а он уже держал кисти в руках, заходящее солнце заставляло его еще за мольбертом. [...] Молодые ученики привыкли следовать этому примеру и подражали своему директору во всем, что от них зависело. [...] Все дни, исключая те, что посвящены исполнению религиозного долга, они отдавали работе. Результаты подобного образа действия были превосходны. Карл видел, как успехи учеников возрастали день ото дня. Он следил за ними, торопил их, помогал им советами... Ученики же со своей стороны... старались завоевать сердце Апеллеса, который надзирал за ними...»⁴²⁶

Дидро в нескольких словах обрисовал характер Ванлоо, который вышел у него несколько иным, чем у Дандре-Бардона. Философ пишет, что Карл был требователен к себе и «не пренебрегал советами учеников, искренность которых он вознаграждал пощечиной или пинком, хотя уже минуту спустя раскаивался в своем поступке и исправлял недочеты»⁴²⁷. Это, впрочем, не противоречило представлениям того времени о семейственности и не мешало ученикам ценить своего учителя. Известен следующий эпизод. В 1754 году во Французской академии в Риме освободилось место. Маркиз де Мариньи, бывший тогда Директором королевских строений, отправил запрос в Школу покровительствуемых учеников, кого из питомцев было бы целесообразней отправить за Альпы. Франсуа-Бернар Леписье (1698–1755), секретарь-историограф Академии, ведущий переговоры со Школой, ответил маркизу

⁴²⁵ Dandré-Bardon M.-F. Vie de Carle Vanloo. Paris: Chez Desaint, 1765. P. 51.

⁴²⁶ Ibid. P. 32-33.

⁴²⁷ Дидро Д. Указ. соч. Т. 1. С. 107.

де Мариньи следующим письмом: «Выбор мог пасть только на трех учеников-живописцев: г-на Фрагонара, занимающегося в Школе уже год, г-на Монне, который провел здесь девять месяцев, и г-на Брене, чьи занятия продолжаются четыре месяца. Однако, Милостивый государь, эти три ученика столь живо чувствуют необходимость в уроках... г-на Ванлоо в том, что касается колорита и композиции, что нижайше просят позволить им закончить занятия под руководством столь превосходного учителя»⁴²⁸.

Кое-что известно и о внутренней жизни маленькой Школы. Французский исследователь П. Нолак пишет, что все хозяйственные заботы лежали на плечах супруги Ванлоо – Кристины Соми. Она, заметим, имела прекрасный голос, которым двадцатью годами ранее стяжала себе славу в Париже. Теперь музыка была забыта, и госпожа Ванлоо занималась обеспечением сколько-нибудь сносного быта своего семейства и шести великовозрастных учеников. Выплаты от короля поступали не слишком регулярно. Если до 1755 года дело еще шло, то с этого времени на Школе стали существенно экономить⁴²⁹. С 1759 года выплаты практически прекратились. Супруги Ванлоо подавали в Академию рапорты и жалобы на нехватку средств, тратили на содержание Школы собственные деньги. Желая помочь своему директору и самим себе ученики Школы придумали посылать свои неоплаченные счета прямо в Академию с просьбой использовать для их оплаты задержанные на несколько лет стипендии. Источники почему-то умалчивают, как отреагировала на это Академия, надо думать, что существенно эта выходка дела не поправила.

В 1755 году Школе пришлось распрощаться с еще одной привилегией – правом учеников лично представлять свои произведения королю. Академия сделала это под двумя предлогами. Во-первых, как пишет автор уже цитированного выше письма, потому, что «покровительствуемые ученики пользуются честью, которую большая часть академического сообщества никогда не получит»⁴³⁰. Во-вторых, потому, что эта честь «оборачивается против самих учеников, которые, представив свои работы

⁴²⁸ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome ... V. 11. P. 37-38.

⁴²⁹ Nolhac P. de. Op. cit. P. 24.

⁴³⁰ Цит. по: Courajod L. Op. cit. P. 37.

королю, считают бесполезным обучение в Риме, поскольку уже имели счастье получить такое одобрение двора, как будто они уже там побывали»⁴³¹. Оба предлога демонстрируют явную зависть академических чиновников к ученикам Школы.

В 1765 году Карл Ванлоо скончался от удара. После этого дела в Школе расстроились. На смену прежнему учителю пришел его племянник – Луи-Мишель Ванлоо (1707–1771), хороший художник, однако не столь опытный педагог. Еще хуже дела пошли после отставки господина де Мариньи, который наследовал де Турнему и долгие годы продолжал покровительствовать Школе. Вокруг нее стали собираться тучи. Воспользовавшись сменой кабинета после смерти Людовика XV, новый директор Академии Жан-Батист Мари Пьер составил любопытный документ, название которого можно перевести как «Замечания по поводу Школы избранных учеников в Париже». Если резюмировать все соображения, изложенные им на многих страницах, то выяснится, что Школа плоха с любой стороны: забирает много денег, поощряет самомнение молодых людей и неуважение к учителям, отбивает желание продолжать обучение в Италии. Пьер утверждал, что ученики столь великовозрастны, что из Италии возвращаются чуть ли не в сединах, а на прочих учащихся Французской академии в Риме оказывают самое дурное влияние⁴³². В итоге в 1775 году Школа была окончательно упразднена.

Тем не менее, из Школы вышли Жан-Оноре Фрагонар, Жак-Луи Давид, Жан-Антуан Гудон (1741–1828), Огюстен Пажу (1730–1809), Мишель Клодион (1738–1814), Луи-Жан-Франсуа Лагрене (1725–1805), Этьенн де Лавалле-Пуссен (1735–1802), Габриэль-Франсуа Дуайен (1726–1806), Франсуа-Андре Венсан (1746–1816) и многие другие менее известные, но вполне состоявшиеся мастера. Разумеется, нельзя считать, что своим талантом и успехами эти мастера обязаны только данной Школе. Однако им, несомненно, был полезен опыт обучения в этом своеобразном пансионе, о чем свидетельствует цитированный выше отказ нескольких учеников уехать в Италию раньше времени. Еще один важный показатель – то, что из Школы почти не было отчислений. Несмотря на то, что пару раз академическое начальство, нагрянув

⁴³¹ Courajod L. Op. cit.

⁴³² Ibid. P. 117.

с проверкой, фиксировало нарушения, такие как несанкционированное отсутствие некоторых учеников, до отчисления никогда не доходило.

Школа просуществовала всего двадцать восемь лет и не вошла на постоянной основе в структуру академического образования. Однако закрыта она была отнюдь не из-за того, что эксперимент Куапеля оказался неудачным. Напротив, идеи этого инициативного директора вполне себя оправдали, Школа дала многих хороших и даже превосходных мастеров. Учреждение закончило свое существование потому, что ушли люди, которые обеспечивали его успех: сам Куапель, де Турнем, Мариньи, Карл Ванлоо. Школа была, по сути, частной инициативой нескольких энтузиастов, но она не вписывалась в систему Академии. Ученики были отделены от основного состава академических воспитанников и даже вознесены над многими взрослыми мастерами. Из учеников Школы готовили элиту. Им был даже несколько лет открыт личный доступ к самому королю. Это раздражало академических чиновников. Французские исследователи уже отмечали, что, считаясь частью Академии и будучи ей подотчетной, Школа вызывала у академиков ревность, воспринималась как чужеродный элемент, конкурирующий с прочими составляющими академической системы. При таком отношении Школа не могла просуществовать дольше, чем находились у власти ее основатели и покровители. Однако в истории художественного образования Школа избранных учеников осталась как смелый и успешный эксперимент.

3.3. Во Французской академии в Риме⁴³³

Последней, наиболее престижной ступенью академического образования было пребывание во Французской академии в Риме. Разумеется, этого удостаивались очень немногие из тех, кто желал посвятить себя карьере в области искусства.

Академия в Риме была не просто высшим учебным заведением для одаренных студентов: она представляла собой особую политическую силу. Поддерживая связи и сотрудничество с французским посольством в Риме, Французская академия также являлась своего рода культурным представительством Франции в Италии, настоящей «рекламной вывеской» французского образования⁴³⁴. Надо заметить, что и директора Французской академии в Риме были для Парижа не просто частью бюрократической машины. Академия вписывалась в общую систему французской дипломатии – любые успехи Франции на международной арене отражались и на этом учебном заведении, а любые неприятности в политической сфере так или иначе задевали его интересы.

Парижское начальство (представленное Директором королевских строений) проявляло истинную заинтересованность во всех делах римского филиала. Они давали многочисленные советы и даже довольно категорично распоряжались относительно того, как руководству Французской академии в Риме следует вести себя в тех или иных обстоятельствах, обсуждали правила и принципы жизни пенсионеров, вносили коррективы в устав, высказывали свои личные взгляды и передавали общее мнение Парижской академии о присланных в столицу Франции произведениях римских пенсионеров.

История данного учреждения уже не раз привлекала исследователей, о чем говорилось в историографическом обзоре к данной диссертационной работе. Мы, однако, рискнем дать собственную картину жизни этого учебного заведения. Речь

⁴³³ Основные положения данного раздела отражены в статье: Агратина 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.

⁴³⁴ Gachtgens T. W. Op. cit. P. 14.

идет не о том, чтобы подробно по годам реконструировать его историю (это уже весьма успешно осуществлено А. Лапозом), а о том, чтобы дать насколько возможно верную картину бытия Академии и пенсионеров в ее стенах, памятуя о том, что пребывание в Италии было одним из важнейших этапов на жизненном пути молодого французского художника.

Основание Французской академии в Риме относится к 1666 году и напрямую связано с возникновением и деятельностью Парижской академии живописи и скульптуры. Пиетет перед итальянским искусством побуждал Францию отправлять своих лучших мастеров в страну Возрождения. Это позволяло им получать обширный опыт, изучая величайшие произведения изобразительного искусства. Теперь поездки должны были осуществляться организованно, а в Италии молодые французские мастера уже не были предоставлены сами себе. Встречающая сторона – Французская академия в Риме – задумывалась как серьезное учебное заведение, подчиняющееся строгому уставу, имеющее директора, выбранного из наиболее почтенных академиков Парижской академии живописи и скульптуры, и постоянно поддерживающее связь со своей парижской родоначальницей. Как отмечает А. Верже, основание Французской академии в Риме было и своеобразным политическим актом, поскольку Франция как бы заявляла свои права на итальянское наследие, уже принадлежащее прошлому. Кроме того, создавая Академию в Риме, король «возложил на нее миссию сформировать элиту, находящуюся на службе у государства»⁴³⁵.

Известно, что, задумав основание Французской академии в Риме, Кольбер советовался с Лоренцо Бернини (1598–1680), который работал для французского короля и опекал новую Академию с момента ее основания. В знаменитой «Переписке...» есть весьма любопытное место, где Бернини дает Кольберу весьма разумный совет. Когда Кольбер назвал в качестве будущего директора Шарля Эррара (1606–1689), Бернини ответил, что «это хорошо, но нужно бы придерживаться другой методы, чем раньше; в обычае было приезжать в Рим в возрасте пятнадцати лет и не

⁴³⁵ Verger A. Entrer à l'Académie de France à Rome... P. 14.

заниматься ничем иным, кроме рисования, в течение девяти или десяти лет. Было бы хорошо, если бы ученику было не менее двадцати пяти лет к тому моменту, когда он начнет занятия [в Риме], и это время следовало бы использовать иначе: один день рисовать, другой – работать, неважно, идет ли речь о скульптуре или о живописи»⁴³⁶. Кольбер, очевидно, вполне согласился со своим знаменитым советчиком, поскольку Французская академия в Риме была им организована в качестве последней ступени академического образования. Бернини и позже участвовал в жизни Французской академии в Риме. Известно, что в 1667 году Бернини была заказана конная статуя Людовика XIV. Я. Курзиетти сообщает, что в 1669 году скульптор представил свои наброски ученикам Французской академии в Риме. Исследователь также приводит слова скульптора о том, что он собирается сделать «собственноручно модель из гипса этой статуи, а затем предъявит ее указанным молодым мастерам, чтобы они скопировали эту модель и научились всем приемам, о которых они должны знать»⁴³⁷. Во Французской академии в Риме преподавал какое-то время ученик Бернини Джулио Картаре (1642-1699). Он помогал французским пенсионерам изучать античную, ренессансную и барочную скульптуру, а также учил их реставрационному делу.

Устав Французской академии в Риме был подписан Кольбером 11 февраля 1666 года (см. *Приложение 2.19*). Первым директором этого заведения должен был стать не кто иной, как Никола Пуссен. Еще за два года до официального основания Академии в Риме Кольбер рассматривал именно эту кандидатуру. Доказательством тому служит письмо, продиктованное Кольбером, но так и не отправленное знаменитому адресату. Причиной послужила смерть Пуссена в 1665 году. Директором был назначен Шарль Эррар – один из первых академиков недавно основанной Парижской академии живописи и скульптуры. Изданные в пяти томах «Королевские счета времен Людовика XIV», весьма ценный источник, сообщает, что Эррару на путешествие было выделено 1200 ливров⁴³⁸.

⁴³⁶ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 1. P. 7.

⁴³⁷ Curziotti J. Gian Lorenzo Bernini e l'Académie de France à Rome. Una nota documentaria sul ruolo di Giulio Cartarè // Valori Tattili. 2017/2018. № 10/11. P. 46.

⁴³⁸ Comptes des bâtiments du Roi sous Louis XIV. V. 3. P. 99.

Эррар отправился в Рим, увозя с собой восьмерых первых пенсионеров и подписанный Кольбером устав, анализ которого представляется небезынтересным. Этот устав продолжал оставаться актуальным до 1787 года, т.е. более ста лет. Нужно заметить, что и обновленный устав предреволюционных лет во многом повторял первый. Несмотря на то что дисциплина в Академии то и дело страдала, а нарушения были отнюдь не редкими, все они совершались с оглядкой на этот устав, что можно хорошо видеть при изучении знаменитой «Переписки...».

В статье 1 Устава указывается, что академия может принять двенадцать учеников: шестерых художников, четырех скульпторов и двух архитекторов. Первоначально время пребывания в Риме оговаривалось для каждого ученика индивидуально, однако в 1677 году срок пенсионерства был ограничен тремя годами.

Разумеется, четко придерживаться указанных цифр удавалось редко. Это касается даже числа пенсионеров. Уже в 1669 году в Академии в Риме насчитывается четырнадцать учеников, в 1673-м – шестнадцать, в 1676-м – тринадцать, в 1679-м – девять человек. В 1696 году в Академии в Риме осталось всего два пенсионера, во многом из-за финансовых сложностей. Около 1710 года учеников насчитывалось шесть человек, а в период с 1710 по 1725 год колебалось от шести до восьми. Поскольку количество учеников тогда решительно не могло дотянуть до двенадцати, тогдашний Директор королевских строений д'Антен в 1735 году утверждает правило, согласно которому в Академии должно одновременно учиться не более шести учеников. Впрочем, в 1736 году их уже восемь. Ситуация с количеством пенсионеров несколько выправилась после основания в Париже Школы королевских протезе. В начале 1750-х годов учеников в Академии в Риме вновь становится двенадцать, а уровень их подготовки значительно повышается. В 1758 году насчитывается уже шестнадцать пенсионеров, а на момент приезда в Рим Ноэля Алле (1775) – тринадцать⁴³⁹. Эти, хотя и несколько разрозненные цифры, все же дают представление о том, как функционировала Академия. Если переполненность учебного заведения кажется более естественной, то нехватку пенсионеров требуется

⁴³⁹ Разрозненные данные о количестве учеников содержатся в: Lapaue H. Op. cit. P. 8, 39, 102, 133, 173, 199, 229, 267, 327.

как-то объяснить. В первом регламенте Парижской академии живописи и скульптуры сказано, что в Рим будут посылаться ученики, получившие Большую золотую медаль. Конкурс должен был проводиться ежегодно. Каждый раз проведение его фиксировалось в протоколах Академии живописи и скульптуры.

Текст из указанных протоколов, относящийся к 1698 году, описывает пример того, как осуществлялся конкурс. Вначале объявляется, что ассамблея собралась с целью дать участникам тему, на которую они должны выполнить свои произведения, и что делается это согласно статье 19 дополнения к Уставу от 1654–1655 годов (см. *Приложение 2.3*), где говорится, что «каждый год семнадцатого октября накануне праздника св. Луки Академия будет давать общий сюжет на тему героических деяний короля всем учащимся. Каждый должен будет выполнить рисунок и принести его накануне праздника Богородицы в феврале следующего года на [академическую] ассамблею для того, чтобы работы можно было увидеть, рассмотреть и оценить. Те, чьи рисунки будут признаны лучшими, должны будут написать по ним картины... Указанные полотна они будут обязаны представить еще три месяца спустя Академии, которая по этому случаю назначит почетный приз, соответствующий качеству работы...»⁴⁴⁰. С момента основания Французской академии в Риме «почетным призом», разумеется, становилось трех или четырехгодичное пребывание в Италии на средства короля. Впрочем, как отмечает А. Верже, «успех в конкурсе Королевской академии живописи и скульптуры... не обязательно открывал двери римской Академии, поскольку стипендия давалась как особая милость короля по патенту, выдаваемому иногда спустя несколько лет после получения первой премии»⁴⁴¹. Академия утверждала, что лишь король имеет право жаловать данную премию, однако ясно, что делал он это в соответствии с решением Академии живописи и скульптуры. Далее в протоколе заседания объявляется, что конкурс будет проводиться по заведенному порядку, и оглашаются фамилии студентов, которые «как неоднократно завоевавшие первую премию сочтены достойными отправиться в

⁴⁴⁰ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 3. P. 230.

⁴⁴¹ Verger A. Entrer à l'Académie de France à Rome.... P. 16.

Академию в Риме», а потому освобождаются от участия в конкурсе в этом году⁴⁴². Остальные претенденты получали задание и должны были приниматься за работу.

Такие конкурсы предполагалось проводить ежегодно, однако известно, что случались и «пропуски», отчего страдало количество римских пенсионеров. А. Лапоз приводит письмо Кольбера Лебрёну от 15 сентября 1679 года, где говорится: «Поскольку необходимо держать там [в Риме. – Е.А.] более значительное число учеников, я прошу Вас обсудить с господином Перро всех воспитанников Академии [Парижской королевской академии живописи и скульптуры. – Е.А.], чтобы выбрать наиболее достойных для отправки в Рим»⁴⁴³. Тем не менее, ни в 1679-м, ни в 1681-м Академия не присудила ни одной премии. Ж. Гиффре опубликовал списки лауреатов римской премии с 1663 по 1907 год⁴⁴⁴. Года 1679 и 1681 пропущены за отсутствием победителей. Также не было лауреатов с 1706 по 1708 год включительно, в 1716-м, в 1718-м и 1719 году. В последующие годы ситуация выправилась.

Разумеется, мнения относительно того, насколько конкурс был справедливым и отвечал логике истории, расходятся. Известно, например, что Ж.-Л. Давид далеко не с первого раза сумел в нем победить. В 1769-м, 1771-м, 1772-м годах он становился лишь третьим и вторым. Поскольку Давид дважды занимал второе место, Академия вне конкурса присудила ему первое в 1773 году. Бывали и совсем курьезные случаи. Так, в 1785 году молодой архитектор П.-Ф.-Л. Фонтен уступил первую премию своему сопернику, поскольку академическая комиссия вменила ему в вину «великолепный рисунок». «Это должно послужить уроком тем, – сообщает протокол заседания, – кто, слишком занимаясь рисунком, уделяет внимание только ему, что может повредить главной цели обучения»⁴⁴⁵. Данная необычная история, правда, является совершенно исключительной. Кроме Парижской академии живописи и скульптуры, в Рим имела право отправлять пенсионеров Академия Тулузы. Свою привилегию она получила только во второй половине XVIII века, однако

⁴⁴² Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 3. P. 230.

⁴⁴³ Lapause H. Op. cit. P. 50.

⁴⁴⁴ Guiffroy J. Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

⁴⁴⁵ Lapause H. Op. cit. P. 398.

пользовалась ей весьма активно. С 1770 по 1789 год Тулузская академия отправила в Рим девять человек⁴⁴⁶.

Часто случалось, что художник, не получивший первой премии, все же оказывался в Италии. «Время от времени она [Французская академия в Риме. – Е.А.] принимала некоторых “сторонних” учеников, молодых художников, имеющих высоких покровителей. Они получали разрешение жить здесь и питаться, хотя не имели финансового вспоможения»⁴⁴⁷. В классе, где ставили модель, «сторонние» занимали обычно менее удобные места. Время от времени появлялись возражения против присутствия «сторонних», однако запретить эту практику полностью не удалось. Одним из самых красноречивых является пример знаменитого «мастера руин» Гюбера Робера. Он приехал в Рим в 1754 году вместе с французским посольством, являясь протеже герцога де Шуазеля. Молодой мастер обратился во Французскую академию в Риме. Его приняли в качестве «стороннего», а потому Робер, хотя и не получал стипендии, мог иметь свою комнату в резиденции Академии. Он не желал, однако, удовлетвориться своим положением. С 1759 года Робер сделался полноправным пенсионером, каковым и оставался до 1762 года. В Риме Гюбер Робер свел дружбу с Фрагонаром, а также с меценатом и большим любителем изящных искусств аббатом де Сен-Ноном, благодаря которому побывал в Неаполе, сумел посетить Помпеи и Геркуланум.

Разумеется, вопрос о принятии «стороннего» в пенсионеры долго обсуждался в кругу академического начальства. Так, 26 ноября 1754 года Шарль-Жозеф Натуар (1700–1777), тогдашний директор Академии, писал Директору королевских строений маркизу де Мариньи: «Господин посол (герцог де Шуазель. – Е.А.) покровительствует молодому человеку, имеющему вкус к изображению архитектуры. Посол сказал мне... что незадолго до его отъезда из Парижа он сообщил Вам о желании молодого человека сделаться пенсионером, но Вы ответили, что принять того, кто не получил первой премии – значит нарушить весь порядок, установленный в данном заведении. Теперь посол ходатайствует, чтобы молодой человек получил

⁴⁴⁶ Beck Saiello E. Le Palais Mancini... P. 27.

⁴⁴⁷ Gabillot C. Op. cit. P. 73.

только разрешение жить в Академии, оплачивая свое питание»⁴⁴⁸. На это Мариньи согласился со всем удовольствием. В 1759 году, перед тем как принять Робера в число пенсионеров, Мариньи заказал ему картину, которой остался весьма доволен. 29 августа 1759 года Мариньи писал Роберу: «Если герцог Шуазель желает, чтобы Вы были приняты в число пенсионеров, я охотно предоставляю Вам место, как свидетельство удовлетворения успехами, которые Вы демонстрируете»⁴⁴⁹. Известно, что Робер с большой пользой провел время в Италии, выработав собственную манеру и сформировав круг любимых сюжетов.

Французский исследователь Ж.-П. Ало приводит любопытные цифры касательно лауреатов и сторонних. Из 436 пенсионеров, учившихся во Французской академии в Риме с 1666 по 1793 год, 122 не имели первой премии. В то же время 75 лауреатов так и не получили королевского патента на обучение в Италии⁴⁵⁰.

В статье 1 Устава особенно отмечается, что все ученики должны быть добрыми католиками. Этот пункт также не всегда соблюдался. Бывали среди пенсионеров и протестанты, хотя попасть в Рим на королевские деньги им было значительно труднее, чем тем, кто принадлежал католической церкви. Кому-то везло больше, кому-то меньше. Так, Ф.-А. Венсан (1746–1816), протестант по вероисповеданию, окончил Парижскую академию живописи и скульптуры. В 1768 году он принял участие в конкурсе на Римскую премию и занял первое место. Пройдя обучение в Школе протезируемых учеников, он в 1771 году уехал в Рим, откуда вернулся в 1774-м, отбыв положенные три года. Никаких специальных объяснений касательно вероисповедания этого пенсионера мы в документах не встречаем. Нам удалось найти лишь следующие любопытные строки в письме тогдашнего директора Академии в Риме Натуара Директору королевских строений господину де Мариньи: «Господин Венсан, новый пенсионер, сообщил мне, что, не будучи рожденным в католической религии, не может подчиняться ее требованиям»⁴⁵¹. Из дальнейшего содержания письма становится известно, что это привнесло некоторые трудности в составление

⁴⁴⁸ Gabillot C. Op. cit. P. 72.

⁴⁴⁹ Ibid. P. 76.

⁴⁵⁰ Alaux J.-P. L'Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires. T. 1-2. Paris: Edition Duchartre, 1933.

⁴⁵¹ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 12. P. 355.

постного меню, однако никоим образом не сказалось на положении Венсана. Многие, разумеется, зависело от личности того, кто занимал руководящий пост. Мариньи в бытность свою Директором королевских строений был весьма снисходителен и не слишком обращал внимание на религиозную принадлежность учеников. Д'Анживийе подобной толерантностью не отличался. 9 сентября 1780 года он писал Пьеру, что Ж.-П. Сент-Урс (1752–1809), который получил в этом году первую премию, не может быть послан в Рим в качестве королевского пенсионера, как по причине вероисповедания, так и потому, что он не является подданным Его Величества. Д'Анживийе продолжает: «Хотя... и нет правила, специально воспрещающего вознаграждать... молодого художника, который не исповедует единственную официальную религию во Франции или является иностранцем, невозможно, чтобы такой художник занял место королевского пенсионера в Риме»⁴⁵². Эти два случая: Венсана и Сент-Урса показывают, что протестанты имели шансы попасть во Французскую академию в Риме, однако их вероисповедание определенно служило дополнительным препятствием.

Еще один момент, на котором нам хотелось бы остановиться, хотя он и не отмечен в уставе, – семейное положение пенсионеров. Эти молодые люди уже отучились в Парижской академии живописи и скульптуры, а иногда и в Школе избранных художников. Многие из них получили первую премию, дающую право пенсионерской поездки в Рим, далеко не с первого раза. Многим пришлось дожидаться, пока в Риме освободятся места. Таким образом, большинству было более двадцати лет, а некоторым и ближе к тридцати, – весьма подходящий возраст для начала семейной жизни. Никаких правил, запрещающих женатым людям участвовать в академических конкурсах, не было. Так, один из первых пенсионеров Жан Раон (1630–1707), имея более тридцати пяти лет от роду, был женат и имел двоих сыновей. Однако отсутствие запрета на брак не снимало вполне реальную проблему: разрешать ли женатым пенсионерам перевозить свои семьи в Рим, где размещать жен и детей, тем более что отпрысков за 3-4 года пребывания молодой семьи в Италии могло стать

⁴⁵² Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 14. P. 47.

еще больше. Спальни учеников в Академии мало подходили для семейной жизни. Это были небольшие, бедно обставленные комнаты, по одной на человека – фактически общежитие. Таким образом, женатые пенсионеры должны были либо оставлять своих жен и детей во Франции, либо селиться вне академической резиденции, самостоятельно подыскивая себе жилье. Так, один из первых пенсионеров по фамилии Десфоре «будучи женатым... проживал вне Академии»⁴⁵³. Другой пенсионер, бывший в Риме в 1760-х годах, скульптор Гуа, «был женат, но жил в Академии один»⁴⁵⁴. Неизвестно, оставалась ли его жена в Париже или жила в Риме на съемной квартире.

Время от времени Академия делала слабые попытки препятствовать пенсионерству семейных лауреатов. Так, Десмарре, получивший первую премию в 1783 году, испытал трудности, будучи женат на модистке, которая держала бутик в Париже. Ему пришлось писать немало обращений к Д'Анживийе, напоминая, что нет закона, запрещающего пенсионерам иметь жен. Из-за развернувшейся по этому поводу дискуссии отъезд Десмарре в Рим задержался на несколько лет. Уехать ему пришлось одному, оставив жену в Париже⁴⁵⁵.

Разумеется, пенсионеры могли жениться и в Риме. Некий Барбо в 1753 году женился на бесприданнице и решился покинуть учебное заведение⁴⁵⁶. Академическое начальство по возможности старалось удерживать пенсионеров от подобных браков. Когда Карлу Ванлоо, завоевавшему первую премию в 1724 году и пребывавшему в Риме с 1729-го, «пришла фантазия увлечься вдовой низкого происхождения» и задумать жениться на ней, тогдашний директор Академии в Риме Николас Флэйгельс (1668–1737) усил его лечиться от любовного недуга во Флоренцию⁴⁵⁷.

Следует сказать и несколько слов о том, где размещалась Академия. Статут сообщает, что «будет куплен или снят дом, в котором будут устроены две большие мастерские, одна для художников, другая для скульпторов». Первый адрес Французской академии в Риме долгое время был неизвестен исследователям. А.

⁴⁵³ Lapaue H. Op. cit. P. 48.

⁴⁵⁴ Ibid. P. 273.

⁴⁵⁵ Ibid. P. 395-396.

⁴⁵⁶ Ibid. P. 288.

⁴⁵⁷ Ibid. P. 192.

Лапоз провел соответствующее исследование и выяснил, что, приехав в Рим, первый директор Академии в Риме Эррар поселился в приходе Сент-Онофрио, в доме аббата Саракá. Номер этого дома несколько раз менялся, но на момент устройства в нем Академии он носил № 104⁴⁵⁸. Здание было, судя по всему, совсем не велико и скудно обставлено. Надо думать, что его рассматривали лишь как временное пристанище Академии. А. Лапоз приводит инвентаризационные списки, из которых становится ясно, что если директор располагал относительной роскошью вроде дюжины стульев, обитых красной кожей, и кроватью с пологом из желтого дамаска, то пенсионеры жили и вовсе бедно. «Каждый из них имел железную кровать, но далеко не все имели стулья, пусть даже соломенные. Большинство располагало лишь плохонькими табуретками»⁴⁵⁹. Не лучше обстояли дела с постельным и столовым бельем, посудой и прочей утварью.

В 1673 году произошел переезд Академии в Палаццо Кафарелли. Съём нового здания обошелся королю в 27 тысяч ливров. Это здание рассматривалось уже как постоянное. Оно было построено между 1515 и 1536 годом для Бернардино Кафарелли, причем над проектом работал сам Рафаэль, а затем его ученик Лоренцо Лотто. Это трехэтажное ренессансное палаццо: первый этаж отделан рустовкой, композицию венчает ярко выраженный карниз. Палаццо представляло собой достаточно вместительное здание, где можно было устроить как жилые, так и рабочие помещения. К сожалению, Академия здесь не задержалась. В 1684 году был задуман переезд в палаццо Капраника, где Академия оставалась следующие сорок лет. Это здание располагалось между площадью Навона и Пантеоном. Инициатором переезда выступил тогдашний директор Академии Лательер. Счета, на которые ссылается А. Лапоз, доказывают, что в апреле 1685 года Лательер последний раз внес арендную плату Пьетро Кафарелли, а в июне-июле того же года состоялся переезд. Ежегодная плата за новую резиденцию составляла 540 римских экю. Плату было договорено вносить дважды в год: 8 января и 8 июля. Палаццо Капраника было более скромным, нежели палаццо Кафарелли, и Академия находилась в еще более стесненных

⁴⁵⁸ Lapause H. Op. cit. P. 13.

⁴⁵⁹ Ibid. P. 18.

обстоятельствах, чем раньше. Рене-Антуан Уасс (1645–1710), ставший директором в 1699 году, провел инвентаризацию принадлежащего Академии имущества и пришел к выводу, что хозяйство находится в совершенно расстроенном состоянии. В «Переписке...» находим сообщения Уасса о том, что «нужно решиться на некоторые расходы, это абсолютно необходимо для [обновления] кроватей пенсионеров, столового белья, столов, замков, ключей и многого другого, что прямо-таки лежит в руинах»⁴⁶⁰.

Положение несколько поправилось во время директората Шарля-Франсуа Поэрсона (1653–1725). С 1710 по 1719 годы финансирование Академии было весьма приличным, за 1710 год оно составило 15 600 ливров в год, в 1712-м – 20 492 ливра, в 1716-м – 18 482 ливра, в 1725-м – 25 100 ливров в год. В 1717–1718 годах дела обстояли хуже, и Поэрсон жаловался д'Антену на нехватку средств. В 1714 году у Поэрсона появляется идея покинуть палаццо Капраника, наружный вид которого казался ему не слишком презентабельным. Впрочем, переезд не состоялся, поскольку Академия все равно умудрялась тратить больше, чем получала. В 1720 году ситуация усложнилась в связи с финансовым кризисом во Франции, спровоцированным Лоу⁴⁶¹. Это на три года оставило Французскую академию в Риме почти без средств. Кроме того, в том же году в Марселе объявили карантин из-за начавшейся чумы, отчего было прекращено морское сообщение с Италией.

Вопрос о переезде Французской академии вновь был поднят в 1724 году в связи с тем, что на месте палаццо Капраника было задумано строительство театра делла Валле. С 1724 года Академией управляли двое: сильно постаревший Поэрсон и относительно молодой, приехавший ему на смену Флэйгельс. По зрелом размышлении в качестве новой резиденции было выбрано палаццо Манчини. Первоначально Флэйгельс хотел, чтобы Академия переехала в Фарнезину. Эта знаменитая вилла принадлежала тогда герцогу Пармскому, который, несмотря на все старания французской стороны, наотрез отказался размещать в этом здании

⁴⁶⁰ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 3. P. 2.

⁴⁶¹ Джон Лоу был шотландским коммерсантом, явившимся в Париж, чтобы сделать финансовую карьеру. Он организовал «новую» банковскую систему, обещая обеспечить благосостояние всей Франции. Банк лопнул, в декабре 1720 года Лоу бежал из страны, оставив французскую экономику в самом плачевном состоянии.

Академию, опасаясь, что пострадают находящиеся в нем фрески Рафаэля⁴⁶². Новый дворец был вместительным и удобным, а кроме того, как отмечает А. Верже, был «отлично расположен, чтобы [можно было] участвовать во всех римских празднествах, папских процессиях, для устройства приемов аристократов, послов и кардиналов»⁴⁶³. Палаццо выходило на Корсо, улицу, «которая была главным общественным местом и театральными подмостками для всех римских праздников»⁴⁶⁴.

Удобным было также и соседство с посольством Франции. Герцог д'Антен выделил весьма немалые средства на обустройство дворца. Наконец-то все оказывается сделано с размахом. «Когда в Академии теперь имеются стулья из позолоченного дерева, мраморные столы, люстры прекрасные, как самые лучшие в королевстве, пьедесталы для статуй и наддверники; когда пишут иллюзорные гобелены в простенках окон и обманную лепнину; когда в комнатах имеются гипсовые слепки, мрамор, копии, сделанные учениками, огромные вазы; когда в главном салоне водрузили королевское место с балдахином, то кажется, что для украшения дворца нечего больше желать», – пишет А. Лапоз⁴⁶⁵. У Флэйгельса была идея разместить под балдахином бюст короля, с чем, однако, пришлось подождать. Известно, что бюджет при Флэйгельсе достигал 46 626 ливров в год, хотя львиная доля уходила, разумеется, на обустройство новой резиденции. В исследовании Э. Бэк-Саэлло читаем: «Первый этаж был предназначен для занятий, здесь находилась галерея слепков, предназначенных для знакомства учеников с академической скульптурой; две соседние комнаты были оставлены для рисования с живой модели. [...] Второй этаж (*piano nobile*) был отдан под квартиру директора и парадные комнаты. [...] Помещения, отведенные для пенсионеров, были несколько заброшены: ученики ютились на последнем этаже и использовали чердак в качестве рабочего

⁴⁶² Hercenberg B. Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome. Paris: Léonce Laget, 1975. P. 14–15.

⁴⁶³ Verger A. Rome vaut bien un prix... P. 91.

⁴⁶⁴ Beck Saiello E. Le Palais Mancini... P. 11.

⁴⁶⁵ Lapause H. Op. cit. P. 182.

пространства»⁴⁶⁶. В то же время помещение для работы с моделью представляло собой «очень красивый зал, украшенный колоннами»⁴⁶⁷.

Палаццо Манчини прослужило пенсионерам много десятилетий и в качестве резиденции Французской академии в Риме попало на страницы путеводителей. Вот что читаем в «Описании Рима» 1763 года: «Палаццо Манчини принадлежит в настоящее время Французской академии. Дворец находится на Корсо. Ранее он служил резиденцией Паоло Манчини, римского аристократа... и был увеличен по приказу герцога де Невера... под смотрением кавалера Карло Райнальди, который соорудил прекрасный фасад и изящный главный вход. [...] Недавно дворец был куплен королем Франции, и здесь обосновалась Академия изящных искусств. Здание заполнено гипсовыми слепками самых прекрасных статуй, которые только имеются в Италии»⁴⁶⁸. Сообщение о том, что дворец стал собственностью французской короны, справедливо. Покупка состоялась в 1737 году, незадолго до смерти Флэйгельса, столько сил вложившего в украшение и оборудование дворца.

Еще в 1735 году Флэйгельс писал д'Антену, что не теряет надежды купить дворец для короля, поскольку владелец может найти других покупателей, и тогда столь удобная и стоившая больших вложений резиденция будет потеряна⁴⁶⁹. Речь о том же заходит в начале 1736 года⁴⁷⁰. В марте 1737 года дискуссии о покупке становятся более конкретными⁴⁷¹. Наконец 6 сентября 1737 года был заключен договор купли-продажи, полностью приведенный в известной нам «Переписке...»⁴⁷². Эта резиденция прослужила до конца XVIII века, и только в следующем столетии Академия переехала в Палаццо Медичи.

Что касается обучения, то устав сообщает следующее: «Каждый день ученики будут в течение двух часов изучать арифметику, геометрию, перспективу и архитектуру в то время, когда это предписано и когда будут являться учителя,

⁴⁶⁶ Beck Saiello E. Le Palais Mancini... P. 12.

⁴⁶⁷ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 7. P. 181.

⁴⁶⁸ Titi F. Op. cit. P. 321.

⁴⁶⁹ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 9. P. 217.

⁴⁷⁰ Ibid. P. 221.

⁴⁷¹ Ibid. P. 299.

⁴⁷² Ibid. P. 320-323.

нанятые для этой цели. Остальное время будет использоваться учениками согласно распоряжениям, сделанным по этому поводу ректором.

Поскольку знание анатомии чрезвычайно полезно для художников и скульпторов, которые хотят быть образованными и желают иметь представление о различных эффектах, производимых мускулами при всевозможных движениях, ректор указанной Академии будет совершать препарирование тела каждую зиму и даже озаботится сделать с него муляж, чтобы ученики изучили положение мышц и производимые ими движения»⁴⁷³.

Увы, точно следовать уставу получалось далеко не всегда. В 1694 году, когда Академия в Риме особенно бедствовала, учителя перспективы и анатомии были уволены. Тогдашний директор Уасс не был доволен таким положением вещей. В конце концов, ему самому пришлось некоторое время обучать пенсионеров указанным дисциплинам. Регулярное их изучение возобновилось в 1708 году при Поэрсоне. Новые сложности возникли при Флэйгельсе. Учитель по перспективе и математике официально имелся, занятия шли, однако на этот раз бойкот устроили сами ученики, поскольку считали манеру преподавания скучной и не приносящей практической пользы. Учителя уволили⁴⁷⁴. Если говорить о самостоятельных занятиях математикой и перспективой, то для них рекомендовалась книга Андреа Поццо (1642–1709)⁴⁷⁵. Автор данного трактата был не зодчим, а художником-монументалистом, а также оформителем религиозных театрализованных представлений, что определило особенности его теоретического труда.

Трактат посвящен тому, как правильно изображать в перспективе те или иные архитектурные детали: стоящие друг за другом пьедесталы, поставленные по периметру окружности колонны и т.д. Эти правила разбираются и на примере изображения реальных памятников. Книга написана действительно очень доступным языком, а потому вполне объяснима ее популярность в качестве учебного пособия во многих европейских академиях.

⁴⁷³ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 1. P. 10.

⁴⁷⁴ Lapaue H. Op. cit. P. 185.

⁴⁷⁵ Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei...

Что касается анатомии, то на деле ее изучали гораздо чаще по пособиям и экорше, чем в анатомическом театре. Из-за увольнения учителей в 1694 году занятия прервались. В 1708 году Поэрсон настаивал, чтобы занятия по перспективе и анатомии возобновились, однако ему разрешили нанять учителя только по первой из указанных дисциплин.

В бытность свою директором Натуар был озабочен проблемой изучения анатомии. «Переписка...» содержит его просьбу к тогдашнему Директору королевских строений маркизу де Мариньи разрешить Академии в Риме приобрести муляж человеческого скелета. Натуар пишет: «Нет школы рисунка, где бы такой скелет не был большим подспорьем для обучения молодых людей»⁴⁷⁶. Известно также, что в бытность свою пенсионером Академии в Риме скульптор Гудон изготовил некоторое количество рисунков, изображающих экорше. Их было также решено использовать в качестве учебных пособий, что было даже закреплено в приложении к уставу, составленному Ж.-М. Вьеном, а затем в регламенте 1787 года (см. Приложение 2.21).

Важнейшей частью обучения было изготовление копий с произведений великих мастеров эпохи Ренессанса и барокко. Предписывая ученикам такой род занятий, Парижская академия и королевский двор преследовали собственные цели: пополнить королевскую коллекцию копиями выдающихся произведений, получить для Франции все лучшее, что есть в Италии, фактически «сделать из Версаля второй Рим»⁴⁷⁷. Копии статуй украшали французские парки, копии картин занимали свое место на стенах королевских резиденций или отправлялись в качестве образцов на мануфактуру гобеленов. Особенно тесное взаимодействие Французской академии в Риме с мануфактурой Гобеленов относится к 1725–1750 годам⁴⁷⁸.

Ученики по-разному относились к необходимости заниматься копированием. С одной стороны, они принадлежали к тем немногим счастливцам, которые могли не торопясь, обстоятельно изучить лучшие произведения итальянской школы. С другой

⁴⁷⁶ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 12. P. 140.

⁴⁷⁷ Souchal F. La «Nouvelle Rome». Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV // Gazette des Beaux-arts. T. 88. 1976. № 1294. P. 161–164.

⁴⁷⁸ Henry Ch. Les Gobelins et l'Académie de France à Rome... P. 217.

стороны, копирование отнимало много времени и не позволяло приступить к изготовлению собственных работ. Время от времени ученики начинали высказывать недовольство. Об этом узнаем, например, из письма Ш. Куапеля, который в августе 1673 года сообщает, что ученикам «надоело копировать»⁴⁷⁹.

Иногда препоны чинились итальянской стороной. Так, папа Иннокентий XI, большой противник Франции и всего французского, препятствовал изготовлению копий и отправке их во Францию. Следующий папа Александр VIII заявлял, что желал бы иметь возможность пользоваться помещениями, где имеются росписи Рафаэля, однако «эти комнаты загромождены строительными лесами с момента основания Академии, т.е. уже двадцать лет»⁴⁸⁰. Папа Клемент XI, наконец, категорически запретил копирование в Ватикане под предлогом того, что копиисты портят и пачкают оригиналы. Многие аристократы, владельцы крупных собраний живописи, последовали примеру понтифика и также закрыли свои коллекции. Директор Уасс писал тогдашнему Директору королевских строений Мансару в письме от 18 июля 1702 года: «Папа затеял реставрацию некоторых вещей в этих помещениях. [...] Карло Маратта в настоящее время занят поправлением и переписыванием мест, которые время повредило в произведениях Рафаэля. Я сомневаюсь, что в будущем можно будет получить разрешение копировать в этих помещениях»⁴⁸¹. Договориться о возобновлении копирования в Ватикане смог только Николас Флэйгельс в самом конце своей жизни. Мы узнаем об этом из письма Директора королевских строений Филибера Орри (1689–1747), который пишет, что надеется на успех переговоров и скорое возобновление работ над копиями произведений Рафаэля в Ватикане⁴⁸². Работы и правда возобновились, о чем свидетельствует переписка исполняющего обязанности директора Пьера де Лесташа (1688–1774) с Директором королевских строений Орри в марте 1738 года.

Чаще всего директор сам указывал ученикам, с каких произведений снимать копии. Также директор должен был следить за ходом работы, наведываясь время от

⁴⁷⁹ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 1. P. 48.

⁴⁸⁰ Lapaue H. Op. cit. P. 106.

⁴⁸¹ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 3. P. 86-87.

⁴⁸² Ibid. V. 9. P. 326.

времени туда, где она велась. Разумеется, среди директоров были как более строгие, так и более либеральные. Флэйгельс, например, в значительной степени расширил репертуар произведений для копирования. Он любил и рекомендовал своим ученикам венецианцев, особенно почитаемого им Паоло Веронезе, а также Тициана. Предлагал делать копии с Гвидо Рени, Доменикино, Пьетро да Кортона⁴⁸³.

Бывало, что молодой мастер, озабоченный формированием своей собственной манеры, искал среди живописцев прошлого тех, кто был ближе ему по духу, техническим особенностям, жанровым предпочтениям. Гонкуры, ссылаясь на Теофиля Фрагонара, внука знаменитого художника, передают якобы принадлежавшие ему слова: «Энергия Микеланджело меня пугала, – говорил он, – я испытывал чувство, которое не могу передать словами; глядя на прекрасные образы Рафаэля, я был взволнован до слез и карандаш валялся у меня из рук. Наконец, я несколько месяцев провел в состоянии апатии, не чувствуя себя способным превзойти этих мастеров, когда открыл для себя живописцев, внушивших мне надежду стать им однажды достойным соперником. А именно: Бароччи⁴⁸⁴, Пьетро да Кортона⁴⁸⁵, Солимена⁴⁸⁶ и Тьеполо⁴⁸⁷ привлекли мое внимание»⁴⁸⁸.

Лучшие копии, разумеется, отправлялись в Париж, как и собственные рисунки учеников с модели. Сначала все эти произведения попадали в Парижскую академию, где о них выносилось суждение, давались советы относительно рисунка, колорита, композиции и т.д. Письменное заключение о каждом присланном произведении отправлялось в Рим, чтобы директор мог в приватной обстановке зачитать эту бумагу каждому из учеников. Здесь стоит обратить внимание именно на вопрос приватности. Начальство было озабочено тем, чтобы не ранить достоинство учеников, во всеуслышание заявляя о недостатках их работ. Публично зачитывались лишь официальные бумаги, касающиеся всех, либо карательные письма, присланные в связи с серьезными проступками учеников.

⁴⁸³ Hercenberg B. Op. cit. P. 17.

⁴⁸⁴ Федерико Бароччи (1526/1535–1612), итальянский художник и график.

⁴⁸⁵ Пьетро да Кортона (1596–1669), итальянский живописец и архитектор.

⁴⁸⁶ Франческо Солимена (1657–1747), итальянский художник.

⁴⁸⁷ Джованни-Баттиста Тьеполо (1696–1770), итальянский художник.

⁴⁸⁸ Goncourt E. et G. L'art du dix-huitième siècle. T. 2. P. 299-300.

Присланные в Париж копии из Академии поступали в королевское собрание, а рисунки с модели хранились в академическом архиве. По возвращении во Францию пенсионеры могли востребовать свои рисунки и забрать их.

Далеко не всегда ученики желали подчиняться правилам и выполнять рисунки и этюды для отправки в Париж. Ежедневное рисование с модели многим казалось детским упражнением. Маркиз де Мариньи, находясь в должности Директора королевских строений, просил каждые полгода присылать всего два-три рисунка и один этюд головы. Вьен, большой поборник дисциплины, в бытность свою директором Французской академии в Риме требовал, чтобы ученики делали по шесть рисунков в месяц, из которых только лучшие будут отправляться в Париж. Возмущенных учеников Вьен усмирил угрозой, что впредь будет требовать не шесть рисунков, а пятьдесят⁴⁸⁹.

В 1785 году при самом слабом из директоров Французской академии в Риме Лагрене ученики не прислали ни одного рисунка в Париж, после чего от Директора королевских строений д'Анживийе в Рим последовало возмущенное письмо.

«Переписка...» содержит немало академических отзывов на присланные работы. Приведем несколько пассажей для примера. Особенно интересно читать о работах мастеров, которые впоследствии составили славу французской живописной школы, например, о штудиях, выполненных Ж.-О. Фрагонаром. Так, в соответствующем рапорте за 1758 год читаем: «О живописной мужской фигуре г-на Фрагонара. Мы менее удовлетворены этой фигурой, чем могли бы быть, если бы не знали о блестящих способностях, продемонстрированных им в Париже. Речь вовсе не идет о какой-либо небрежности, но есть опасения, как бы подражание некоторым мастерам не повредило ему и не заставило впасть в манерность колорита, как это случилось в данной работе, где много голубых и малоправдоподобных золотисто-розовых оттенков. Можно подумать, что он подражал Бароччи, мастеру во многом превосходному, но колорит которого опасно имитировать»⁴⁹⁰. Чуть позже, в октябре 1759 года, Мариньи шлет Натуару несколько иное суждение о новом упражнении

⁴⁸⁹ Lapaue H. Op. cit. P. 372.

⁴⁹⁰ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 11. P. 217.

Фрагонара: «Мы удовлетворены старательным исполнением и вниманием, которое чувствуется в академической штудии мужской фигуры, выполненной господином Фрагонаром. Мы опасаемся, однако, что избыток старательности полностью охладит пламя, свойственное этому художнику. В рисунке заметна трудность исполнения, но нет вовсе той счастливой небрежности и легкости кисти, которые прежде имелись в изобилии. [...] Его колорит не состоит более из свежих оттенков, даруемых вдохновением и всегда удачных у художника, который изучил свой талант и сознательно подчиняется своему гению. Все прилизано, все закончено. Самое время для господина Фрагонара довериться своему таланту. Работая с большей смелостью, он вновь обретет свой изначальный огонь и счастливую легкость, которую он имел раньше, и которые, как кажется, слишком серьезные занятия могут поработить и даже уничтожить.

Мы очень удовлетворены его рисунками, они чистые, искусные и правильные. Но не слишком ли мало в них мягкости и эффектности? Они гораздо больше заслуживали бы похвалы, если бы были работами кого-либо подвизающегося в области скульптуры. Но художник, может ли он забывать о цвете и эффектности, даже когда он рисует?»⁴⁹¹ Натуар в ответном письме возражает Мариньи. Директор Академии в Риме пишет, что «у Фрагонара большой талант, но слишком много пыла и мало терпения для изготовления точных копий»⁴⁹². Надо думать, парижские академики оказались здесь дальновиднее Натуара. Суждение их являет собой замечательный пример педагогической прозорливости, притом что оно совершенно противоречит обычным для академической системы призывам к старательности и прилежанию. В 1759 году в состав академической ассамблеи входили сам Мариньи, Буше, де Вермон, Жора, Кусту, Пигаль, Дандре-Бардон, Аллегрен, Вьен, Фальконе, Лагрене, Шарден, Авед, Рослин, Кошен, граф де Келюс и др. Этот совет продемонстрировал удивительное понимание того ценного, что есть в творчестве Фрагонара. Академики боятся за его талант, «пыл», как это называет Мариньи, а вовсе не за то, что академические штудии будут выполнены без должного прилежания.

⁴⁹¹ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 11. P. 313.

⁴⁹² Ibid. P. 317.

Разумеется, в «Переписке...» можно найти немало суждений и о работах иных мастеров. Особенно много их становится с 1773 года, когда Пьер, тогдашний директор Академии, и Вьен, директор Французской академии в Риме, решили, что процедуру нужно сделать регулярной. Отчеты с этого времени делаются более упорядоченными, но и более формальными, выстроенными по одной схеме. О каждом присланном произведении говорится кратко, в сугубо специальных терминах. Оценивается правильность рисунка, гармония колорита, распределение света и тени, выстроенность композиции, передача жестов, изображение драпировок. Рассмотрение работ живописцев всегда предшествует рассмотрению работ скульпторов. В конце прилагается небольшое резюме, где дается общая оценка успехов римских пенсионеров⁴⁹³.

Надо думать, эти суждения имели большое значение для молодых живописцев и хотя бы отчасти определяли их дальнейший жизненный путь.

Разумеется, пенсионеры могли выполнять и собственные работы на сюжеты по своему выбору, но не имели права делать это для кого бы то ни было иного, кроме короля. Это правило было жестко закреплено в регламенте, однако нарушалось всеми и постоянно, вплоть до того, что сам директор Французской академии в Риме тайно делал заказы пенсионерам, как поступал, например, Поэрсон. Случаи нарушений были так часты, что право по специальному разрешению работать на частного заказчика было оговорено в новом регламенте 1787 года.

Довольно поздно завелась традиция перед отправкой лучших работ в Париж устраивать небольшую выставку. Это начинание относится ко второй половине XVIII века и обязано своим появлением Ж.-М. Вьену. В 1780 году Вьен писал д'Анживийе: «Нет другого средства заставить работать эту молодежь, пробудить в ней дух соревнования. [...] Было бы хорошо... если бы Вы порекомендовали моему преемнику продолжать устраивать эти выставки, которые произвели и еще будут производить великое благо»⁴⁹⁴. Проведение выставок было закреплено в регламенте

⁴⁹³ См. *Procès-verbaux de l'Académie Royale...* V. 8. P. 319-321; V. 9. P. 12-14, 184-185, 226-227, 272-274, 333-335, 384-386.

⁴⁹⁴ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome...* V. 14. P. 30.

1787 года. Обычно выставки проводились в здании Академии и были открыты для всех. Эти экспозиции позволяли молодым мастерам узнать мнение о представленных ими работах не только своих собственных учителей, но и римской критики, а также широкой публики. Известно, что в 1784 году выставку пенсионеров посетил шведский король Густав III, в результате пригласивший к своему двору молодого живописца Л.-Ж. Дебре (1743–1804).

Пенсионеры не были обязаны безвыездно жить в Риме: путешествия были их правом и привилегией, причем утвердилось это право не сразу. Кроме того, если в первые три-четыре десятилетия с начала основания Академии вполне справедливым считалось, что «основное занятие [пенсионеров] должно состоять в бесконечном и безустанном копировании с великих мастеров»⁴⁹⁵, то с 1720-х годов Академия в Риме начинает более последовательно соответствовать статусу учебного заведения, а ничто так не способствует образованию и расширению кругозора, как путешествия. В дополнении к Уставу от 1776 года указывается, что пенсионерам не только разрешается посетить Неаполь за время своего пребывания в Италии, но Академия даже готова оплачивать их питание (см. *Приложение 2.20*).

Разумеется, следовало каждый раз испрашивать разрешение у директора. Впрочем, начальство, начиная со времен директората Флэйгельса, признавало пользу поездок и обыкновенно не чинило препятствий. Так, директор Уасс настаивал на необходимости для учеников посетить Венецию для изучения особенностей колорита местных ренессансных художников. Особую популярность в середине – второй половине XVIII века приобрели поездки в Неаполь с обязательным посещением Помпей и Геркуланума.

О последних двух знаменательных местах и их состоянии в XVIII веке следует сказать особо. Известно, что стихийное бедствие, погубившее цветущие города Римской Империи, послужило тому, что до наших дней дошли превосходно сохранившиеся мозаики и фрески. В XVIII веке отдельные памятники такого рода были уже доступны для публики. С 1738 года за счет короля Неаполитанского

⁴⁹⁵ Hercenberg B. Op. cit. P. 21.

происходили регулярные исследования Геркуланума, а с 1748 года – Помпей. Раскопки велись под началом испанского ученого Р.-Х. д’Алькубьерре, однако, производились они не на научной основе и оставались «по существу хищническими. К архитектуре, ко всему, что было найдено в доме, как к чему-то цельному и единому относились с полным равнодушием, интересуясь только тем, что представляло музейную ценность: бронзу уносили, картины выпиливали, а стены с их росписью оставляли на волю солнца, дождей и ветров»⁴⁹⁶. Впрочем, даже при таком антинаучном подходе возможность познакомиться близко с античным искусством не стоит недооценивать. В Помпеи и Геркуланум происходили настоящие паломничества образованной европейской публики. Как пишет Г.А. Космолинская, «Посещение раскопок ... стало почти обязательным в маршруте образовательных путешествий в Италию, столь популярных в XVIII веке»⁴⁹⁷. Отмечается, что «большая часть находок была размещена в королевском дворце в Портиччи, превращенном в уникальный музей – *Sacro Museo Ercolanense* – доступ в который, хотя и ограниченный, был открыт с 1752 года»⁴⁹⁸. Этот музей пользовался постоянным вниманием образованной публики. Так же дамы и кавалеры нанимали гидов, с удовольствием участвовали в экскурсиях по раскопкам и не пренебрегали возможностью, хотя бы и сильно ограниченной неаполитанскими властями, вывезти несколько сувениров почти двухтысячелетней давности⁴⁹⁹. Для учеников Французской академии в Риме возможность близко познакомиться с Античностью, побывать в настоящем античном городе являлось уникальным и почти обязательным опытом.

Ученики часто посещали окрестности Рима, бывали во Фраскати, Тиволи и других местах. Особенную популярность получила вилла д’Эсте в Тиволи. Ж. Ришар (1720–?), путешественник, побывавший в Тиволи в 1760-х годах, оставил об этом месте весьма любопытные заметки, достойные цитирования. О здании виллы он

⁴⁹⁶ Сергеенко М.Е. Помпеи. СПб.: Коло, 2004. С. 18.

⁴⁹⁷ Космолинская Г.А. Что знал русский читатель XVIII века о раскопках Геркуланума // Век Просвещения. Вып. 4 : Античное наследие в европейской культуре XVIII века. М.: Наука, 2009. С. 149.

⁴⁹⁸ Там же. С. 141.

⁴⁹⁹ Г.А. Космолинская приводит цитату из посвященной Геркулануму книги Ф. Каржавина, где говорится: «Честных людей, хотя и впускают, но везде за ними ходят и более глядят на их руки, нежели на ноги». См. Там же. С. 157.

пишет: «Этот большой дворец необитаем и оставлен хозяевами на попечение сторожа, который извлекает из этого всю возможную выгоду. Римляне и даже иностранцы снимают там комнаты и прекрасно проводят время»⁵⁰⁰. Это вполне объясняет, почему как преподаватели, так и ученики Французской академии в Риме, а также их гости, такие как аббат де Сен-Нон, постоянно посещали Тиволи. Проживание там стоило недорого, а возможность беспрепятственно рисовать величественную архитектуру и роскошную природу запущенного парка была весьма ценной для молодых художников⁵⁰¹.

В устав входили и правила, касающиеся внешнего вида и поведения учеников. Им предписывалась скромность и благопристойность. Выезжать в свет не воспрещалось, но делать это рекомендовалось не слишком часто и всегда с разрешения директора Академии. По отношению к директору ученики должны были проявлять самую глубокую почтительность, не входить к нему без доклада, с благодарностью принимать советы, касающиеся как работы, так и поведения. Судя по «Переписке...», все это зачастую оставалось на бумаге. Разумеется, были среди пенсионеров скромные и старательные, не доставляющие никаких проблем академическому начальству. Были и среди директоров такие, которые умели внушить своим подопечным столь сильное уважение, что дисциплина в стенах Академии устанавливалась словно сама собой. Однако редкое десятилетие обходилось без серьезного эксцесса. Небольшие происшествия, такие как опоздания и ночевки вне стен Академии, случались довольно часто, об этом не стоит и говорить. Известен

⁵⁰⁰ Richard J. Op. cit. P. 419.

⁵⁰¹ Ришар оставил красочное описание этого места: «План садов прекрасен и благороден; насаждения кипарисов и пиний у входа в парк сохранились лучше всего; большой боскет слева скрывает Фонтан Органа... дальше с той же стороны находится другой боскет, который называют Пещерой Сивиллы. Там располагается... круглая галерея в античном вкусе, а в центре фонтан, который возносится над водоемом превосходной формы [...]. После этих разнообразных боскетов и многочисленных парковых гротов идут террасы, возвышающиеся одна над другой и ведущие ко дворцу... расположенному на вершине холма [...]. Одна из этих террас, которая граничит с садом по всей длине, окаймлена сорока восемью маленькими фонтанчиками различной формы [...]. Видно, что вся эта часть была ранее украшена стуковыми барельефами, выполненными в наилучшем вкусе, однако не сумевшими противостоять влажности. У края этой террасы справа располагаются многочисленные модели самых прекрасных зданий античного Рима, сделанные из кирпича и оштукатуренные, высотой 5-6 футов или больше [...]. Лестница, которая поднимается от последней террасы ко дворцу, очень красива, площадка украшена колоннами, на которые опирается большой балкон; остальная архитектура далека от регулярности» (Ibid. P. 418). Это описание, пусть и несколько сумбурное, хотя и не отражает сложную символику сада, заложенную при его создании, все же воскрешает ту картину, которая предстала глазам пенсионеров.

случай, когда один из пенсионеров провел в Академию женскую модель, что было запрещено, и устроил сеанс позирования.

Но случались и вещи, внушающие куда более сильную тревогу: между учениками происходили дуэли, и хотя обходилось без смертельных случаев, полученные в результате схваток травмы могли быть довольно серьезными. Так, пенсионер Лесташ в 1716 году получил весьма сильные ранения, заставившие опасаться за его жизнь. В другой раз один из учеников был ранен в веко, что поставило под угрозу его зрение. Дуэль считалась законным поводом для исключения пенсионеров, но далеко не всегда виновные вынуждены были покидать Академию, обычно их прощали.

Случались и серьезные конфликты пенсионеров с академическим начальством. Самый существенный случай такого рода произошел во время директората Натуара. Это был отнюдь не худший директор. Он не препятствовал путешествиям пенсионеров и их довольно длительным отлучкам. Под его управлением Академия пережила трудный 1764 год, когда в Риме стало не хватать продуктов питания. Однако иногда Натуар проявлял удивительную недалекость. Директор, будучи человеком благочестивым, строго следил за тем, чтобы ученики исполняли свой религиозный долг. На Пасху он требовал от них свидетельства об отпущении грехов. Господин Мутон, один из пенсионеров, не предоставил такого свидетельства вовремя, либо оно потерялось, что дало Натуару повод исключить его из Академии. Сохранилось письмо одного из товарищей Мутона по Академии, где описывается случившееся: «Более чем через два с половиной месяца после Пасхи господин Натуар собрался... отправить своего слугу за нашими свидетельствами. Те, кто не передали их кюре, отдали их слуге, остальные – Жюльен, Мутон и Моно – сказали, что их свидетельства у кюре. Господин Натуар потребовал доказательств. Поскольку кюре отрицал этот факт, а возможно, попросту забыл об этом, господин Натуар дал ученикам пятнадцать дней, чтобы получить новое свидетельство.

Жюльену повезло, так как он смог тут же исполнить распоряжение, но исповедник Мутона и Моно, французский монах, отложил исповедь на шесть недель... По истечении пятнадцати дней швейцар выставил за дверь Моно и Мутона,

следуя приказу господина Натуара»⁵⁰². Эта история не заслуживала бы столь пристального внимания, если бы, вернувшись во Францию, господин Мутон не подал бы в суд на своего бывшего директора и не выиграл бы процесс. Натуар оказался приговорен к штрафу в 20 тысяч ливров, который не был в состоянии заплатить. Он подал апелляцию, дальнейшее рассмотрение дела растянулось до смерти Натуара. В момент исключения Мутона и Моно в Академии начался настоящий бунт. Ученики называли Мутона «освободителем» и отказывались соблюдать посты. Натуар утратил всякую популярность и влияние на своих учеников⁵⁰³. Придирка директора имела большие последствия для двух молодых людей, у которых была отнята возможность закончить обучение в Риме. Не меньшее значение эта история имела для самого Натуара, которому до конца жизни пришлось судиться с бывшим учеником. Перед нами очень важный и показательный момент: молодые французские художники были готовы бороться за свои права, опираясь на французскую судебную систему. Это был не первый и не последний случай. В свое время Фрагонар выиграет процесс против богатого и знатного мецената Бержере де Гранкура. Ученики Французской академии в Риме, будучи уже вполне взрослыми людьми, отказывались находиться в положении школьников, вынужденных терпеть любые придирки и наказания. Особенно показательны 1780-е годы, когда «пенсионеры привозили в главный католический город идеи философов, реформаторский дух масонских лож, либеральные или революционные чаяния...»⁵⁰⁴.

После окончания обучения в Риме это были уже состоявшиеся мастера, которые могли дальше следовать собственным путем. Некоторые возвращались во Францию и продолжали академическую карьеру, некоторые находили за время учебы постоянных заказчиков и покровителей, для которых продолжали работать. Иногда, правда, пенсионерство растягивалось на долгие годы. Обычный срок ограничивался тремя-четырьмя годами, однако весьма распространенной была практика продлений. Каждый второй ученик проводил в Риме лишние полгода–год, были и такие, кто

⁵⁰² Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 12. P. 169–170.

⁵⁰³ Lapaue H. Op. cit. P. 304-305.

⁵⁰⁴ Beck Saiello E. Le Palais Mancini... P. 15.

оставался пенсионером на срок до семи–восемь лет в общей сложности. Парижское начальство считало это не слишком выгодным для себя, а потому постоянно призывало сократить или вовсе отменить продления. Устав 1787 года в этом отношении весьма показателен. Там говорится: «Четырех лет академического пансиона – обычного срока, на который король простирает свою милость, – достаточно для подданного, который умеет и хочет с пользой провести время. Поэтому отныне продление пребывания в Риме на средства короля будет разрешаться лишь после самого внимательного расследования [обстоятельств] и по зрелом размышлении. Надежда на это продление может привести к тому, что ученик будет заниматься менее прилежно и станет предаваться лени. Кроме того, продление само по себе может вызвать зависть и беспорядки»⁵⁰⁵. Случалось, что некоторые пенсионеры не могли не только оставаться в Риме сверх обычного срока, но и были вынуждены уезжать до его истечения. Виной тому были обычно проблемы со здоровьем. Далеко не всем пенсионерам оказался полезен римский климат. Некоторые оказались чрезвычайно восприимчивы к жаре. Известно, в частности, что Жан-Мельхиор Раон и Бонвиллер, так и не сумев приспособиться к римским условиям, вынуждены были уехать. Жаркий климат столь негативно сказывался на здоровье Венсана, что он не стал просить продления своего пребывания, а уехал сразу по окончании трех положенных лет. В резиденциях Академии, как в палаццо Капраника, так и в палаццо Манчини, царила антисанитария. Распространены были приступы лихорадки, возможно, малярийного характера. Зачастую пенсионеры страдали также и от болезней легких. Чаше жертвами подобных недугов становились скульпторы. Им приходилось дышать мраморной пылью, а кроме того, мастерские ваятелей находились в подвальных помещениях, очень холодных и плохо отапливаемых. В Академии имелись хирург и аптекарь – очень здравая предосторожность, учитывая, что дуэли и болезни не были редким явлением.

Несмотря на изолированность Французской академии в Риме, ученики ее вполне удачно вписались в римское общество. Они выезжали далеко не так редко, как

⁵⁰⁵ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 15. P. 189.

хотелось бы начальству, их принимал у себя французский посол и другие высокопоставленные соотечественники. В самой Академии также постоянно бывали посетители, включая Папу. Об одной традиции, которая показывала, как живо ученики Французской академии в Риме воспринимали происходящее вокруг, следует сказать особо. Речь идет о обычае участвовать в римских карнавалах и даже увековечивать наиболее удачные постановки в гравюрах. В 1735 году ученики Академии проехали по Корсо в повозке, переодетые китайцами и китайками. Гравюра, изображающая эту экзотическую процессию, была выполнена Ж.-Б. М. Пьером, который сам не принимал участия в шествии, поскольку приехал несколькими месяцами позднее. В 1748 году ученики задумали еще более впечатляющее представление, изобразив караван Султана в Мекку. Ж.-М. Вьен, тогда пенсионер, а впоследствии директор Французской академии в Риме, награвировал целый сборник, состоящий из тридцати листов и призванный увековечить эту карнавальную постановку⁵⁰⁶. (Илл. 21). Каждая гравюра изображала какого-либо одного персонажа женского или мужского пола в пышных восточных одеяниях. Выбор китайской и турецкой тематики весьма характерен для указанного периода, когда увлечение шинуазри, тюркери и жапонери было распространено повсюду, как во Франции, так и в Италии. Разумеется, были и другие прецеденты участия в карнавалах, а также празднества различного рода, как то, которое было устроено в 1751 году в честь маркиза де Мариньи, путешествовавшего по Италии. Ученики Французской академии в Риме любили веселиться и вполне вписались в карнавальную и театральную культуру того времени. К сожалению, нет сведений о том, имели ли ученики возможность часто посещать театр. Однако, надо думать, что хотя бы изредка им было позволено присутствовать на наиболее интересных постановках. В 1743 году, когда в Рим пришла чума и все театры были закрыты, ученики, желая развлечься, поставили комедию в стенах Академии⁵⁰⁷. Некоторые исследователи, как, например, Э. Бэк-Саэлло, полагают, что участие в маскарадах

⁵⁰⁶ [Vien J.-M.] Caravane du Sultan à la Mecque: mascarade turque faite à Rome par Messieurs les pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au carnaval de l'année 1748. Paris: Basan et Poignant, 1748.

⁵⁰⁷ Lapause H. Op. cit. P. 243.

было своеобразным творческим заданием, «замаскированным» под развлечение⁵⁰⁸. В этом есть смысл, поскольку мастера кисти часто вынуждены были подвизаться в области оформления празднеств, спектаклей, похоронных торжеств и других публичных мероприятий.

Что же можно сказать о дальнейшей карьере римских пенсионеров? Несомненно, пребывание в Италии было им полезно во всех отношениях. Они могли в значительной степени расширить свой кругозор, познакомиться с великим множеством произведений, недоступных тем, кто не сподобился поездки в страну Возрождения. Ученики Французской академии в Риме имели возможность путешествовать, видеть не только Рим, но и другие итальянские города.

Была от пребывания в Италии и чисто практическая польза. Выше говорилось о том, что пенсионерам было запрещено работать для кого бы то ни было, кроме короля Франции, но что это общее правило постоянно нарушалось с ведома и благословения директоров. Италия была землей обетованной для коллекционеров со всей Европы. Здесь можно было свести знакомство с высокопоставленными и состоятельными ценителями изящного из многих стран. Любители Античности, ренессансной и барочной живописи пополняли здесь свои собрания, причем зачастую им требовались услуги реставраторов. Известно, что именно «учеников Академии коллекционеры просили реставрировать принадлежащие им античные скульптуры»⁵⁰⁹. Послы Франции в Риме постоянно делали заказы ученикам Академии, полностью игнорируя первоочередное право короля на их произведения. Так, известно, что кардинал де Полиньяк умудрился чуть ли не всю Академию заставить работать на себя: «Лесташ писал для него “Нептуна и Амфитриту”, Бушардон делал его портрет, Адам реставрировал его коллекцию антиков...»⁵¹⁰. Следующий посол, герцог де Сент-Аньян, в свою очередь делал массу заказов: «Тремольер копировал... барельеф с Капитолия, Буазо создавал для него картину, а Фронтьер рисунок»⁵¹¹. Сюблейра изготовил для него целую серию работ⁵¹².

⁵⁰⁸ Beck Saiello E. Le Palais Mancini... P. 22.

⁵⁰⁹ Hercenberg B. Op. cit. P. 19.

⁵¹⁰ Ibid. P. 25.

⁵¹¹ Ibid.

⁵¹² Beck Saiello E. Le Palais Mancini... P. 24.

Случалось, что ученикам шли заказы от Ватикана. Так, Бушардону был заказан проект гробницы папы Клементя XI Альбани (не реализован) и скульптурный портрет нового папы Клементя XII Корсини⁵¹³. Имея возможность зарекомендовать себя перед такими заказчиками, ученики предпочитали проигнорировать занятия по анатомии или рисование с модели, чем упустить такой случай. Исследователи отмечают, что несмотря на запрет работать для частных лиц, Французская академия в Риме составляла вполне солидную часть художественного рынка Италии⁵¹⁴.

Данное учреждение зачастую оказывалось местом, где проводились приемы для аристократии и просвещенного духовенства со всей Европы. Играли свою роль и выставки пенсионеров. Уже упоминалось, что Густав III, посетивший такую выставку, пригласил ее участника Дебре в Швецию. А. Верже приводит цифры, доказывающие, что и официальная карьера на родине складывалась у бывших пенсионеров вполне удачно. Исследовательница пишет, что 38,5% пенсионеров становились академиками, получали регулярные королевские заказы и мастерские в Лувре⁵¹⁵. Изучая биографии директоров Французской академии в Риме (см. *Приложение 2.27*), можно убедиться в том, что почти все они были в свое время пенсионерами. «Заметим, – пишет Ш. Анри, – что ни в статутах, ни в регламентах пребывание в Риме не было закреплено в качестве обязательного условия для получения звания академика. Однако в реальности в XVIII столетии академики высшего ранга, то есть занимающие первые места в иерархии, почти все прошли через римское пенсионерство и почти все были историческими живописцами»⁵¹⁶.

Еще один важный вопрос, который сам собой напрашивается после изучения истории Французской академии в Риме – мог ли молодой мастер посетить Италию, не входя в контакт с этим знаменитым учебным заведением и не пытаясь стать хотя бы «сторонним». Такие случаи также бывали, хотя обычно речь шла об уроженцах регионов, далеких от столичного. Например, южные области Франции обладали определенной культурной обособленностью от Парижа, и молодые живописцы

⁵¹³ Hercenberg B. Op. cit. P. 25.

⁵¹⁴ Beck Saiello E. Le Palais Mancini... P. 30.

⁵¹⁵ Verger A. Rome vaut bien un prix... P. 90.

⁵¹⁶ Henry Ch. Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens...

южного происхождения зачастую шли иным путем, чем их коллеги из других областей Франции. Разумеется, здесь играла большую роль близость к Италии. Жители юга «считали бесполезным посылать их [молодых живописцев. – Е.А.] в Париж только для того, чтобы получить Римскую стипендию. Было гораздо проще сразу ехать в Италию»⁵¹⁷. Обычно это делалось на деньги какого-нибудь провинциального мецената, который, оплачивая указанное путешествие, рассчитывал получить несколько хороших картин, а возможно, впоследствии даже ангажировать своего протеже для выполнения декоративных работ в городском или загородном доме. Известным примером успешного мастера, оказавшегося в Риме подобным образом, является Клод-Жозеф Верне (1714–1789). И хотя такой способ ознакомиться с сокровищами Италии был вполне достойным и освященным традицией, он давал меньше возможностей получить хорошее образование и завязать отношения с потенциальными заказчиками.

Итальянское путешествие было последним этапом образования молодого мастера. Далее начиналась самостоятельная жизнь, о которой будет сказано в свое время.

⁵¹⁷ Lagrange L. Joseph Vernet, sa vie, sa famille... P. 12.

3.4. Академия св. Луки в Париже

Если Королевская академия представляла собой аристократическую верхушку художественного сообщества, то было также 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 принадлежали ремесленной среде, сочетая занятия высоким искусством и ремеслом, а также торговлей собственными и чужими произведениями.

Сообщество св. Луки, выросшее из средневекового цеха, куда в свое время входили как мастеровые, так и художники, было весьма озабочено политикой Королевской академии художеств и желало поддержать свое реноме старейшей и почтеннейшей корпорации мастеров в сфере художеств. В 1649 году корпорация св. Луки отреагировала на появление Королевской академии созданием собственной школы рисунка. Как сообщает Ш. Гишар, в школе даже начали ставить живую модель. С 1648 по 1654 года сообщество св. Луки пыталось поддерживать переговоры с Королевской академией живописи и скульптуры и даже, как говорилось выше, организовать общее управление двумя институциями. Однако, «потеряв всякую надежду на сближение со своей молодой соперницей, она [корпорация. – Е.А.] приняла решение держаться независимо, используя лишь собственные ресурсы»⁵¹⁸. С 1654 года «сообщество имело только одну заботу: составить конкуренцию Королевской академии, открыв публичную школу, организовав ассамблеи и украсившись наименованием Академии»⁵¹⁹.

Королевская академия, однако, не желала сдавать свои позиции. В 1655 году вышел указ, запрещающий любым мастерам, кроме принадлежащих Академии художеств, держать публичную школу и давать уроки живописи и скульптуры. Здесь

⁵¹⁸ Guiffrey J. La communauté des peintres et sculpteurs parisiens dite Académie de Saint-Luc... P. 150.

⁵¹⁹ Guiffrey J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc... P. 50.

нужно сделать оговорку, что за ремесленниками, разумеется, оставалось право брать себе учеников, как то было принято на протяжении многих веков, однако претендовать на создание какой-либо образовательной организации теперь стало невозможно.

Это был серьезный удар по корпорации, усугубленный в 1664–1665 годах введением нового устава Королевской академии. Здесь закреплялось ее привилегированное право на обучение молодежи. В первой же статье нового устава читаем следующее: «Поскольку некоторые люди могут организовывать собрания с целью ставить модель для позирования и содержать публичные школы живописи и скульптуры без участия Академии, что может внести беспорядок и привести к злоупотреблениям, пусть никакое общество живописи и скульптуры, собравшееся, чтобы ставить модель для позирования, не будет организовано в городе Париже без приказа и согласия указанной Академии. И если кто-нибудь такое сделает, пусть частные лица, которые составляют это общество, будут предупреждены, а затем принуждены прекратить свою деятельность как противоречащую замыслам короля»⁵²⁰.

Корпорация, однако, не оставила борьбу. Ж. Гиффре сообщает, что в 1663 году, т.е. еще за год до утверждения нового устава Королевской академии, корпорация св. Луки выговорила себе право держать школу, предназначенную исключительно для сыновей мастеров и не предполагающую курсов рисования с живой модели⁵²¹. Эта школа не могла называться публичной, поскольку никого, кроме детей членов корпорации, в нее не принимали. Просуществовала школа достаточно долго – до 1705 года, когда корпорация св. Луки почувствовала, что приближается время новых возможностей.

В ноябре 1705 года от двора последовало требование переутвердить мастеров корпорации в их правах, что стоило общине около 20 тысяч ливров. Разумеется, упомянутое переутверждение понадобилось лишь для того, чтобы пополнить казну, однако община сумела весьма грамотно воспользоваться ситуацией. В статье 3

⁵²⁰ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 1. P. 250.

⁵²¹ Guiffrey J. La communauté des peintres et sculpteurs parisiens dite Académie de Saint-Luc... P. 152.

документа, подтверждающего права членов корпорации, сказано следующее: «Мастерам упомянутой общины будет разрешено ставить в собственном помещении обнаженную модель, чтобы их дети, ученики и подмастерья, и только они, учились рисовать, ваять и писать с натуры, при условии, что это будет происходить при закрытых дверях и со всей благопристойностью»⁵²². Право ставить модель предоставило корпорации предлог называть свою школу «академией». Как отмечает Ш. Гишар, наименование это не имело юридической силы, скорее община просто следовала закрепившейся в эпоху Ренессанса традиции именовать академиями более-менее значительные художественные школы и одновременно поднимала свой престиж. Регламент этого периода приведен в приложении (см. *Приложение 2.23*).

Корпорации пришлось ждать почти два десятка лет, прежде чем получить новые привилегии. И вновь община сумела воспользоваться сложившейся политической ситуацией. В 1723 году завершилась эпоха Регентства, Людовик XV взошел на трон в качестве полноправного монарха. По этому случаю корпорация обратилась к королю с просьбой о верительных грамотах, которые в скором времени были получены. Они давали право ставить модель, но, к сожалению, не утверждали наименования «академии» в качестве официального, что впоследствии будет использовано против школы. Впрочем, сейчас корпорация почувствовала за собой право требовать новых льгот. Так, были в значительной степени сокращены налоги, которые прочие ремесленные корпорации выплачивали в полном размере. Ученики были освобождены от несения военной службы.

В 1723 году был выработан регламент Академии св. Луки, который нам хотелось бы рассмотреть подробно, поскольку это интереснейший документ, объединивший изложение принципов образования с разбором всевозможных правовых и финансовых вопросов, важных для жизни любой ремесленной корпорации (полностью приведен в *Приложении 2.24*). На наш взгляд, регламент четко определил положение Академии св. Луки между искусством и ремеслом.

⁵²² Guichard Ch. Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle: peintre et sculpteurs entre corporation et Académie royale // Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine. 2002. N°3 (49). P. 56.

Несомненно, в том, что касается устройства учебного заведения, корпорация взяла за образец Королевскую академию художеств.

Для управления школой были назначены четыре директора-хранителя, а также два ректора, избираемых ежегодно. В помощь им было назначено тридцать шесть старейшин, пребывание которых на посту было бессрочным, и двенадцать советников, которые могли сменяться всего только после двенадцати месяцев службы. «Что касается прочих чиновников, занятых в Школе академической деятельностью, призванных учить и являть собой пример, то их будет насчитываться двадцать шесть, включая двух ректоров, двенадцать профессоров и двенадцать их заместителей»⁵²³. Директора-хранители не числились в педагогическом составе Академии, в отличие от ректоров, которые должны были регулировать учебный процесс, надзирать за соблюдением правил и присутствовать два раза в неделю на занятиях и «на последнем сеансе [рисунка] с каждой позы модели, дабы поправлять работы и давать советы»⁵²⁴.

Чтобы удостоиться чести стать профессором Академии св. Луки, нужно было до этого исполнять обязанности заместителя профессора. Преподаватели «будут учить по очереди в порядке их назначения по одному месяцу в год каждый»⁵²⁵. На этом моменте следует остановиться подробнее. Трудно представить себе более решительный разрыв со средневековой традицией обучения, когда ученик «принадлежал» своему учителю и зачастую наследовал его индивидуальный почерк. Школа Академии св. Луки должна была работать как хорошо отлаженный часовой механизм. Предполагалось, что учителя абсолютно взаимозаменяемы, они должны в одинаковом объеме знать и уметь преподавать основные принципы искусства. Профессора, говорится в регламенте, «будут ставить модель, давать уроки и исправлять рисунки учеников, что входит в их прямые обязанности»⁵²⁶. Влияние личности учителя было минимизировано. Частая смена преподавателей просто не давала возможности ни одному из них претворить в жизнь собственные

⁵²³ Vitet L. Op. cit. P. 286.

⁵²⁴ Ibid. P. 287.

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Ibid.

педагогические идеи и принципы, узнать лучше своих учеников и, соответственно, применить индивидуальный подход к каждому из них. В Академии св. Луки функционировала система, не предполагающая, что какое-либо частное лицо будет вносить изменения в учебный процесс. Принцип абсолютной симметрии действовал и в отношении равноправия живописи и скульптуры: «Чтобы сохранить безупречное равенство между искусствами живописи и скульптуры среди чиновников Академии, из четырех ректоров два всегда будут художниками, а два – скульпторами. Из двенадцати профессоров шесть будут художниками, а шесть других – скульпторами, так же будет и для двенадцати их заместителей. Таким образом, если профессор, исполняющий свои обязанности в рабочий месяц, является художником, то помощником он будет иметь скульптора, а если он сам скульптор, то художника»⁵²⁷.

Никакой оплаты труда преподавателей и чиновников не предусматривалось, что было закреплено в статье 21 Статута: «Все чиновники Академии: директора-хранители, ректоры, старейшины, профессора, заместители и советники не могут претендовать ни на какие выплаты и вознаграждения со стороны сообщества и Академии. Они не могут также ни требовать, ни получать никаких денег от учеников школы под предлогом исполнения ими своих обязанностей и службы, под предлогом времени и стараний, которые они затратили на свои дела. Единственное вознаграждение, на которое они имеют право, как это было до сих пор и на какое рассчитывали их предшественники, будет честь, которую они смогут доставлять сами себе и учреждению, членами которого они состоят, бесплатно принося пользу обществу»⁵²⁸.

Также предполагалось, что два других преподавателя, не входящих в состав указанных двенадцати, будут преподавать: один – геометрию и архитектуру, другой – анатомию. Были задуманы также и академические ассамблеи, подобные тем, что проходили в Королевской академии художеств. Здесь «будут обсуждаться нужды указанной школы и средства обеспечить и увеличить ее успехи»⁵²⁹.

⁵²⁷ Vitet L. Op. cit. P. 292.

⁵²⁸ Ibid. P. 292-293.

⁵²⁹ Ibid. P. 288-289.

При поступлении в Академию привилегии предоставлялись в первую очередь детям членов сообщества. В этом отношении корпорация следовала старинной цеховой традиции и активно защищала свои интересы. Занятия в Академии длились два часа и проходили ежедневно, ранним утром, причем часы слегка сдвигались в зависимости от времени года. Отдельная статья регламента была посвящена тому, как следует ставить модель. Это был чрезвычайно важный для корпорации момент, поскольку именно право работать с живой модели обеспечивало школе номинальное право называться академией.

Разумеется, ученики, посещавшие школу, параллельно занимались в ателье того или иного мастера. Сроки обучения и взаимоотношения учителя и ученика были строго регламентированы: «Обучение не может длиться менее пяти лет, а учитель, взявший на себя ответственность за ученика, не может принять другого ранее, чем истекнут четыре года [с момента принятия предыдущего] под угрозой штрафа в сто пятьдесят ливров, из которых пятьдесят пойдут в пользу короля, пятьдесят – в пользу Сообщества, а остальные в пользу и для компенсации ущерба, нанесенного первому ученику, ответственность за которого отнюдь не снимается с учителя [...]. Ученику запрещается покидать учителя, к которому он прикреплен, до истечения пяти лет ученичества, однако если учитель умрет, ученику будет разрешено пребывать оставшееся время у вдовы мастера, а в случае отказа – у другого мастера с одобрения находящихся в должности директоров-хранителей. В случае если мастер или вдова мастера отказываются без уважительной причины выдавать указанный диплом по истечении пяти лет, ученик может подать жалобу упомянутым директорам-хранителям, чтобы получить диплом»⁵³⁰.

Заметим, что претендовать на звание мастера могли osoby как мужского, так и женского пола, для чего требовалось выполнить и представить Академии произведение на заданный сюжет. Девочки, однако, не посещали занятия в Академии и не рисовали с обнаженной натуры, обучаясь лишь индивидуальным образом в мастерской. Выше упоминалось, что учеником умершего мастера может продолжать

⁵³⁰ Vitet L. Op. cit. P. 314.

руководить его вдова. Женщины, имеющие звание мастера, как правило, выходили замуж за своих коллег и оказывались «на подхвате» в мастерской мужа.

В регламенте также объясняется порядок получения и регистрации дипломов, которые должны были заверяться нотариусом в присутствии четырех директоров-хранителей. Самым тщательным образом был также разъяснен порядок произведения любых выплат за получение звания мастера различными категориями претендентов, такими как сыновья, дочери, зятья и невестки мастеров, сторонние ученики. Также оговаривались права и обязанности практикующих мастеров касательно использования различных материалов, авторства и соавторства, возможности заканчивать чужие произведения, копировать их и использовать сделанные с них копии и гравюры.

Таким образом, регламент самым тщательным образом регулировал жизнь сообщества, гарантировал права мастеров, а также защищал потребителей. Заметим, что упомянутый регламент был утвержден не сразу: этот процесс растянулся с 1730 по 1738 год, поскольку со всех сторон, особенно со стороны Королевской академии художеств, поступали протесты и жалобы.

Академия св. Луки демонстрировала большой интерес к области дел практических и принимала во внимание материальные затруднения своих членов и подопечных. Известно, что Королевская академия запрещала своим членам иметь лавку и заниматься торговлей; Академия св. Луки, напротив, разрешала и поощряла подобную деятельность. Бутики и мастерские членов Академии св. Луки были своего рода маленькими частными галереями, где можно было не торопясь рассмотреть и купить произведения искусства. Так, французский исследователь А. Леруа пишет о Ж.-Ж. Спозе (1680–1757), одном из членов Академии св. Луки, следующее: «По примеру флорентийцев кватроченто, он имел мастерскую-бутик, открытую для всех в часы посещения. Там циркулировали последние городские новости, любители и художники обсуждали различные значительные события»⁵³¹. Академия устраивала и

⁵³¹ Leroy A. Maurice Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle. Paris: Edition Albin Michel, 1953. P. 16.

выставки произведений своих членов, о чем подробнее будет сказано в следующей главе.

Закат Академии св. Луки начался с внутреннего конфликта между преподавательским составом учебного заведения и верхушкой корпорации. Фактически повторилась история, которая привела к отделению группы художников и образованию Королевской академии художеств. Преподаватели, практиковавшие «истинные искусства», стали высказывать недовольство диктатом корпорации. Начальство над ними составляли ремесленники, тогда как «именно Академия, состоящая из художников и людей, практикующих свободные искусства, обеспечивает сообществу или, если угодно, мастерам, всем вместе и каждому в отдельности, привилегии, причитающиеся художникам, например, свободу от налога на производство и других выплат»⁵³².

В 1766 году тридцать девять мастеров, подвизавшихся в области живописи и скульптуры, потребовали признать их академиками, явно вдохновляясь примером Королевской академии художеств. Они желали также хотя бы относительной автономии Академии от корпорации, подчеркивая, что никто из верхушки сообщества «не занимает в Академии должности профессора, заместителя профессора или советника»⁵³³. Подчиняться «тирании» ремесленников художники больше не хотели. Существует весьма любопытный источник – сочинение фракции художников, объясняющее их взгляды и требования. «Под протекцией св. Луки, – читаем в этом источнике, – было лишь одно сообщество, но это сообщество, эта корпорация объединяла две разновидности членов, которые все получали звание мастеров. Одна разновидность членов состояла из настоящих художников и скульпторов, которые заслуживали наименования академиков. [...] Другие члены практиковали механическую сторону этих двух искусств, то есть были малярами, каменщиками, ткачами, золотильщиками, резчиками»⁵³⁴. «Настоящие» художники, находящие все менее выгод в таком положении, желали отделиться и получить

⁵³² Guichard Ch. Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle... P. 58.

⁵³³ Ibid. P. 59.

⁵³⁴ Цит. по: Ibid.

верительные грамоты короля на создание самостоятельного учреждения, подобного Королевской академии художеств.

Идейным вдохновителем начинания был, очевидно, маркиз де Пальми, чрезвычайно влиятельная персона, протектор Академии св. Луки. Этот человек в 1767 году составил проект нового регламента указанной Академии. Проект включал 19 статей и полностью приведен нами в приложении (см. *Приложение 2.25*). Возможно, работа над проектом велась в течение нескольких лет, однако достоянием общественности он стал именно в 1767 году. Основная идея проекта заключалась в сближении Академии св. Луки и Королевской академии в статусе и правах. Де Пальми, желая быть честным с Королевской академией и даже, возможно, заручиться ее поддержкой, показал проект Ш.-Н. Кошену, занимавшему на тот момент пост секретаря Королевской академии живописи и скульптуры. Это была попытка, заранее обреченная на провал, поскольку даже не слишком дальновидным ходатаям должно было быть ясно, насколько ревностно Королевская академия относится к своим правам и насколько мало она расположена разделить их с кем бы то ни было.

Де Пальми предлагал ввести в Академии св. Луки официальное звание академика для тех, кто практикует свободные искусства и занимает место в администрации и преподавательском составе. Звание академика должно было присуждаться в результате двухэтапного конкурса, устроенного почти так же, как соответствующий конкурс в Королевской академии. Вместо звания назначенного в Академии св. Луки должны были присуждать звание мастера, а академиком мастер мог стать либо одновременно с этим, либо после, в любое время, когда достигнет соответствующего уровня. В проекте де Пальми подробно объясняется, как должна проходить процедура получения этих званий для различных категорий соискателей, в частности для иностранцев и женщин.

По сути, де Пальми настаивал на равенстве Королевской академии и Академии св. Луки; он считал возможным давать избранным членам последней звания академиков и объяснял порядок и правила присуждения этих званий. Он признавал за главами Корпорации лишь ограниченные права в управлении школой и не допускал возможности делать их академиками лишь за то, что они занимают высокий

административный пост. Академики же, по мысли де Пальми, вполне могли при желании возглавить Корпорацию. Внимательное прочтение проекта де Пальми наводит на мысль, что главной целью составителя, помимо уравнивания в правах с Королевской академией, было подчинение Корпорации академикам, превращение Академии св. Луки в орган управления всем сообществом.

Можно представить себе, как мало восторга этот проект вызвал и у ремесленного сообщества, и у чиновников Королевской академии. Тогдашний секретарь Королевской академии Ш.-Н. Кошен нашел в себе силы составить дипломатичный, хотя и не совсем соответствующий его истинным намерениям ответ. После нескольких любезных фраз, в которых выражается уверенность в благородстве идей де Пальми, Кошен пишет: «В новом проекте речь идет о том, чтобы придать организации истинно академическую форму, создать вторую академию в той же области, то есть подорвать доверие, которое публика имеет к званию академика»⁵³⁵. Кошен выражает уверенность в том, что если и есть хорошие художники за пределами Королевской академии, то число их слишком незначительно, чтобы ради них создавать новое учреждение.

В некоторых пассажах прорывается раздражение Кошена против проекта: «Если в лоне Корпорации малое число посредственных художников попыталось обмануть публику и заставить ее думать, что нет разницы в том, принадлежать ли одной или другой академии, если они узурпировали титул Королевской академии каждый раз, когда могли сделать это без Вашего ведома, то что они будут делать, если официально получают академические звания?»⁵³⁶ Кошен полагает, что ситуация не улучшится даже в том случае, если Академия св. Луки будет подчинена Королевской академии и окажется под ее постоянным надзором. Кошен предвидел также и недовольство самой ремесленной Корпорации. Тем не менее, Кошен хотя бы для вида предлагает альтернативное решение: «Оставив указанную Академию св. Луки такой, как она есть, можно просто направить в Королевскую академию ходатайство о том, чтобы каждый член Королевской академии мог покровительствовать двум ученикам

⁵³⁵ Guiffrey J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc... P. 53.

⁵³⁶ Ibid. P. 54.

[Академии св. Луки] и обеспечивал им свободу в работе. [...] Каждый из этих учеников будет не просто лично избираться своим покровителем, но должен быть одобрен всей Академией после рассмотрения его работ, удостоверенных одним из академиков или секретарем»⁵³⁷.

Эта мера, считает Кошен, позволит не менее чем двумстам ученикам Академии св. Луки получить покровительство Королевской академии, пользоваться советами достойных учителей, а также избежать полного диктата со стороны Корпорации.

В письме де Пальми Кошен по понятным причинам не мог высказать всей своей обеспокоенности новой инициативой. Эта обеспокоенность в полной мере выразилась в письме Пьеру – первому художнику короля и будущему директору Королевской академии. Кошен пишет Пьеру именно как своему единомышленнику, понимая, что тому придется продолжать борьбу после того, как сам Кошен уйдет в отставку, и стараясь подготовить его ко всем сложностям и ознакомить со всеми подробностями интриги. Кошен предостерегает своего адресата от того, чтобы пускаться с представителями корпорации в обсуждение их прав, поскольку ремесленники «хитры и пронырливы». В этом же письме он предлагает новый план действий, в результате которого Академии св. Луки должен быть нанесен смертельный удар. Школе корпорации будет предъявлено обвинение в узурпации титула академии. «Мы можем быть уверены, что выиграем, – пишет Кошен. – Судебный процесс даже не может быть слишком сложным, поскольку... они осмеливались лишь тайком использовать наименование академии; ни король, ни парламент им его не жаловали; наше дело верное»⁵³⁸. С юридической точки зрения Королевская академия была права. Несмотря на закрепленное за корпорацией право ставить модель, что являлось привилегией заведений академического толка, официальных бумаг, признающих за школой право называться академией, в наличии не имелось.

Кошен не преминул пожаловаться и объявить о своих намерениях подать в суд и другому влиятельному лицу – Директору королевских строений господину де

⁵³⁷ Guiffrey J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc... P. 56.

⁵³⁸ Ibid. P. 58.

Мариньи. В письме от 18 октября 1766 года Кошен пишет: «Они (инициаторы проекта. – Е.А.) предприняли попытку узурпировать жалованные грамоты Королевской академии [...]. Последствия этого очень просты: если жалованные грамоты, предоставленные Королевской академии, и соответствующее наименование будут принадлежать и им, придется разделить с ними и ту малость прав, на которую мы можем претендовать [...]. Я боюсь не успеть. Нужно время, чтобы составить документы и снять с них рукописные копии; потому что и думать нечего, чтобы [успеть] их напечатать»⁵³⁹.

Королевская академия действовала быстро. Атаку подготовили с полного одобрения таких значительных лиц, как первый художник короля и Директор королевских строений. Процесс был выигран. 7 ноября 1770 года школа св. Луки собрала ассамблею, на которой официально отреклась от наименования академии.

Заметим, что в те же годы инициаторам проекта во главе с де Пальми пришлось вести другой судебный процесс: против мастеров корпорации, которые, по мнению реформаторов, управляли школой, не имея соответствующей квалификации, то есть являясь не художниками, а ремесленниками. Зажатая этими процессами с двух сторон, ниоткуда не имея поддержки, школа св. Луки была обречена. Она продержалась, тем не менее, еще шесть лет. 12 марта 1776 года эдикт министра Тюрго уничтожил все «средневековые» корпорации. Вместе с ремесленным сообществом была расформирована и школа; ее имущество распродавалось на торгах. Переформированная Корпорация, возникшая в 1778 году, была уже чисто ремесленной. Королевская академия окончательно подтвердила свое исключительное право на предоставление художественного образования, на то, чтобы ставить живую модель и проводить публичные выставки живописи и скульптуры.

Тем не менее, в течение почти восьми десятилетий школа при Корпорации занималась образованием молодых мастеров и делала это достаточно успешно. Из нее вышли такие известные художники, как Ж.-Б. Удри и Ж.-Б.-С. Шарден, которые

⁵³⁹ Guichard Ch. Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle... P. 62.

позднее были причислены и к Королевской академии живописи и скульптуры, а также очень значительное число менее знаменитых, но талантливых и умелых мастеров.

3.5. Роль частных школ и уроков

Расплодившиеся в Париже во второй половине XVIII века частные школы также возмущали Академию, хотя исходящая от них «опасность» не могла сравниться с угрозой, которую представляла Академия св. Луки. В 1775 году Директор королевских строений д'Анживийе пишет: «Я слышал жалобы на множество частных школ, куда ученики Академии приглашаются рисовать с модели... ученики скидываются, чтобы оплачивать услуги модели»⁵⁴⁰. Самым ужасным злоупотреблением д'Анживийе считает то, что частные школы открыты также и для женщин-художниц, которые рисуют там с обнаженной мужской модели⁵⁴¹.

Тем не менее, несмотря на возмущение академиков, частные школы продолжали существовать. Там нередко подрабатывали занятые в Академии натурщики, из-за чего получали выговоры от академического начальства.

Распространению частных школ действительно способствовала обострившаяся в XVIII столетии проблема женского образования. Уже говорилось о том, что женщин, хоть и в качестве исключения, принимали в Королевскую академию, но не для обучения, а только как уже состоявшихся мастеров, достойных звания назначенного или академика. Получать образование девочки и девушки должны были в другом месте. Дочери, внучки и племянницы художников, естественно, обучались в мастерских своих родственников. Остальным приходилось искать другие возможности.

Одна из первых школ для девушек была основана Жаном-Батистом Сантерром (1651–1717). В Национальной библиотеке в Париже хранится рукописная биография Сантерра, где говорится, что «рисунки его были правильными и элегантными, экспрессии изящными... колорит весьма неплохим и его произведения обеспечили ему место в

⁵⁴⁰ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 8. P. 185.

⁵⁴¹ Ibid. P. 186.

ряду хороших французских художников»⁵⁴². Сантерр много работал в жанре портрета, но в Академию был принят за историческое полотно, изображающее купание Сусанны (1704, Лувр, Париж). Французский исследователь Ж. Шатлю пишет, что Сантерр «организовал академию для девушек, которых обучал своему искусству и которые в то же время служили ему моделями»⁵⁴³.

Иногда девушек брали в свои мастерские известные живописцы, например Ж.-Л. Давид. Чаще образованием девушек занимались состоявшиеся женщины-художницы. Обучение рисунку и живописи проводила у себя на дому мадам Сюве – супруга художника Ж.-Б. Сюве, также учениц брали А. Лабиль-Гийар и М.-Л. Э. Виже-Лебрен. Все эти частные инициативы вызывали недовольство Академии. Супругов Сюве обвинили в том, что они способствуют непристойному поведению молодежи, держа рядом классы для молодых людей и девушек⁵⁴⁴. Давиду посоветовали «избавиться» от учениц, будь то молодые женщины или девушки: оставить у себя в обучении разрешили только тех, кто жил у него на полном пансионе и при условии заботы о них, «как о собственных детях»⁵⁴⁵. Лабиль-Гийар, хотя она сама была женщиной и не имела учеников мужского пола, запретили держать учениц, поскольку занятия проходили в предоставленной художнице луврской мастерской, а значит был риск того, что ученики разного пола могут встретиться «на темных лестницах и в коридорах»⁵⁴⁶. Несомненно, подобного рода соображения были лишь предлогами для контроля над женским образованием и сокращения количества женщин-художниц, способных впоследствии претендовать на академические звания.

Художники, не являющиеся академиками, а принадлежащие, скажем, сообществу св. Луки, искали учеников по объявлениям в периодических изданиях и через знакомых. На этом рынке услуг предлагалось обучение рисунку, гравюре, миниатюрной живописи, вышивке, росписи вееров и т.п. Так, некая мадемуазель де

⁵⁴² Abrégé de la vie de J.-B. Santerre, peintre. Collection Deloynes. T. 62. Pièces 1949 à 2000. Pièce 1983. MS. S. P.

⁵⁴³ Chatelus J. Peindre à Paris au XVIII^e siècle. P. 114.

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Ibid.

⁵⁴⁶ Ibid. P. 115.

Лоран приглашала девушек в свою мастерскую учиться живописи по шелку и вышиванию⁵⁴⁷.

В прессе информация о том, что тот или иной художник берет учеников, могла появиться как бы «между прочим». Так, о частных уроках, даваемых Ш.-П.-Ж. де Бреа, членом сообщества св. Луки, миниатюристом и пастелистом, сообщается в известном периодическом издании «L'Avant-coureur»⁵⁴⁸. Знаменитый справочник Жёза, многократно переиздававшийся в середине XVIII века, упоминает (правда, без адресов) учителей рисунка и живописи, предлагавших свои услуги в Париже всем желающим⁵⁴⁹. Адреса можно было найти в других изданиях, например, в «Историческом альманахе...» за 1776 и 1777 годы, где приводится порядка десяти имен учителей⁵⁵⁰.

Для тех, кто не мог или не хотел платить преподавателю, издавались самоучители наподобие того, что вышел в 1756 году. Он носил красноречивое название «Способ стать художником за три часа и создавать посредством кисти произведения, повторяющие работы великих мастеров, не учаь рисунку»⁵⁵¹. Книжка составлена в виде диалога между «маркизой» и ее «учителем». Большая часть текста касается самых общих сведений о рисунке, живописи и художественных материалах. Сам же «фокус» трехчасового курса сводится к переводу готовых гравюр на холст и раскрашиванию масляными красками полученной срисовки.

Разумеется, большая часть городских учителей рисования обучали не будущих профессиональных художников, а дилетантов, желающих приобщиться к изящным искусствам. Издания же, наподобие указанного выше, были предназначены и для вовсе нетребовательной аудитории. Тем не менее, это есть, пусть и незначительная, часть художественной среды Парижа того времени и свидетельство распространившегося увлечения изящными искусствами.

⁵⁴⁷ Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. P. 52.

⁵⁴⁸ L'avant-coureur. Feuille hebdomadaire. Paris: Lacombe, 1771. 1 avril. P. 8.

⁵⁴⁹ [Jèze De] Etat ou Tableau de la ville de Paris. Paris: Chez Prault pere, quai de Gêvres, au Paradis, 1765. P. 189–190.

⁵⁵⁰ Le Brun (l'abbé). Almanach historique et raisonné... P. 108.

⁵⁵¹ Moyen de devenir peintre en trois heures et d'exécuter aux pinceaux les ouvrages des plus grands maîtres sans avoir appris le dessin. Paris: Chez les Libraires associés, 1756.

Итак, Франция, несомненно, смогла представить новую модель высшего художественного образования, и модель весьма актуальную. Она оказалась востребована во всей Европе и многократно повторена в различных странах. При наличии итальянских примеров, на которые Париж мог ориентироваться, Королевская академия живописи и скульптуры все же представляла собой новаторскую организацию: обособленную от частной мастерской, полностью отделенную от ремесленной среды, подчиняющуюся исключительно светской власти, имеющую разработанную и многоступенчатую образовательную программу.

Было бы не лишено интереса сравнить французский опыт с тем, что происходило параллельно в иных странах, обладающих своей, весьма особой спецификой. В Риме в XVIII столетии по-прежнему существует Академия св. Луки, а также Братство Добродетельных при Пантеоне – папская Академия литературы и изящных искусств, основанная в 1542 году. О. Мишель пишет, что в каждую из этих Академий на протяжении XVIII века было принято по сотне новых членов, причем около пятидесяти принадлежало сразу обоим, а примерно тридцать человек, вошедших в одну их академий или сразу в обе, были иностранцами⁵⁵². Академия св. Луки имела статус наиболее зачимого официального учреждения в области изящных искусств в Риме. В 1715 году она приняла новый устав, в котором подробно оговаривались привилегии академиков, такие как право брать учеников, считавшихся приписанными к Академии, собираться на заседания для обсуждения различных вопросов, связанных с художественной теорией и практикой, право ставить в своей мастерской обнаженную модель и проводить художественную экспертизу произведений. В этом отношении Римская академия не отличалась от Парижской. Однако, поскольку Римская академия св. Луки не имела коронованного покровителя, то имелись и некоторые отличия. О. Мишель пишет, что Римская академия монополизировала все наиболее значимые для города заказы путем назначения своих членов на официальные должности, такие как Хранитель живописи Рафаэля в Ватикане, Директор музеев Капитолия и т.п.⁵⁵³. Если во Франции королевские заказы

⁵⁵² Michel O. La vie quotidienne des peintres à Rome... P. 60.

⁵⁵³ Ibid. P. 61.

изначально шли в первую очередь Парижской академии, поскольку она находилась под прямой протекцией короны, Академии св. Луки в Риме приходилось прикладывать больше усилий, чтобы удерживать первенство в области крупных заказов. Однако нужно признать, что это ей вполне удавалось в силу известности и принадлежности ей почти всех крупных римских мастеров. Как и во Франции, художники в Италии могли получить дворянство. Эта привилегия могла быть передана им из рук Папы, а иногда и пожалована кем-либо из иностранных государей. Так, А. Казали (1705-1784) получил дворянство в 1743 году от прусского короля.

Многие исследователи отмечают, что Римская академия св. Луки была враждебно настроена к художникам, не исповедующим католичество, и не спешила принимать их в свои ряды. Известно, например, что А.-Р. Менгс (1728-1779), весьма известный художник саксонского происхождения, прежде чем стать в 1754 году директором Академии св. Луки в Риме и получить от папы Климента XII рыцарское звание, принял католичество и женился на итальянке. Вполне понятно, что Римская академия в вопросах вероисповедания была строже Парижской в силу своей близости к Папскому престолу. Сам процесс художественного образования был построен близким образом к тому, что можно наблюдать во Франции. Дети десяти-четырнадцати лет занимались в мастерской своего учителя, копируя его работы и рисуя с гипсов. Рисование с антиков также практиковалось, для чего ученики посещали музей Капитолия. Как и во Франции, после этапа изучения антиков следовало рисование с живой модели. Хотя художники, принадлежащие Академии св. Луки, имели право ставить в своей мастерской обнаженную модель, далеко не все могли себе это позволить, а потому для рисования обнаженной натуры ученики посещали специально организованные сеансы в Академии. Здесь, однако, как и во Франции, было принято ставить только мужскую модель. Хотя для учащихся и были организованы некоторые конкурсы, как, например, ежегодный конкурс рисунка, учрежденный в 1702 году папой Климентом XI, или основанный в 1768 году конкурс живописи, проводимый раз в три года, такого количества конкурсов, как в Париже, в Риме не было. Не существовало и аналога знаменитой Римской премии. Если уроженцы провинциальных итальянских городов стремились по завершении

обучения попасть в Рим, сами римляне редко совершали образовательные поездки, видимо, полагая, что и так находятся в центре художественной жизни. Иногда молодых итальянских мастеров нанимали путешествующие по стране богатые иностранцы, желающие иметь профессиональные зарисовки на память.

Для понимания европейской академической жизни очень важен пример Англии. По мнению зарубежных исследователей, таких как Б. Боде, именно ситуация в Англии кардинально отличалась от того, что происходило во Франции и академиях, основанных по ее примеру: Санкт-Петербургской, Мадридской, Копенгагенской и многих других. Главное отличие усматривается в том, что Лондонская королевская академия оставалась в значительно большей степени, нежели все прочие, независимой от королевской власти⁵⁵⁴. Если Парижская академия подчинялась Департаменту королевских строений и директор данного департамента считался и главой Академии, то английские мастера строго оберегали свою самостоятельность.

В Англии еще до 1768 года, когда была основана собственно Королевская академия в Лондоне, существовало несколько близких по функциям учреждений. Как отмечает И. Бодино, «британские художники не искали... протекции какого-либо принца, чтобы создать академию»⁵⁵⁵. Они предпочитали самостоятельно организовывать свои сообщества и существовать совершенно автономно от любых государственных и религиозных структур. Целью их явилось не только упорядочение образовательного процесса, но и коммерциализация собственной деятельности. Если членам Парижской академии торговля была строжайше запрещена, то английские художники, напротив, стремились создать самые благоприятные условия для подобной активности.

Одной из первых английских частных академий стала устроенная в 1711 году школа на Грейт-Куин-Стрит. Ее основателем стал художник немецкого происхождения Годфрид Неллер (1646–1743). Состав этой академии был многонациональным: сюда был принят, например, итальянец Антонио Пеллегрини (1674–1741) и швед Михаэль Даль (1659–1743).

⁵⁵⁴ Baudez B. Op. cit. P. 123.

⁵⁵⁵ Baudino I. Op. cit. P. 413.

В 1720 году было организовано еще одно учреждение, получившее название «Академия на Сен-Мартин-Лейн». Она возникла по инициативе Джеймса Торнхилла (1676–1734), входившего в состав академии на Грейт-Куин-Стрит, но поссорившегося с Неллером. Академия на Сен-Мартин-Лейн просуществовала совсем недолго – до 1724 года, поскольку один из ее соучредителей был вынужден бежать от долговых обязательств. Возобновить свою деятельность академия смогла только в 1735 году. Это произошло по инициативе Уильяма Хогарта (1697–1764), который пожелал составить конкуренцию школе рисунка Георга-Михаэля Мозера (1705–1783), основанной в 1734 году на Арундел-Стрит. Учреждение Хогарта действовало до 1768 года, обеспечивая образование молодежи, и считается непосредственным предшественником Лондонской Королевской академии. К 1750 году многие мастера, входившие в академию Хогарта, задумались о том, чтобы получить покровительство короны. Они сблизились с аристократическим обществом любителей искусств «Dilettanti». Начиная с 1753 года осуществлялись планомерные попытки вывести академию на новый уровень, которые завершились в 1768 году созданием Королевской академии. Это учреждение, благодаря позиции одного из ее основателей Уильяма Чемберса (1723–1796), несомненно, ориентировалось на пример Парижа, несмотря на извечный антагонизм между французами и англичанами и на отрицательное в целом отношение англичан к французской гегемонии в области искусства. Образовательная программа Лондонской академии была близка Парижской: помимо рисунка с натуры здесь преподавали анатомию и практиковали изготовление копий с великих произведений прошлого. Однако если в Санкт-Петербург и многочисленные немецкие академии постоянно приглашали преподавать французских мастеров, Англия старалась обходиться своими силами. Это, как и независимость от королевской власти, определило уникальность английского примера. Георг III, считаясь покровителем Лондонской академии и до 1780 года активно помогая ей в финансовом отношении, выступал лишь гарантом выполнения академического статута, но не имел возможности активно вмешиваться во внутренние дела Академии. В этом отношении Парижская академия, будучи частью системы абсолютизма, оказывалась для большинства европейских государств

куда более соблазнительным примером. Французское образование представляется более универсальным, ибо итальянское, фламандское и голландское наследие использовалось здесь гораздо шире и эффективнее, нежели в Англии. Парижская академия занимала уникальное положение в европейской художественной среде не только в силу наилучшей организации образовательного процесса и не только потому, что являлась сильным профессиональным союзом входящих в нее мастеров, но и благодаря тому, что существовала она в контексте передовой французской культуры и развивалась во взаимодействии одновременно с мощной идеологией абсолютизма и свободной мыслью Просвещения. Студент Парижской академии с самого начала обучения оказывался в исключительно насыщенной среде, где мог активно познавать как чисто художественные теории, так и впитывать более широкие и универсальные идеи.

Несколько ближе французскому примеру оказались Испанская Королевская академия Сан-Фернандо, Королевская Венгеро-Богемская вольная академия живописного, резного и архитектурного художеств, датская Королевская академия и, разумеется, Императорская академия художеств в Санкт-Петербурге. На последнем примере нам хотелось бы остановиться подробнее, поскольку, при очевидном следовании французскому образцу, отечественная Академия имела свою уникальную специфику, обусловленную особенностями социокультурного окружения.

Первые различия проявляются уже на этапе основания Академии. Если Парижская академия создавалась по инициативе художников, желающих получить независимость от ремесленной корпорации и всевозможные привилегии, то в России сословие мастеров кисти на тот момент было слишком немногочисленным и слабым, чтобы проводить какую-либо осознанную программу по самоинституализации. В России Академия художеств создавалась по инициативе «сверху». Идея о необходимости подобного учреждения высказывалась еще Петром I, а потому наследники его на престоле воспринимали воплощение этой идеи как продолжение великих петровских начинаний. Разумеется, здесь нельзя недооценивать вклад отдельных вельмож-энтузиастов, увлеченных «художествами» и желающих приобщить Россию к общеевропейскому культурному процессу. В частности, речь

идет об И.И. Шувалове (1727–1797). Как писала Е.И. Кириченко, «свою роль в создании Академии художеств сыграло франкофильство Шувалова. Воспитанный на французской литературе, приближенный к императрице, славившейся любовью ко всему французскому, он много способствовал утверждению профранцузской ориентации не только в российской внешней политике, но и в политике культурной и художественной»⁵⁵⁶. Именно Шувалов представил «Доношение в Правительствующий Сенат», в котором объяснял необходимость качественного, по-европейски поставленного образования для сложения отечественной художественной школы. Указ о создании Академии был подписан 6 ноября 1757 года, а функционировать она начала с 1758-го.

Почти сразу было инициировано строительство здания Академии на набережной Невы. Академия управлялась президентом и Советом, в который входили три ректора, профессора и адъюнкт-профессора. Из ректоров каждые четыре месяца избирался директор. Шувалов рекомендовал академикам собираться три раза в неделю для обсуждения текущих дел, однако со времени президентства И.И. Бецкого обыкновенные собрания проходили дважды в месяц, чрезвычайные – раз в четыре месяца и по необходимости в любое время, публичные – всего один раз в год, 1 сентября. Были приглашены для преподавания французские художники, в частности, Л.-Ж. Лелоррен (1715–1759) и Ж.-Л. Девельи (1730–1804), призванные преподавать рисунок и живопись. В первый год набрали более тридцати учеников, затем набор шестидесяти детей проводился каждые три года. Несомненно, Шувалову и его первым приглашенным преподавателям были прекрасно известны французские теоретические сочинения по искусству. Основой для успешного овладения профессией художника, также как и во Франции, считался рисунок. В 1759 году создается класс рисования с гипсов, а в 1760 году открывается натурный класс. Так же, как и в Париже, дежурные профессора ставили модель в рисовальном классе и были обязаны надзирать за работой учеников. Если в Париже дежурные профессора сменялись ежемесячно, то в Санкт-Петербурге – каждые три недели. В 1760-м же году

⁵⁵⁶ Кириченко Е.И. Указ соч. С. 29.

открылся класс анатомии. Ученики занимались также русским и французским языками, изучали историю и мифологию, тогда как в Париже занятия по последним двум предметам велись в рамках Школы избранных учеников, а на более ранних этапах могли быть освоены лишь отрывочно.

Из французской образовательной системы был заимствован принцип конкурсности, хотя проводились такие мероприятия несколько иначе, чем в Париже: рядовые конкурсы проходили ежемесячно, причем участие в них принимали и преподаватели, и студенты. Также 1 апреля объявлялся большой конкурс. Как предварительные эскизы, так и сами конкурсные работы выполнялись в помещениях Академии под надзором академических чиновников, дабы избежать любых злоупотреблений. Система жанров и многие теоретические положения заимствовались из Франции. Хотя сочинения П. Чекалевского и И. Урванова, основанные на переводах французских прототипов, появятся только в 1792 и 1793 годах, общие сведения о принятой в европейском, в частности французском, искусстве, жанровой иерархии оказываются усвоены почти сразу. Главным жанром признается исторический. После профессионального овладения рисунком ученики распределялись по классам, которых сначала было три: архитектурный, скульптурный и живописный. Внутри каждого класса подразумевалась специализация по жанрам. В 1760 году открылся гравировальный класс, а при И.И. Бецком ремесленные классы: золотарный и резьбы по дереву.

Всё «относящееся до художеств» ученики осваивали в академических аудиториях под присмотром сменяющихся профессоров. Эта «надындивидуальная, исключаящая влияние личности профессора манера обучения»⁵⁵⁷, соответствующая идеалам классицизма, пришла, разумеется, из Франции, однако именно в России приобрела характер наиболее последовательного образовательного эксперимента. Тем более, как уже говорилось в конце главы, посвященной детскому образованию, И.И. Бецкий, принимая в Воспитательное училище при Академии маленьких детей на постоянное проживание и обучение в течение пятнадцати лет, добивался

⁵⁵⁷ Кириченко Е.И. Указ соч. С. 81.

определенной изолированности учащихся и их полной интегрированности в жизнь образовательного учреждения. Тем не менее, живописью в Академии учащиеся занимались под руководством того или иного мастера: например, Д.Г. Левицкий учился у А.П. Антропова, а И.С. Саблуков – у самого Левицкого. Преподавать мог любой мастер, получивший звание академика, а вместе с ним и адъюнкт-профессора. Заслуженные академики становились профессорами, что было высшим академическим званием.

По завершении обучения лучшие ученики, получившие золотые и серебряные медали, отправлялись в пенсионерские поездки, во Францию или Италию. Оттуда ученики должны были регулярно присылать отчеты: рисунки, этюды, копии картин и т.д. Шувалов, после отставки проживая в Италии, желал даже по примеру Парижа основать Римский филиал Санкт-Петербургской академии, который принимал бы пенсионеров, но эта инициатива осталась нереализованной. По возвращении из пенсионерской поездки художник мог быть признан назначенным, а после изготовления произведения на звание – академиком. Учреждение принимало почетных членов. При Академии в Санкт-Петербурге имелась библиотека, основа которой была заложена Шуваловым, передавшим в дар личное собрание книг, многие из которых были на французском языке. Также имелся музей Академии. Шувалов подарил Академии собственное собрание рисунков, гравюр и 101 картину, 99 из которых принадлежали кисти иностранных мастеров. Еще при Шувалове делались гипсовые отливки статуй, а пребывая в Италии, бывший президент присылал все новые копии в музей Академии, который пополнялся и произведениями учеников и преподавателей.

Таким образом, можно видеть, что для России французский пример был определяющим. Академия создавалась по инициативе правящих элит, а не художников, как это было во Франции, и должна была способствовать формированию отечественной художественной школы европейского формата. Хотя здесь есть и сходство с французской ситуацией, поскольку французские мастера, создавая Академию, также желали доказать состоятельность своей художественной школы и ее конкурентоспособность по отношению к итальянской, в России, однако, резкий

переход от Средневековья к Новому времени не оставил возможности для плавного и постепенного развития событий. Отечественную художественную школу нужно было создать немедленно. В «Донoшении в Правительствующий Сенат» Шувалов писал, что «мы здесь художеств почти не имеем, ибо нет ни одного национального художника»⁵⁵⁸. Это, разумеется, не соответствовало действительности: нам известны имена многих отечественных мастеров, работавших в России в первой половине XVIII столетия. Однако именно с момента создания Академии и реализации ее образовательных программ стали появляться мастера совершенно европейского склада, полностью соответствующие всем французским и – шире – европейским критериям крупного и реализованного художника. Таковы были уже первые выпускники Академии: А.П. Лосенко (1737–1773), Ф.С. Рокотов (1735–1808), Д.Г. Левицкий (1735–1822), К.И. Головачевский (1735–1823). Фактически, разумно примененное к культурным обстоятельствам своей страны заимствование французского опыта оказалось в России чрезвычайно плодотворным. Оттолкнувшись от парижской академической системы и пригласив французских преподавателей, в Санкт-Петербурге создали свой вариант образовательной схемы, даже более последовательный и жесткий, нежели во Франции, и полностью соответствующий необходимости создания художественной школы европейского формата⁵⁵⁹ в самые короткие сроки.

Если говорить о других примерах европейских академий, вдохновленных французским опытом, то имеет смысл остановиться на Академии Сан-Фернандо в Мадриде. Идея основать академию, которая отвечала бы за обучение новых поколений мастеров и способствовала бы процветанию искусств, возникла в Испании довольно рано. Уже в XVII столетии испанских мастеров привлекал итальянский опыт в создании подобных учреждений и проекты собственной академии начали регулярно демонстрироваться монаршим особам. Одним из энтузиастов стал скульптор Хуан де Вильянуэва (1681-1765), отец известного архитектора. Однако он выдвинул свое

⁵⁵⁸ Цит. по: Там же. С. 30.

⁵⁵⁹ Мы настаиваем на употреблении слова «формат», а не «уровень», поскольку последний подразумевает качественное отставание отечественной школы от европейских и не предполагает культурно-исторического осмысления их различий.

предложение в неудачный момент, во время войны за Испанское наследство (1701-1714). Проект было, по сути, некому представить, поскольку Карл II, последний представитель династии Габсбургов, скончался в 1700 году.

Следующим, кто оживил идею создания академии уже при дворе Филиппа V, стал миниатюрист Франсиско Антонио Мелендис (1685-1752). В 1725 году он отправил королю свой проект. Дело, однако, не сдвинулось с мертвой точки, пока им не занялся итальянский скульптор Доменико Оливьери (1708-1762), приехавший в Испанию в 1739 году. Он был принят при дворе весьма ласково, получил должность Первого скульптора короля Филиппа V. Оливьери первым понял, что представлять проекты на бумаге, довольно бессмысленно. Вместо этого он просто открыл у себя в мастерской школу для обучения рисунку. Занятия были бесплатными и предназначались в основном для молодежи, имелась и составленная самим Оливьери программа обучения. Испанское правительство заинтересовалось инициативой итальянского скульптора и составило специальную комиссию, которая оценила бы эффективность обучения. Поскольку результаты показались комиссии весьма удовлетворительными, было решено начать подготовку к формированию нового учреждения. С 1744 года в Мадриде работал Подготовительный комитет, в который вошел как сам Оливьери, так и Мелендис, а также многие другие испанские художники, заинтересованные в предприятии. Было создано что-то вроде учебного заведения, получившего, в отличие от школы Оливьери, официальный статус. Здесь, кроме рисунка, преподавалась живопись, шли занятия по скульптуре и архитектуре. Обучение живописи было поручено французскому мастеру Луи-Мишелю Ванлоо (1707-1771), который был приглашен в Мадрид в 1737 году. Поскольку этот мастер в юности посещал занятия в Парижской академии, а в 1726 году был удостоен в ней первой премии по живописи, то, надо думать, он оказался для Подготовительного комитета важным источником сведений о том, как функционировало парижское учреждение, какие там имели место образовательные программы и профессиональные практики. Подготовительный комитет занялся составлением устава будущей академии. Устав закреплял количество чиновников-управленцев и преподавателей, создавались места Протектора и Вице-протектора Академии, а также

пяти советников, учреждались ежегодные премии для учеников в области живописи, скульптуры и архитектуры, устанавливалось финансирование в размере 13920 реалов в год.

В 1745 году учреждение получило и собственное помещение – королевский дворец Каса-де-ла-Панадерия. Так же, как французские художники базировались в Лувре, испанские мастера получили в свое распоряжение бывшие королевские помещения. Здесь расположилась администрация сначала Подготовительного комитета, а потом и самой Академии Сан-Фернандо, а также учебные классы.

Подготовительный комитет занимал не слишком прочное положение; нужно было решать вопрос о создании настоящей академии. В 1752 году соответствующий указ наконец был подписан. Через пять лет Фердинанд VI утвердил финансирование Академии Сан-Фернандо в размере 12500 реалов. Было решено ежегодно распределять между учениками 9 золотых и 9 серебряных медалей. В 1758 году Академия отправила в Рим «шесть студентов по два от каждого из главных видов искусств с годовой дотацией в 4400 реалов»⁵⁶⁰, однако, сразу эта традиция не прижилась и была возобновлена только в 1778 году Карлом III. Однако в 1760-е годы некоторых пенсионеров отправляли в Париж.

Постепенно оформился список предметов, необходимых будущим художникам для изучения. С 1766 года появился преподаватель перспективы, с 1768 года хирург начал знакомить учащихся с человеческой анатомией, одновременно было введено преподавание математики. Х. Каведо-и-Нава в книге, посвященной истории Академии Сан-Фернандо, пишет, что в первые два десятилетия ее существования теория искусства академиками практически не разрабатывалась⁵⁶¹. Академия представляла собой, скорее, школу, нежели многофункциональное учреждение. Изменения наступили только в последней четверти XVIII века. А.В. Морозова указывает, что «Карл III приказал сформовать гипсы для Академии со статуй, привезенных из Геркуланума (тем более, что, будучи королем Неаполя этот будущий испанский

⁵⁶⁰ Морозова А.В. Открытие Академии Сан Фернандо (1752) и ее роль в развитии испанской художественной культуры XVIII-XIX веков // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2016. №25. С. 48.

⁵⁶¹ Caveda y Nava J. Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros dias. Madrid, Imprenta de M. Tello, 1867 T. I. P. 36.

суверен много споспешествовал археологическим изысканиям там)»⁵⁶². Этот же монарх возродил традицию отправки учащихся в Италию, а также пользовался советами А.-Р. Менгса, художника, весьма ценимого современниками. Этот мастер познакомился с Карлом III еще в 1760 году в Неаполе, во времена, когда Карл был королем Неаполитанским и, наследовав испанский трон, должен был возвращаться в Мадрид. Уже в 1761 году Менгс воссоединяется с королевской четой в Мадриде и получает звание Первого художника испанского короля. Тогда же Карл делает его и почетным директором Академии Сан-Фернандо. С этого момента Менгс начинает заботиться о нуждах Академии. Вернувшись в Италию, он покупает для Академии слепки с произведений скульптуры. После смерти Менгса в 1779 году Карл III купил и его личную художественную коллекцию. Карл III приобрел и собрание, принадлежавшее Кристине Шведской. Королевская коллекция живописи в правление Карла оказалась открыта для учеников Академии. Однако библиотека при Академии появилась значительно позже – только в 1794 году, при Карле IV.

Была еще одна важная особенность испанской Академии. Мы знаем, что лишь небольшое количество французских художников получало дворянство. В Испании же, где это считалось высшей и самой желанной привилегией, дворянство получали все члены Академии. Это привело к тому, что многие люди, не имеющие прямого отношения к искусству, стремились занять места почетных членов Академии. Х. Каведа-и-Нава пишет, что подобные персоны в силу своего количества и финансового положения легко могли противостоять мнениям художников, а потому именно они и определяли пути академического развития в Испании, а фактически тормозили его⁵⁶³. Этот же автор в качестве положительного примера приводит Парижскую академию, где места почетных и свободных членов могли принадлежать только людям, имеющим заслуженную репутацию любителей и знатоков изящных искусств.

Что касается сюжетов, которые предлагались ученикам на ежегодных конкурсах, то это были в основном темы из истории Испании. Так, на конкурсе 1753 года предлагалось изобразить первую высадку Колумба на американскую землю. В

⁵⁶² Морозова А.В. Указ. соч. С. 48

⁵⁶³ Caveda y Nava J. Op. cit. P. 38.

1754 году учащиеся получили сразу несколько тем: «Триумфальный вход вестготского короля Вамбы в Толедо»; «Испанец, смертельно раненый своим сыном в битве при Кремоне»; «Вамба, отказывающийся от короны, которую подносят ему прелаты и нобили»; «Святой Герменегильд, лишенный отцом королевских одежд за приверженность христианству». В 1757 году предполагалось показать «Святого Ильдефонса, отрезающего мечом короля Лотаря часть покрыва святой Леокадии» и «Вход святого Фернандо в Севилью». В 1760 году было задано изобразить прием, который святой Фернандо оказал послам короля мавров, пришедшим из Баэсы, вторым сюжетом стало отречение от престола короля Бермудо в пользу малолетнего племянника Алонсо⁵⁶⁴. Эти примеры показывают, что больше всего интереса в мадридском художественном сообществе вызывали темы, связанные с ранней историей Испании, Реконкистой, Великими географическими открытиями. Христианская тематика выражалась в изображении важных моментов из жизни местных святых. А вот античная история и мифология в конкурсных темах совершенно отсутствует. Здесь проявила себя специфика испанских патриотических настроений, которые были важнее интереса к античным мотивам. Мы помним, что на заре существования Парижской академии предпочтения также отдавались сюжетам из истории Франции, однако в середине XVIII столетия основными давно сделались темы из Священного Писания, а затем сюжеты из истории Древней Греции и Древнего Рима. На примере Испании можно видеть, что для каждой национальной школы были актуальны свои программы конкурсных произведений, которые были бы признаны на самом высоком уровне, а также заинтересовали бы и самих художников, и зрителей любого уровня.

Таким образом, Академия Сан-Фернандо имеет свою несомненную специфику. Близость к Италии обусловила интерес к итальянскому опыту и привлечение итальянских мастеров, один из которых – Оливьери – и стал фактическим основателем Мадридской академии. В то же время, длительное присутствие в испанской художественной среде такого живописца, как Ванлоо, не могло не

⁵⁶⁴ Caveda y Nava J. Op. cit. P. 48

предоставить возможностей для ознакомления с французской академической моделью. Так же, как и во Франции, в Испании – стране с сильными монархическими традициями и усиленным пиететом по отношению к нобилитету, – Академия становится структурой, обслуживающей нужды высшего класса. Академические чиновники и профессора также стараются приблизиться к статусу нобилей. В Испании это было поставлено даже более явно, нежели во Франции: здесь к академическому посту автоматически прилагалось дворянство. Поездки в Италию долгое время не были здесь столь же обычным делом, как во Франции, однако в 1770-е годы институт пенсионерства наконец закрепляется в качестве традиции. Тогда же Академия получает и собственную коллекцию наглядных пособий в виде отливок с антиков. Образовательная программа испанской академии в целом традиционна: как и в большинстве подобных учреждений, кроме рисунка и живописи, здесь изучают в качестве отдельных дисциплин анатомию и перспективу. А вот теоретическая база испанской академии оказывается довольно слабой. Произведения французских теоретиков пришли в Испанию только во времена почетного директорства Менгса, тогда же стали создаваться и первые теоретические трактаты на испанском языке. Пылкий испанский патриотизм побуждал выбирать сюжеты конкурсных произведений из родной истории, однако он же, возможно, сдерживал активный обмен опытом с другими академиями и обусловил некоторую замкнутость испанского академического сообщества.

Кроме того факта, что во Франции возникла актуальная и востребованная в других странах образовательная модель, можно отметить и другие важные моменты. По итогам изучения многих источников, связанных с деятельностью Парижской королевской академии, складывается определенный образ студента-художника в Париже. Это молодой человек в возрасте от пятнадцати до двадцати пяти лет, активно занятый не только обучением в академических классах и мастерской руководителя, но и озабоченный проблемой поиска своего места, своего жанра, своей неповторимой манеры. Он участвует в академических конкурсах, жаждет успеха и радуется ему. Изучая теорию и знакомясь с лучшими философскими и литературными сочинениями своего времени, он получает базу, необходимую для того, чтобы

свободно чувствовать себя в кругу образованных людей. В то же время он трепетно относится к собственному достоинству и правам. Нельзя сказать, чтобы студенческое сообщество того времени отличалось строгой дисциплинированностью или, тем более, особым пиететом перед начальством. Как на ранних этапах обучения в Париже, так и после – в Школе избранных учеников и Французской академии в Риме – студенты активно отстаивали свои права и не боялись устраивать волнения в стенах *alma mater*.

В то же время образование строится по строгой, разработанной программе, требует овладения конкретными навыками, без которых молодой мастер не сможет считать себя профессионалом. Можно сказать, что французское столичное художественное образование явило собой пример «воссоединения... ренессансного индивидуализма – концепции свободной героической самодовлеющей универсальной личности – макрокосма – с противоположным ему принципом соподчинения системе, идущим из прошлого и подкрепленным новыми процессами государственной стабилизации»⁵⁶⁵.

Длительность обучения парижского живописца весьма впечатляет, особенно если речь идет о лучших учениках, цвете столичной художественной среды. После нескольких лет академического обучения молодой живописец мог провести от года до трех в Школе избранных учеников, а затем три и более лет в Италии. Такое обучение приходилось завершать, одновременно занимаясь активным построением карьеры, поиском заказчиков и перспективных проектов. Как мы увидим в последующих главах, художник будет занимать самую активную позицию в отношениях с меценатами, заказчиками и критиками, участвуя в выставочной деятельности. Академия, возвращая своих питомцев, никогда не упускала из виду и связь с придворной средой, подчеркивая необходимость привить студентам умение вести себя в высшем обществе. Многие парижские мастера по окончании Академии легко интегрировались в придворную культуру, строили соответствующую карьеру.

⁵⁶⁵ Свидерская М.И. Указ. соч. С. 524.

Академия св. Луки, стремящаяся вслед за Королевской, показывает немного другой типаж более скромного мастера, стоящего ближе к ремесленной среде, однако также имеющего возможность получить весьма серьезное и качественное образование. Такие мастера составляли тот средний слой в парижской художественной среде, о котором, по сравнению с самыми известными мастерами, говорится обычно мало, но который очень важен для общего уровня парижского художественного производства.

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 мирового искусства. Французская живописная школа в XVIII столетии позиционировала себя как европейского лидера. Дидро, например, называл Париж современными Афинами, проводя параллель с Древним миром, а потому принадлежность к парижской художественной среде обеспечивала весьма высокий уровень самооценки.

ГЛАВА 4. Социализация парижского живописца в профессиональной среде

Едва ли какой-либо век до XVIII придавал столь великое значение интегрированности человека в общество. Понятие общественного стало основополагающим для всей философии этого столетия. Само возникновение и развитие человеческой цивилизации и государственности во Франции XVIII века связывалось с понятием «общественного договора». 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. Академический словарь («Le dictionnaire de l'Académie») 1694 года дает следующее определение слову «социальный»: «Рожденный, чтобы жить в обществе. Человек – общественное животное... Тот, кто любит компанию, в которой предназначен жить, кто умеет выстраивать отношения»⁵⁶⁶. Данное определение кажется более частным, нежели то, которое встречается в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера в статье, посвященной понятию «социальности»: «Это свойство, которое заставляет нас доставлять людям все то благо, которое может от нас зависеть, связывать свое благополучие с благополучием других и подчинять нашу личную выгоду общественной, всеобщей»⁵⁶⁷. Аристотелевское определение человека как «общественного животного» становится популярным и повторяется из одного текста в другой. У некоторых авторов это свойство связывается с «Божественным замыслом», как в цитированной выше «Энциклопедии», где читаем: «Этот союз, который Господь установил между людьми, требует от них, чтобы во всем, что

⁵⁶⁶ Le dictionnaire de L'Académie française. T. 1-2. Paris: Veuve de J. B. Coignard & J. B. Coignard, 1694. <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=sociable&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>

⁵⁶⁷ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. XV. P. 250.

касается общества, всеобщее благо было высшим законом, определяющим их поведение»⁵⁶⁸. Другие, как К.-А. Гельвеций, объясняли развитие социальности необходимостью преодолеть природную слабость человека, его физическую немощь, делающую его беззащитным перед силами природы⁵⁶⁹. Однако все сходятся на том, что социальность – важнейшее качество человека и несомненный двигатель прогресса.

Для того чтобы взаимодействие между людьми осуществлялось не только с эффективностью, но и с приятностью, нужно уметь подчинять свои эмоции и страсти правилам цивилизованного общения. В 1756 году граф де Келюс представил Академии живописи и ваяния сочинение под названием «Речь о выгоде общественных добродетелей», где объяснил правила культурного, благородного соперничества и отличие его от зависти, разрушающей гармонию в любом сообществе, куда она проникает⁵⁷⁰.

Наиболее значимый для нас аспект – то, как социальность оценивалась применительно к вопросу развития искусств. Аббат Плюке в «Трактате о социальности» указывает, что, договариваясь между собой, люди достигают мира, мир же производит изобилие и искусства⁵⁷¹. Если социальность признается базовым человеческим свойством, то вполне законно ожидать от художника желания проявить себя в обществе. Этому посвящались отдельные сочинения, такие как трактат Л.-Г.-А. де Валори под названием «Предпочтительнее ли художнику жить в уединении или в обществе» (1763)⁵⁷². Делая оговорку, что многое зависит от врожденного характера конкретного человека, меценат и любитель изящного Валори приходит к выводу, что мизантропия и затворничество – не лучшие качества для того, кто хочет успешно реализовать свой талант. Общество дает художнику возможность пополнить образование, изучить различные человеческие характеры и воздействие на человеческую натуру обстоятельств и вызываемых ими чувств и эмоций, что

⁵⁶⁸ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. XV. P. 250.

⁵⁶⁹ Hëlvetius C.-A. Op. cit. T. 1. P. 219-221.

⁵⁷⁰ [Caylus A.-C.-Ph.] Discours sur l'avantage des vertus de société // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 465-471.

⁵⁷¹ Pluquet F.-A.-A. Op. cit. T.1. P. VI.

⁵⁷² [Valory L.-G.-H. de]. S'il est plus avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde // Conférences de l'Académie Royale T. 6. V. 2. P. 763-773.

особенно важно для исторических живописцев. Также художнику необходимо представлять на суд общества плоды своих трудов, ибо без этого не может быть ни успеха, ни дальнейшего прогресса в искусствах.

Следует отметить, что «общество» – понятие сложное и включает в себя множество связанных друг с другом групп, в каждой из которых художник должен был найти свое место. Социализация молодого живописца, как правило, шла одновременно по нескольким направлениям. В данной главе будут рассмотрены группы, имеющие отношение к профессиональной художественной среде. В первую очередь, это академическое сообщество, которое оставалось наиболее влиятельным в столичном художественном мире и к которому имело отношение подавляющее большинство парижских живописцев. Получение академических званий и успех в Академии открывали перед художником широкие горизонты. Также значимой околохудожественной конгломерацией было сообщество любителей и знатоков, играющих одновременно роль покровителей для мастеров и коллекционеров. В большинстве своем эти люди имели почетные академические звания и тяготели к академическим кругам. Однако это была все же особая среда, руководствующаяся «любовью к изящным искусствам», личной заинтересованностью в их развитии и процветании.

Одной из главных характеристик парижской художественной среды можно считать публичность, открытость, что проявило себя в возникновении публичных выставок и сложении жанра художественной критики. Академические и частные выставки, а также сочинения критиков давали возможность выйти из замкнутого круга коллег и осознать, как искусство выглядит со стороны зрителя, который становится, наряду с художником, заказчиком и знатоком, полноправным участником художественного процесса.

Приходилось живописцу иметь дело и со сферами, отстоящими несколько дальше от его непосредственной деятельности, например с научной. Подобное расширение кругозора давало зачастую довольно любопытные результаты.

Изучая все эти профессиональные и околохудожественные формирования, мы ставим себе целью увидеть фигуру живописца как главное, объединяющее их звено и

как результат их постоянного и интенсивного воздействия. Художник как выразитель художественных, общественных, философских и интеллектуальных идеалов своей эпохи притягивал к себе представителей различных кругов и в то же время сам являлся продуктом их влияния. На наш взгляд, максимально полно воссозданная картина общественной жизни парижского живописца XVIII века способна многое прояснить и в самом искусстве этого периода, помочь нащупать верный ракурс в восприятии не только живописи в целом, но и конкретных произведений, системной и холистической совокупностью которых и является искусство.

4.1. Академическая карьера мастера по завершении обучения⁵⁷³

По завершении академического образования, последним звеном которого было пребывание в Риме, молодой художник в большинстве случаев начинал строить академическую карьеру. Первым этапом было создание полотна на звание назначенного. Это произведение можно было изготавливать в собственной мастерской, однако Академия опасалась злоупотреблений. В 1748 году правила для соискателей уточняются (см. *Приложение 2.9*), а в 1751 году королем в Академии был введен новый устав (см. *Приложение 2.11*). Приняли все предосторожности, чтобы предупредить незаконное получение звания. Соискателя должен был представить один из действительных членов, причем имя кандидата оставалось известным лишь его поручителю. Молодой художник обязывался предъявить свои работы комиссии, состоящей из пяти членов Академии. На основании заключения этой комиссии Совет Академии либо давал согласие, либо отказывал мастеру в чести быть представленным на звание. Вопрос этот решался тайным голосованием, причем кандидат должен был получить не меньше двух третей голосов. После этого соискателю, отныне именуемому назначенным, сообщали программу, по которой ему предстояло выполнить работу на звание академика. Если комиссия и эту работу оценивала достаточно высоко, назначенный становился полноправным членом академического сообщества⁵⁷⁴.

Известно, что с 1747 по 1776 год в академики приняли всего 58 живописцев, 18 скульпторов и 8 граверов⁵⁷⁵. Таким образом, ужесточая условия получения звания, создатели устава желали поддержать высокий уровень Парижской академии живописи и скульптуры. Дополнительным препятствием к получению

⁵⁷³ Основные положения данного раздела отражены в следующих статьях: Агратина 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; 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.

⁵⁷⁴ Fontaine A. Les collections de l'Academie royale de la peinture et de la sculpture. Paris: Laurens, 1910. P. 67–68.

⁵⁷⁵ Ibid. P. 69.

академического звания могла стать конфессиональная принадлежность художника. Известно, что после отмены Нантского эдикта всех протестантов исключили из Парижской академии художеств⁵⁷⁶.

Разумеется, подобная строгость в скором времени перестала считаться разумной. На бумаге Академия была достаточно строга к представителям любых религий, кроме католической. О необходимости исповедовать католицизм для тех, кто желает претендовать на звание назначенного или академика, неоднократно упоминается в статутах и регламентах. Так, в документе, утверждающем порядок представления соискателей от 1712 года (см. *Приложение 2.7*), говорится: иностранцы, если они представляются Академии, должны подтвердить, что «ведут достойную жизнь, высоконравственны и исповедуют католическую религию»⁵⁷⁷. В действительности эти правила постоянно нарушались, по каковому поводу в документах Академии давались соответствующие пояснения, обычно сводящиеся к тому, что талант того или иного соискателя перевешивает все иные соображения. Так, в 1717 году протектор Академии герцог д'Антен просит принять в Академию уроженца Швеции Ш. Буата, несмотря на его принадлежность протестантской церкви. Письмо д'Антена Академии датируется 27 января, а 6 февраля Буат уже был принят⁵⁷⁸. В 1740 году получил звание академика некий швед Лунеберк, живописец в технике пастели, также не испытывший никаких затруднений от своей приверженности протестантизму⁵⁷⁹. В 1741 году Академия живописи и скульптуры приняла Г. Лундберга, шведа, протестанта по вероисповеданию. Получение им звания назначенного прошло обычным порядком, а относительно его религиозной принадлежности была сделана лишь небольшая, чисто формальная оговорка⁵⁸⁰. По поводу причисления к Академии гравера Шмидта велась более обширная переписка, однако для соискателя все закончилось благополучно⁵⁸¹. В 1753 году был признан назначенным швед А. Рослин (1718–1793). Вот что находим в письме Директора

⁵⁷⁶ Нантский эдикт, изданный в 1598 году Генрихом IV, обеспечивал безопасность и защищал права протестантов во Франции, регулировал отношения между гугенотами и католиками. Был отменен в 1685 году при Людовике XIV.

⁵⁷⁷ *Procès-verbaux de l'Académie royale...* V. 4. P. 151–152.

⁵⁷⁸ *Ibid.* P. 242.

⁵⁷⁹ *Ibid.* V. 5. P. 286.

⁵⁸⁰ *Ibid.* P. 291–292.

⁵⁸¹ *Ibid.* P. 319–320, 368.

королевских строений и вице-протектора Академии маркиза де Мариньи ее директору Л. де Сильвестру (1675–1760): «Господин де Сен-Контест⁵⁸² попросил меня допустить в Академию художеств господина Рослина, шведского мастера, религиозную принадлежность которого неплохо было бы, впрочем, изменить; я желаю, чтобы он был проэкзаменован, на основании чего будет ясно, соответствуют ли его работы необходимому уровню. В своем решении я исхожу из чувства уважения ко всем умелым художникам и полагаю, что искусство должно быть выше любых предубеждений и личных мотивов; я уверен в искренности и просвещенности любого хорошего мастера. [...] Я жду результатов, чтобы дать ответ господину де Сен-Контесту»⁵⁸³. Это письмо приоткрывает политичность и некое просвещенное лукавство, царившее в академических кругах Парижа.

Складывается впечатление, что 1740–1750-е годы были наиболее либеральными в отношении соискателей, не исповедующих католицизм. Далее долгое время о принятии таковых в протоколах Академии не упоминается. Мы знаем, впрочем, что протестантом был Франсуа Венсан, получивший первую премию в Римском конкурсе 1768 года. Его религиозную принадлежность Академия обходила глубоким молчанием, скорее всего в силу наличия у молодого человека каких-либо высоких покровителей. В следующий раз вопрос о принятии протестанта возник в 1779 году в связи с получением звания академика «господином Вейлером»⁵⁸⁴. Вопрос оказался опять-таки решен положительно. Далее в протоколах Академии о принятии протестантов или представителей иных конфессий в качестве назначенных или академиков ничего не говорится. Возможно, разгадка заключается в том, что с 1770 по 1789 год пост директора Академии занимал Ж.-Б.-М. Пьер, известный своим консерватизмом и строгим следованием регламенту.

Судя по протоколам академических заседаний, большая часть тех, кто представлялся Академии, дабы получить звание назначенного или академика, вполне успешно достигали своей цели. Были, однако, редкие случаи, когда соискатель

⁵⁸² Франсуа-Доминик Барбери де Сен-Контест (1701-1754), министр иностранных дел Франции.

⁵⁸³ Fidière O. Alexandre Roslin // *Gazette des Beaux-arts*. 1898. Т. XIX. Р. 48.

⁵⁸⁴ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 8. Р. 399.

проваливался. Правила представления соискателей от 1702 года должны были свести такую возможность к минимуму (см. *Приложение 2.5*). Эти правила, переутвержденные в 1712 году с некоторыми поправками (см. *Приложение 2.7*), предполагали, что соискателями академических званий могут становиться только лауреаты Римской премии, что не всегда соблюдалось, но в целом гарантировало достаточно высокий уровень большинства претендентов. Каждый соискатель должен был иметь поручителя из состава академиков, который заранее ознакомится с произведениями претендента и удостоверит перед Академией их качество. Если поручитель сочтет уровень соискателя недостаточно высоким, он должен будет откровенно высказать свое мнение и отговорить претендента от представления академическому собранию.

Таким образом, те, кто являлся перед ассамблеей и претендовал на получение звания, как правило, были уже проверенными и хорошо зарекомендовавшими себя персонами. Провалы случались крайне редко, но имели весьма неприятные последствия, поскольку тот, кому было отказано в звании академика, автоматически терял и звание назначенного. В этом отношении правила были совершенно одинаковы для живописцев, скульпторов и граверов, поэтому подойдет любой пример. Так, в 1741 году скульптор Вандерворт, назначенный, был большинством голосов отвергнут, поскольку его скульптурная модель, изображающая Марса, была сочтена слишком слабой⁵⁸⁵. Случалось, что художник не мог или отказывался по каким-либо причинам выполнить задание на звание академика, что также приводило к потере звания назначенного. Таков был случай Авелина, гравера, который, сославшись на личные дела, отказался выполнять произведение на звание академика, вследствие чего был лишен и предыдущего звания⁵⁸⁶. В 1754 году некий исторический живописец не получил звания назначенного – Академия предложила ему «заняться чем-нибудь другим»⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 5. P. 293.

⁵⁸⁶ Ibid. P. 314.

⁵⁸⁷ Ibid. V. 6. P. 387.

В протоколах Академии был также зафиксирован случай незаконного присвоения звания академика. 26 июля 1710 года ассамблее было доложено, что некто Леру, опираясь на то, что много лет назад представлялся Академии с целью получения звания, смел именовать себя академиком. Поскольку на деле это звание так не было присуждено, собрание постановило принять меры против самозванца⁵⁸⁸.

Что встречалось часто, так это нарушение сроков сдачи произведений на звание. Многие мастера немилосердно затягивали работу над заданиями и просили отсрочек, которые им обычно предоставлялись.

Таков случай Фрагонара, который удачно начал академическую карьеру. Однако, избранный назначенным, художник несколько не торопился представить свое произведение на звание академика. Эту работу Академия ждала до 1788 года, но так и не дождалась. Со всей очевидностью, академическая карьера мало интересовала Фрагонара, который был совершенно лишен соответствующих амбиций. Изначально в качестве конкурсного произведения на звание академика Фрагонуару было предложено написать плафон для Галереи Аполлона в Версале. Однако 20 сентября 1776 года Фрагонуар был освобожден от этого обязательства. «Было зачитано письмо господина Фрагонара, назначенного, господину Директору, в котором он [художник. — Е.А.] умоляет Академию освободить его от написания плафона в галерее Аполлона, что было ему приказано сделать в качестве конкурсного произведения, поскольку он опасается не справиться с заданием настолько быстро, чтобы удовлетворить Академию. Академия выполнила его просьбу, и он будет делать другую картину по обычным академическим правилам»⁵⁸⁹. Больше имя Фрагонара в протоколах Академии не встречается до 1788 года, когда сообщается, что злополучный плафон в зале Аполлона передается в качестве конкурсного произведения господину Гибалю. «Другую картину» от Фрагонара Академия, разумеется, также не дождалась.

Случалось, однако, что ожидания мастера, хотя и принятого, не оправдывались в полной мере. Так, Ж.-Б. Грёз, несмотря на то что большая часть его работ относится к бытовому жанру, желал быть принятым в Академию по классу исторической

⁵⁸⁸ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 4. C. 108.

⁵⁸⁹ Ibid. T. 8. C. 242.

живописи. В качестве вступительного произведения он представил картину «Император Север, упрекающий своего сына Каракаллу в желании его убить» (1769, Лувр, Париж). (Илл. 22). Картина не понравилась академической комиссии. Дидро даже передает слова, якобы сказанные директором Академии Грёзу: «Сударь, Академия приняла вас, но как художника-жанриста; в своем решении она основывалась на прежних ваших произведениях, которые превосходны, и закрыла глаза на это полотно, недостойное ни ее, ни вас»⁵⁹⁰. Несомненно, такой итог весьма мало устроил Грёза, однако ему пришлось удовлетвориться той небольшой честью, которую Академия ему оказала. Инцидент относился к 1769 году, после которого Грёз более не выставлял своих работ в Салонах, ответив Академии своеобразным бойкотом.

Академия заботилась о привилегиях для своих членов. Мастер, признанный Академией, успешный и активно участвующий в академической жизни, мог претендовать на то, чтобы получить квартиру в Лувре. О луврских помещениях, предназначенных для жизни и работы мастеров, следует сказать особо. Первый официальный акт о заселении мастеров в Лувр был издан Генрихом IV в 1608 году, то есть за сорок лет до основания Королевской академии живописи и ваяния⁵⁹¹. Известно, что эти мастера должны были обслуживать короля, и полученные ими привилегии раздражали гильдию св. Луки, которая выдвинула протест. Тем не менее, мастера остались в Лувре. В 1650 году вышел королевский указ, запрещающий городским властям вмешиваться в дела обитателей луврской галереи. В 1671 году Людовик XIV подтвердил привилегии населяющих Лувр мастеров⁵⁹². Заметим, что художников селили не только в Лувре, но и в Тюильри, Люксембургском дворце и в домах на соседних с Лувром улочках. Однако на них беспрецедентные привилегии обитателей Лувра не распространялись. Еще раз привилегии были подтверждены в 1763 году, теперь уже Королевским Парламентом⁵⁹³.

⁵⁹⁰ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 239.

⁵⁹¹ Lettres patentes du Roi, portant privilèges accordés aux Ouvriers qui demeurent dans la Galerie du Louvre. Du 22 Décembre 1608 // Nouvelles archives de l'art français. 1ère série. V. 2 (1873). P. 11.

⁵⁹² Ibid.

⁵⁹³ Arrêt de la cour du Parlement en faveur des artistes logés aux Galeries du Louvre. Du 20 août 1763 // Nouvelles archives de l'art français. 1ère série. V. 2 (1873). P. 12.

Французский исследователь С. Габийо пишет: «Иметь квартиру в Лувре было предметом желания всех художников того времени. Это было привилегией и, особенно, признанием таланта»⁵⁹⁴. Тем не менее, продолжает Габийо, «эти квартиры под Большой галереей Лувра... были не слишком удобны в качестве мастерских. [...] Планировка была примерно одинакова для всех. Каждая квартира в ширину занимала пространство одного окна, выходящего на набережную и по половине простенков между окнами справа и слева. Квартира занимала всю глубину крыла [Лувра. – Е.А.], выходящего на набережную, а в высоту имела четыре этажа: подвал, первый этаж и два антресольных этажа под Большой галереей. На первом этаже большой коридор, освещенный окнами, выходящими на набережную, соединял все квартиры, свет в которые попадал с другой стороны, со стороны маленькой грязной улочки, которая называлась улицей Орти»⁵⁹⁵. Действительно, на плане Лувра 1754 года хорошо видны мастерские, каждая из которых выходит в общий коридор. А на фасаде Лувра, выходящем на набережную, насчитывается четыре этажа, два из которых антресольные⁵⁹⁶. (Илл. 23). Внутри каждой мастерской на плане видны лестницы, ведущие на жилые этажи. Отмечена также улица Орти, на которую выходят окна. Изначально здесь располагалось двадцать семь квартир. Вполне установлено, кому принадлежал тот или иной номер на протяжении XVIII столетия. Например, во второй половине века Ж.-О. Фрагонар жил во втором номере, считая от Нового моста, тогда как его друг Г. Робер занимал номер десять и был соседом Ж.-Б.-С. Шардена, проживающего в номере одиннадцать. Четырнадцатый номер занимал К.-Ж. Верне, а в девятнадцатом жил Ж.-Б. Грëз.

На плане 1754 года видно, как выглядит такая квартира. Лестница наверх помещается сразу слева от входа. Квартира разделена на три помещения: то, что ближе ко входу, – самое большое, примерно в половину всей площади. Остальная часть разделена на две части: среднюю и совсем маленькую. Впрочем, надо иметь в виду, что перегородки могли быть в любое время переделаны, поскольку художники

⁵⁹⁴ Gabillot C. Op. cit. P. 229.

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ И план, и фасад были опубликованы в книге *Illustration de Architecture française ou recueil des plans, elevations, coups et profils / Cochin, grav.; Jean-François Blondel, aut. du texte. Paris, 1752–1756. [Tome IV. Pl.n °I, pl.5 en reg. p.32]; [Tome IV. Pl.n °I, pl.12 en reg. p.56 Partie I]*, которая служила приложением к *Blondel J.-F. Architecture française...*

ощущали себя совершенными хозяевами луврских квартир. «Король предоставлял место, каждый устраивался на свой лад. Кто-то возводил перегородку, кто-то ломал стену. На том месте, где у одного была гостиная, у другого находилась мастерская. Со сменой владельца приходили новые перемены. Это и понятно: квартиры в Лувре переходили из рук в руки [...]. Скульптор наследовал художнику, гравёр – краснодеревщику, а тот – ювелиру или оптику»⁵⁹⁷. Знаменательно, что луврские квартиры действительно занимали не только художники, но и люди науки, а также ремесленники, отмеченные при дворе. Так, соседом Фрагонара одно время был математик Боссю, а в номере пятом проживал в годы, предшествующие Революции, географ Бюаш. Номер семь занимал в те же времена королевский часовщик по фамилии Робен. Бывало, что квартиры в Лувре наследовались мастерами одной и той же специальности; скажем, ученик мог наследовать учителю: художник – художнику, а гравёр – гравёру⁵⁹⁸. Разумеется, имела место и передача по родственной линии, когда в квартире жило несколько поколений одной семьи.

Как уже говорилось, с 1608 года жильцы Лувра были избавлены от какой бы то ни было квартирной платы и налогов. Более того, никаким чиновникам или приставам не разрешалось входить в эти помещения, забирать оттуда что бы то ни было или накладывать арест на любое имущество, принадлежавшее обитателям. Все вышесказанное свидетельствует о том, что жильцы луврских квартир чувствовали себя очень свободно. А. Леруа пишет: «В Лувре художники были у себя. Они пользовались и злоупотребляли снисходительностью короля... и переделки зачастую портили великолепие комнат, отданных в их распоряжение. Чадающие сковороды ставились прямо под позолоченной отделкой, а владельцы зачастую не отдавали себе никакого отчета, в каком окружении они живут»⁵⁹⁹. Думается, однако, что комнаты, предоставленные художникам, были не настолько роскошны, чтобы об этой роскоши приходилось много думать, налаживая свой быт. А вот обширными эти квартиры назвать было точно нельзя, поэтому вполне понятно, почему некоторые бытовые

⁵⁹⁷ Lagrange L. Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle... P. 87.

⁵⁹⁸ Nouvelles archives de l'art français. 1ère série. V. 2 (1873). P. 14.

⁵⁹⁹ Leroy A. Op. cit. P. 45.

детали, такие, например, как приготовление пищи, было трудно скрыть от посторонних глаз. Тем не менее, атмосфера в этом своеобразном общежитии царила, по-видимому, весьма приятная. «Маленький мир галереи жил обычно очень спокойно. Хозяйства были связаны между собой. Впрочем, община имела свои обычаи и правила, освященные традицией. Большой коридор, который соединял все квартиры, содержался на коллективные средства – ежегодно все обитатели складывались по шесть ливров. Одна из дам брала на себя обязанность следить за освещением...»⁶⁰⁰. Известно, что сначала это была госпожа Шарден, впоследствии ее сменила супруга Гюбера Робера.

Впрочем, художники не стеснялись жаловаться королю на тесноту помещений, крутые лестницы и прочие неудобства. Они даже осмеливались просить средства на ремонт мастерских⁶⁰¹.

Другая важная привилегия, которую мог получить успешный художник – это дворянство. Предполагалось даже награждение наиболее выдающихся деятелей Орденом св. Михаила. Однако на деле удостоившиеся этой чести представляют собой единичные случаи. В 1662 году дворянство получил Ш. Лебрэн, в 1687-м – П. Миньяр, в 1717-м – А. Куапель, в 1724-м – Л. де Булонь, в 1757-м – Ш.-Н. Кошен⁶⁰². Этими именами и исчерпывается короткий список, если иметь в виду только живописцев и рисовальщиков, не принимая во внимание скульпторов и архитекторов. Можно заметить, что четыре первые персоны из списка были директорами Академии⁶⁰³, а Кошен – секретарем Академии с 1752 по 1771 год и имел весьма большое влияние в академической администрации. Ордена св. Михаила также удостоилось немного мастеров. В 1724 году его получил вместе с дворянством Л. де Булонь, в 1748-м – Л.-М. Ванлоо, в 1750-м – К. Ванлоо, в 1757-м – Ш.-Н. Кошен, также вместе с дворянством, в 1762-м – Ж.-Б.-М. Пьер, в 1773-м – М.-А. Шалль (1718–1778), в 1775-м – Ж.-А. де Сильвестр (1719–1809), в 1777-м – Н. Алле (1711–1781), в 1782-м – Ж.-М. Вьен. Кроме того, к ордену должен был быть приставлен Ж. Натуар, однако он

⁶⁰⁰ Gabillot C. Op. cit. P. 231.

⁶⁰¹ Nouvelles archives de l'art français. 1ère série. V. 2 (1873). P. 16.

⁶⁰² Lettres de noblesse accordées aux artistes français (XVIIe et XVIIIe siècles) Paris: J.-B. Dumoulin, 1873.

⁶⁰³ Годы их директорства можно видеть в Приложении 2.26.

умер, не успев получить его. Опять можно заметить, что награду получали в основном те, кто занимал высокие академические посты и чья деятельность способствовала прославлению французской художественной школы. Так, Л.-М. Ванлоо стоял у истоков Королевской академии Сан-Фернандо в Мадриде, распространив, таким образом, французские влияния на Испанию. К. Ванлоо возглавлял Школу избранных учеников. Ж.-Б.-М. Пьер был первым художником короля и директором Академии, однако он единственный, кто получил орден до того, как успел занять крупную должность, так что, надо думать, получением награды он обязан своему высокому покровителю герцогу Орлеанскому. Вьен, Натуар и Алле возглавляли Французскую академию в Риме⁶⁰⁴. Ж.-А. де Сильвестр был учителем рисования королевских детей, М.-А. Шалль занимался оформлением всех придворных торжеств, как радостных, так и печальных; фактически, он единственный мог составить во Франции конкуренцию итальянским театральным декораторам. Таким образом, можно видеть, что орден оказывается преимущественно административной наградой, присуждаемой не за вклад в искусство как таковое, а за заслуги в области академического управления и распространения влияния французской художественной школы.

До сих пор в данной главе говорилось лишь о карьере художника-мужчины, что не совсем справедливо, поскольку женщин, посвятивших себя изящным искусствам, в то время было немало. Восемнадцатое столетие считается значительно более либеральным и даже феминизированным, чем последующий XIX век. В эпоху Просвещения женщины заняли прочное положение в художественной жизни Европы, и Франция, как это обычно случалось, оказалась в этом отношении одной из самых передовых стран. Заметим, что Парижская академия была гораздо консервативнее публики. Уже упоминалось, что девушки не посещали занятий в Академии. Они могли обучаться лишь в мастерской конкретного живописца, чаще всего родственника: отца, деда или дяди. Однако, достигнув профессиональной зрелости, женщина-художница могла претендовать на получение академических званий. Принятие персон женского пола в число назначенных и даже академиков считалось вполне допустимым, но

⁶⁰⁴ Годы их директорства можно видеть в *Приложении 2.27*.

Академия предпочитала строго контролировать число дам, удостоенных подобной чести. Принимали как француженок, так и иностранных художниц.

Впечатление терпимости французской Академии оказывается несколько подпорчено сохранившимися документами. Так, к 1776 году относится «Регламент о принятии женщин в Академию», где читаем, что Академия, вполне признавая необходимость поддержать талант некоторых особ женского пола и позволяя принятие их в свои ряды, все же полагает, что подобные примеры не должны быть слишком многочисленны, поскольку в определенном смысле противоречат ее уставу. Допускается причисление к Академии не более четырех женщин, если речь не идет об исключительном даровании, которое вызвало бы единогласное одобрение академической ассамблеи⁶⁰⁵. Зачастую дамам приходилось прикладывать значительные усилия, дабы преодолеть старые предубеждения и получить искомое звание, о чем свидетельствует случай даже столь одаренной художницы, как М.-Л.-Э. Виже-Лебрэн.

О. Фидьер пишет, что на протяжении XVII–XVIII веков в Королевскую академию живописи и скульптуры было принято пятнадцать женщин⁶⁰⁶, первой из которых стала Катрин Дюшмен (1630–1698), супруга скульптора Ф. Жирардона (1628–1715). Она подвизалась в области натюрморта и была принята в Академию в 1663 году за картину, изображающую корзину цветов. Спустя несколько лет, в 1669 году, были приняты сразу две женщины: Женевьева (1645–1708) и Мадлен (1646–1710) Булонь – представительницы знаменитого семейства, давшего Франции многих талантливых мастеров. Об общем конкурсном произведении сестер известно лишь то, что оно представляло собой «группу фигур на архитектурном фоне», то есть относилось либо к большому, либо к малому историческому жанру. Далее эти художницы писали пейзажи и натюрморты, в том числе на тему *vanitas*. Весьма любопытна история другой художницы, принятой в Академию в 1673 году, – Элизабет-Софи Шерон (1648–1711), которая, после того как ее отец покинул семью, своим искусством сумела обеспечить достойное существование матери и сестрам,

⁶⁰⁵ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 8. P. 53.

⁶⁰⁶ Fidière O. Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris: Charavay frères, 1885. P. 8.

дать образование младшему брату, также ставшему художником. Шерон была принята в Академию по классу портрета. В то же время она получила известность как музыкантша и поэтесса; занималась и гравюрой, проявляя глубокий интерес к антикам. Этой художнице посвящена отдельная статья в «Abécédario» П.-Ж. Мариэтта. Заметка достаточно суха, однако сообщает, что рисунки Шерон нашли место в знаменитой коллекции Кроза⁶⁰⁷. Судя по количеству работ и стремлению к постоянному взаимодействию с Академией, Шерон обладала трудолюбием и нетипичными для женщины того времени амбициями.

В последней четверти XVII столетия были приняты еще три женщины, о которых известно очень немногое: скульптор Доротея Массе (? – после 1696), Катрин Перро (1620 – после 1689) и Анн Стрезор (1651–1713). Упомянутая Катрин Перро была по преимуществу миниатюристкой. В той же области поначалу подвизалась и Анн Стрезор. В возрасте тридцати двух лет она приняла постриг и в дальнейшем выполняла различные художественные работы для своего монастыря. В основном это были, разумеется, полотна религиозного содержания. К сожалению, они не дошли до нашего времени, поскольку монастырь Посещения св. Марией св. Елизаветы в Шайо, где жила Стрезор, оказался разрушен в годы революции.

В 1700-е годы в Академии начинают господствовать реакционные взгляды. Женщин стараются отстранить от академической жизни. Какое-то время Академия их больше не принимает. Тем не менее, этот негласный запрет действовал лишь до поры. В 1721 году в парижскую Академию была принята известнейшая венецианская пастелистка Розальба Каррьера (1673–1757). Произведений ее, к счастью, сохранилось достаточно много, чтобы судить, насколько справедливым было решение Академии. Дневники самой художницы сохранили подробности этой истории, а для современных исследователей Розальба Карьера стала примером яркого успеха женщины в живописи⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ [Mariette P.-J.] Abécédario... Т. 1. Р. 367.

⁶⁰⁸ Sani B. Rosalba Carriera. Torino, Umberto Allemandi & C, 1988; Julien A. Rosalba Carriera: Une Vénitienne dans l'Europe des Lumières. Entre peinture et écriture (1673-1757), Paris, L'Harmattan, 2019.

Почти в эти же годы Парижская академия приняла еще одну иностранку-уроженку Голландии Маргариту Хаверман (1693–1765), специализировавшуюся в области натюрморта.

Далее в течение более чем тридцати лет Академия отвергает все попытки женщин претендовать на академические звания. Лишь в 1754 году в Академию была принята Мари-Тереза Ребуль (1735–1806), супруга живописца Вьена, изображавшая цветы, плоды, птиц и насекомых. Критики не были к ней благосклонны. Ироничные похвалы Дидро выглядят унижительно, не лучше, чем прямые обвинения других критиков в том, что художница не является автором собственных работ. Эти или иные причины заставили госпожу Вьен после 1767 года отказаться от участия в Салонах, а затем и от своего искусства.

Больше успеха имела Мари-Сюзанн Жиру (1734–1772), супруга Александра Рослина, которая была принята в Академию художеств по классу портрета, представив в качестве конкурсного произведения портрет скульптора Пигаля. Госпожа Рослин во многом была защищена от нападков критики, благодаря поддержке своего старого учителя М.-К. Латура и супруга, которому самому нелегко пришлось в первые годы жизни во Франции. К сожалению, получившая звание назначенной в 1770 году, Мари-Сюзанн умерла уже в 1772-м, произведя на свет шестого ребенка и имея на тот момент онкологическое заболевание.

Во второй половине века официальное отношение к женскому творчеству немного смягчилось. Анна Валайе-Костер (1744–1818), Мари-Луиз-Элизабет Виже-Лебрен и Анжелика Кауфман (1741–1807) пользовались заслуженным признанием⁶⁰⁹. Первая из названных художниц была принята в Академию совсем молодой, в возрасте двадцати двух лет. Это принятие сопровождалось одобрением критиков и всеобщими похвалами. Валайе-Костер стала одним из самых известных мастеров натюрморта своего времени. Создавала она и портреты. Ее вполне обоснованно и без всякой

⁶⁰⁹ Отсылаем читателей к масштабным трудам современных исследователей о творчестве этих художниц, таким как: Kahng E., Roland Michel M. Anne Vallayer-Coster, Painter to the Court of Marie-Antoinette. Dallas Museum of Art, Yale University Presse, 2002; Rosenthal A. Angelica Kauffman, art and sensibility. New Haven, London, Yale University Presse, 2006; Haroche-Bouzinac G. Louise Élisabeth Vigée Le Brun, histoire d'un regard, Paris, Flammarion, 2011; Bonnet M.-J. Liberté, Égalité, Exclusion, Femmes peintres en révolution – 1770-1804, Paris, Vendémiaire, 2012; Sofio S. Artistes femmes : La parenthèse enchantée XVIIIe - XIXe siècle, Paris, CNRS éditions, 2023.

иронии хвалил Дидро. Он писал, что творчеству художницы свойственны сила, правдивость и гармония колорита. Похвалы его не были, однако, постоянными, к 1781 году они значительно поуменьшились.

В 1767 году в Академию приняли Анну-Доротею Лисевскую, в замужестве Тербуш (1721–1782). Польша по происхождению, она родилась в Берлине и провела значительную часть жизни в Париже. Портретный жанр стал основным для этой художницы.

Уникальной фигурой для своего времени была скульптор Мари-Анн Колло (1748–1821) – ученица и невестка Э.-М. Фальконе, сопровождавшая его в Россию и помогавшая в работе над знаменитым «Медным всадником»⁶¹⁰. Колло, однако, оставила творчество, чтобы ухаживать за своим стареющим учителем.

Две тенденции явственно прослеживаются при последовательном изучении биографий женщин–художниц. Во-первых, большая часть таковых были женами или дочерьми художников, поскольку только в этих обстоятельствах женщины могли получить полноценное художественное образование. Мастера избегали брать к себе учениц не из родственниц, поскольку их пребывание под одной крышей с учениками мужского пола считалось предосудительным. Во-вторых, многие женщины, подававшие большие надежды в области искусства, по различным причинам оставляли свою деятельность, будь то в силу жизненных обстоятельств или под давлением общества. Художницы второй половины XVIII века, такие как Виже-Лебрен и Кауфман, проявляли гораздо больше целеустремленности и здоровой амбициозности, чем их старшие коллеги. Виже-Лебрен и Лабиль-Гийар были приняты в Академию в один и тот же день – 31 мая 1783 года. Обе – чрезвычайно талантливые портретистки, они постоянно участвовали в академических выставках и пользовались большим успехом у знатных заказчиков. Известно, что Виже-Лебрен была любимой портретисткой королевы Марии-Антуанетты. Революция 1789 года много повредила обеим художницам: Виже-Лебрен была вынуждена уехать в эмиграцию, Лабиль-Гийар потеряла значительную часть имущества и многие свои

⁶¹⁰ К сожалению, фигуре М.-А. Колло посвящено не слишком много исследований. Укажем книгу Dellac Ch. Marie-Anne Collot: Une sculptrice française à la cour de Catherine II, 1748-1821. Paris, L'Harmattan, 2005.

произведения. Виге-Лебрен знаменита также своими мемуарами, красноречиво повествующими о жизни и карьере женщины-художницы того времени.

Итак, академическая карьера того или иного мастера, получившего соответствующее образование и стремящегося сделать себе имя, в большинстве случаев складывалась по очерченному нами сценарию. Это был достаточно известный маршрут, однако, чтобы его осилить, существовала необходимость в определенных личных качествах и социальных характеристиках. В первую очередь, разумеется, требовался определенный уровень таланта. Не обязательно было подвизаться в историческом жанре. Он был необходим в качестве специализации только для тех, кто желал занимать важные посты в академической иерархии. Рядовым академиком мог стать художник любого жанра. И хотя в уставе Академии могли появляться правила, подобные тому, что причислять к ней допустимо лишь лауреатов Римской премии, на деле они часто нарушались. Ведь в этом случае в Академию никогда не оказался бы принят А. Ватто, Ж.-Б.-С. Шарден, портретисты Ж.-М. Натье, Л. Токе, М.-К. де Латур и многие другие. Академическое образование весьма ценилось, но не было обязательным пунктом для получения академических званий. Т. Кроу отмечает тенденцию, которая проявила себя особенно ярко в середине XVIII века⁶¹¹. Речь идет о так называемых «внезапных завоевателях успеха», которые появлялись неожиданно, могли быть выпускниками школы при корпорации св. Луки или приезжими из провинции, но впоследствии получали высокую оценку Академии. Их принимали в качестве назначенных и даже академиков. Показательным примером такой тенденции Т. Кроу считает Грёза. Данный феномен объясняется несколькими причинами. Во-первых, Академия желала присвоить все значительные художественные явления, возникающие в орбите ее влияния, и если в Париже появлялся подающий надежды мастер, то Академия осуществляла программу по его «усыновлению». Во-вторых, нужно иметь в виду, что на 1750-е годы приходится

⁶¹¹ Krow T. Op.cit. P. 155.

становление и активное развитие художественной критики, интерес к Салонам. И появление «нового блестящего таланта» — настоящая сенсация, позволяющая привлечь внимание публики к академической жизни, создать впечатление развития и процветания национальной школы.

Помимо таланта, оценивалось трудолюбие, дисциплина, умение выполнять работу в заданные сроки, хотя здесь весьма распространены были поблажки и исключения. Сроки сдачи произведений на звание академика растягивались, Академия могла и вовсе не дожидаться выполнения своего задания. Если речь шла о талантливых мастерах, терять которых Академии было крайне невыгодно, то снисходительность к ним не знала границ, что наглядно показывает случай Фрагонара. В то же время Академия могла своей волей удержать художника в пределах определенного жанра, не дать ему подняться выше, если считала его способности недостаточными. Такой пример являет судьба Грёза. Однако, изучив многотомные протоколы Академии, мы обнаружили крайне мало случаев полного провала, что объясняется недопуском слабых мастеров даже к начальному этапу отбора.

Из социальных характеристик была важна принадлежность художника католической церкви. Однако и 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, Академия была достаточно замкнутым сообществом. Однако она прикладывала все усилия, чтобы собрать самых лучших и значительных мастеров, элиту столичного художественного мира, отчего могла время от времени закрывать глаза на их вероисповедание и пол, проявлять терпимость к тем, кто нарушал правила

и не укладывался в сроки. Академия заботилась о своих членах и пеклась об их занятости и репутации.

4.2. Знаточеская среда и аппарат художественного патронажа⁶¹²

В художественной среде Франции довольно рано – с момента основания Академии – начало формироваться сообщество людей, увлеченных искусством, изучающих его и способствующих его расцвету. Это были люди, имеющие очень разное происхождение, подготовку и материальное положение. Их, однако, объединяло одно: интерес к изящным искусствам. Члены этого культурного сообщества были в курсе всех событий художественной жизни, поддерживали постоянные отношения с мастерами, коллекционировали произведения искусства, устраивали маленькие ассамблеи для обсуждения как конкретных творений, так и различных теоретических вопросов. Это сообщество оказывало довольно заметное влияние на современное ему искусство.

Представляется необходимым в первую очередь разобраться с терминологией, определив, какие категории лиц, не являющихся художниками, но связанных с изящными искусствами, существовали в Париже XVIII века. В источниках часто встречается упоминание трех «разновидностей» таких персон: «заинтересованные» (*curieux*), любители (*amateur*) и знатоки (*connaisseurs*).

Заметим, что подразумевалось довольно четкое разделение между этими категориями. Первая из них считалась наименее значительной. «Заинтересованные» посещают выставки и ателье художников, иногда заводят знакомства с мастерами. Едва ли «заинтересованный» может позволить себе серьезно писать об искусстве, для этого у него нет ни знаний, ни навыков. В лучшем случае из-под его пера может выйти небольшой критический обзор, составленный под впечатлением от очередного Салона, хотя такие попытки едва ли будут приветствоваться теми, кто признан

⁶¹² Основные положения раздела нашли отражение в следующих статьях: Агратина Е.Е. Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств в европейской художественной среде XVIII века // Артикульт, 2019. № 3 (35). С. 63–70; Агратина Е.Е. Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727–1791), любитель изящных искусств и друг художников // Артикульт, 2020. № 3 (39). С. 81–87; Агратина Е.Е. Пьер Кроза (1665–1740). Знаток изящных искусств, меценат и коллекционер // Человеческий капитал, 2023. № 2 (170). С. 52–61.

настоящим знатоком или хотя бы любителем. Тем не менее, как писал известный торговец произведениями искусства и эксперт Э.-Ф. Жерсен, «звание “заинтересованного” дает пропуск в самые знаменитые коллекции... в качестве “заинтересованного” человек становится равен тем, кто, будучи одержим той же благородной страстью, стоит гораздо выше по положению»⁶¹³.

Любители – следующая по значимости категория. Тот же Жерсен уточняет: «Я зову “заинтересованным” того, кто любит картины лишь как развлечение... тогда как любитель живописи способен оценить ее достоинства»⁶¹⁴. В знаменитой «Энциклопедии» Дидро и д’Аламбера любителю дается следующее определение: «Термин, относящийся к изящным искусствам, в частности, к живописи. Так обозначают всех, кто любит это искусство и имеет решительное пристрастие к картинам»⁶¹⁵. Другое справочное издание, «Карманный словарь А.–Ж. Пернети» (1757) определяет любителя как того, кто, «питая любовь к живописи, скульптуре или гравюре, имеет достаточно вкуса и просвещенности, чтобы поощрять художников, содействовать их работе и зачастую составлять сборники их произведений»⁶¹⁶.

Эти краткие определения могут быть в значительной мере дополнены рассуждениями тех, кто, интересуясь искусством, был озабочен проблемой самоопределения. Так, граф де Келюс в 1748 году зачитывает на академической ассамблее доклад «О любителе». Если «интересующийся» цель своих занятий видит просто в наслаждении искусством, то звание любителя накладывает определенное обязательство – помогать художникам, способствовать расцвету искусств. Любитель изящных искусств не должен отвлекаться ни на какую постороннюю деятельность: «Умственные усилия, которые постоянно требуются [любителю], не позволяют ему никаких отвлечений, никаких других забот, менее всего тягот и тревог, связанных с делами»⁶¹⁷. Понятно, что под «делами» Келюс подразумевает какую бы то ни было официальную службу, не связанные с искусством обязанности. Любитель едва ли сам

⁶¹³ [Gersaine E.-F.] Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère... P. 2.

⁶¹⁴ Ibid. P. 3.

⁶¹⁵ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. 1. P. 317.

⁶¹⁶ Pernety A.–J. Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure... Цит. по: Bartha-Kovacs K. La figure de l’amateur... P. 82.

⁶¹⁷ Цит. по: Castor A.–M. Caelus et le cercle artistique parisienne // Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle. Paris: INHA, 2002. P. 39.

возьмется за написание большого теоретического труда, однако ему вполне по силам составить небольшую увлекательную записку или даже каталог собственного или чужого собрания.

Еще выше рангом находится знаток. Уже цитированная выше «Энциклопедия» определяет знатока следующим образом: «Знаток произведений живописи или других искусств, в основе которых лежит рисунок, не столько определяется вкусом к живописи, сколько подготовленностью, чтобы судить о ней. Нельзя быть хорошим знатоком живописи, не будучи самому живописцем»⁶¹⁸. Это интересное определение, которое объясняет, почему большинство знатоков, о которых пойдет речь ниже, были одновременно художниками-любителями, и если не занимались собственно живописью, то непременно осваивали рисунок, а то и различные гравировальные техники. Знаток должен иметь солидное теоретическое образование, разбираться во всем, что касается изящных искусств, знания его должны быть почерпнуты из надежных источников – тех книг, по которым учатся и сами художники.

Пернети определяет знатока как человека, «осведомленного о правилах и принципах [искусства] и обо всем, что необходимо, чтобы вынести грамотное суждение о произведении живописи, скульптуры, гравюры или рисунка»⁶¹⁹.

Таким образом, за знатоками признавалось преимущество судить об искусстве, но не просто полагаясь на свои чувства, как это делали любители, а с точки зрения посвященного во все тонкости эксперта.

«Словарь изобразительных искусств» 1792 года подытоживает все эти рассуждения одной фразой: «Знатока делают знания, любителя – хороший вкус, а любопытствующего – скука»⁶²⁰.

Любители и знатоки стремились занять определенное место в Академии, получить от нее официальное признание. Собственно «любитель» в XVIII столетии термин амбивалентный: он означает не только человека, обладающего вкусом, но и является официальным академическим званием. С 1663 года Академия принимала

⁶¹⁸ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. 3. P. 898.

⁶¹⁹ Pernety A.–J. Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure... Цит. по: Bartha-Kovacs K. La figure de l'amateur au XVIIIe siècle... P. 83.

⁶²⁰ Цит. по: Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. P. 17

почетных членов (*amateurs honoraires*), что соответствует почетным академикам (*accademici d'onore*), существовавшим в Римской академии с 1593 года. Заметим, что во французской традиции сразу появляется слово «любитель», заместившее собой «почетного академика». 26 августа 1747 года Королевская академия решает увеличить количество таких членов и ввести градацию между ними, чтобы более опытные и знающие стояли над теми, кто еще не достиг самого высокого уровня. Так появились почетные и свободные члены (*amateurs honoraires, associés libres*). Устав 1751 года ограничивает количество относящихся к каждой категории: и тех и других не может быть более восьми человек. Свободные члены не имели права голоса на академических ассамблеях. Предполагалось, что каждый свободный член в перспективе станет почетным членом. Продвижение в этом отношении совершалось по старшинству: после смерти одного из почетных членов его место занимал самый старший из свободных. Как писал Ш. Куапель, это разделение нужно было для того, чтобы свободные члены имели время и возможность сформировать свой вкус, прежде чем начнут пользоваться правом голоса⁶²¹. По сути, звание свободного члена приравнивалось к любителю, а звание почетного члена – к знатоку.

Весьма непраздным в то время был вопрос, может ли настоящий любитель, а тем более знаток, существовать вне Королевской академии. Келюс полагал, что это невозможно, когда на академическом собрании заявлял: «Под настоящим любителем я понимаю того, кого вы приняли в свои ряды»⁶²². Суждения только таких знатоков и любителей легитимны. К.-А. Ватле в словаре, изданном в конце XVIII века, дает определение любителю с официальных позиций Академии: «Звание любителя – отличие, которым Академия живописи жалует тех, кого принимает в свои ряды, но не в качестве художников, а как людей, преданных искусству и достойных этого в силу своего вкуса и знаний»⁶²³. Впрочем, Ватле добавляет, что в общепринятом понимании этот термин «призван выразить, если речь идет об искусстве живописи, истинное и благородное чувство»⁶²⁴.

⁶²¹ Jugements sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 aout 1751. Amsterdam: [s.n.], 1751. P. 34.

⁶²² Цит. по: Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. P. 27

⁶²³ Watelet C.-H. Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. T. 1-2. Paris: L.F. Prault, 1792. T. 1. P. 57.

⁶²⁴ Ibid.

Было бы любопытно рассмотреть социальный состав почетных и свободных членов Академии. Ш. Гишар отмечает, что в первой половине XVIII века многие почетные члены принадлежали Департаменту королевских строений, которому, собственно, и была подчинена Академия⁶²⁵. Чиновники упомянутого департамента, присутствуя на академических заседаниях в качестве почетных членов, оказывались в курсе всех дел Академии, а обладая правом голоса, могли непосредственно влиять на все принимаемые решения. Известным исключением являлся Роже де Пиль, принятый только за личные заслуги и уникальную образованность. В середине XVIII столетия ситуация меняется. Теперь среди почетных и свободных членов преобладают парламентарии, такие как аббат Помье, аббат де Сен-Нон, братья Видо-д'Антон, и крупные финансисты, среди которых можно назвать Жана де Булоня, Бержере де Гранкура, Блонделя д'Азинкура и др. Было немало и представителей аристократии, которые посредством получения академических званий подтверждали свою преданность искусствам: граф де Келюс, герцог де Роган-Шабо, герцог де Бульон, граф де Ванс и др. Можно заметить, что большая часть почетных и свободных членов принадлежали парижским кругам, хотя не возбранялось принимать и провинциалов. Случалось, что выбирали в свободные и почетные члены людей не именитых, но одаренных исключительным вкусом. Таков случай П.-Ж. Мариэтта, которому, впрочем, пришлось оставить торговлю, чтобы иметь право принадлежать Академии.

Итак, в деле выбора свободных и почетных членов оказываются значимы два фактора: социальное положение и вкус. В то же время любой такой член Академии должен представлять ее интересы и способствовать ее процветанию. Свободные и почетные члены зачастую участвовали и в образовательном процессе: устраивали в стенах Академии конкурсы, раздавали премии, оплачивали путешествия одаренных, но бедных учеников, даже давали приют художникам в собственном жилище. Разумеется, они могли и сами выступать в качестве заказчиков произведений искусства, привлекать мастеров к различным проектам, например, к оформлению

⁶²⁵ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. P. 31.

составленных ими же печатных изданий, созданию серий гравюр и т.п. Обладая обширными коллекциями произведений искусства и открывая свои собрания для художников, любители и знатоки давали им возможность расширять свои познания и опыт, а создавая биографии и некрологи современных мастеров, способствовали сохранению памяти о них.

Многие французские исследователи, в частности, Ш. Гишар, говорят о «социальном альянсе» художников и любителей. Последние выступали в качестве посредников между мастерами и заказчиками. Элита прислушивалась к мнению любителей и знатоков, они воспринимались как «свои» эксперты, чьи советы не дадут ошибиться в выборе. Покровительствуя художникам, любители и знатоки нередко брали на себя функцию агентов, помогающих «сделать имя», получить известность и достичь финансового успеха.

В то же время французский любитель или знаток XVIII столетия имеет немалое отличие от меценатов-покровителей мастеров более ранних эпох. А. Корвизье пишет, что в предшествующие века меценатом мог быть «государь или другое высокопоставленное лицо, которое принимало художников на службу, покровительствовало им, но в то же время помещало их в состояние более или менее тяжелой зависимости»⁶²⁶. Во Франции XVIII века круг людей, оказывающих поддержку художникам, становится гораздо более широким, а отношения между покровителем и мастером – существенно более равноправными. Недаром слово «меценат» во Франции XVIII века теряет свою актуальность и используется редко. В оригинальных текстах, таких как эссе Келюса «О любителе», постоянно подчеркивается идея «истинной дружбы» между любителем-знатоком и художником. Эта дружба служит к взаимной пользе. Любитель, желающий овладеть основами искусства, обращается к художнику за помощью. В то же время, истинная дружба, а вовсе не высокое положение мецената предполагает, что патрон может откровенно сказать мастеру о недостатках его работ и тем способствовать усовершенствованию таланта. Дружба подкрепляется принадлежностью одним кругам, посещением одних

⁶²⁶ Corvisier A. Op. cit. P. 153.

и тех же собраний, скажем, вечеров у Кроза или знаменитого салона мадам Жоффрен. Любитель и знаток имеет право свободного входа в ателье художников, с которыми его связывают личные отношения. Ш. Гишар пишет, что любитель (знаток) становится своеобразным *alter ego* мастера, иногда в прямом смысле, когда, составляя какой-либо диалог об искусстве, вкладывает собственные идеи в уста художника⁶²⁷. Разумеется, в описании такой дружбы, приведенном, скажем, у Келюса, есть большая доля идеализации. Однако уже то, что на идеологическом уровне такие отношения считались правильными и желательными, много говорит об изменениях, происходящих в самосознании живописцев и восприятии их современниками.

Еще один важный вопрос заключается в том, есть ли различие между любителем (знатоком) и коллекционером, тождественны ли эти понятия. Здесь следует помнить, что создание коллекции может иметь под собой различные основания. Были аристократы, собиравшие коллекции из соображений престижа и пользовавшиеся для этого услугами экспертов. Таков, например, случай принца де Конти, который, сожалея, что его знаний не хватает для самостоятельного выбора произведений, приглашает в помощники опытного торговца картинами А.-Ж. Пэе (1743–1814), назначив ему постоянное жалованье. При этом почти каждый настоящий любитель и знаток имел собственную коллекцию, которая, хотя не всегда могла быть столь обширной и дорогой, как коллекции крупных аристократов, собиралась самостоятельно и с большим увлечением. Иногда финансовые возможности любителя были велики, тогда возникали такие великолепные собрания, как то, что принадлежало Пьеру Кроза. Эта коллекция становилась еще одним инструментом помощи современным мастерам, которые могли посещать ее, изучать, копировать собранные в ней произведения. Иногда, напротив, материальное положение любителя было весьма скромным, как в случае аббата де Сен-Нона. Тогда маленькая коллекция составлялась из ученических работ молодых мастеров, дополнялась собственными зарисовками известных памятников. При этом небогатый любитель мог успешно выполнять роль посредника, рекомендуя знакомых художников состоятельным

⁶²⁷ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. P. 74.

заказчикам. Любитель или знаток, в значительной степени способствовавший развитию французского искусства, мог, в качестве коллекционера, специализироваться в совершенно другой сфере, скажем, в области антиков. Таков случай знаменитого «антиквара» графа де Келюса.

Можно сказать, что коллекционер и любитель (знаток) – все же разные понятия. Поэтому о существовавших в XVIII веке коллекциях работ современных французских мастеров будет подробнее говориться в главе, посвященной памяти и сохранению наследия парижских мастеров XVIII столетия.

Здесь же обратимся к нескольким фигурам известных любителей и знатоков и поговорим об их взаимоотношениях с мастерами и о том влиянии, которое они имели на них. В этом отношении весьма показательной является фигура уже неоднократно упоминавшегося А.-К.-Ф. де Тюбьера де Гримоара де Пестеля де Леви графа де Келюса (1692–1765). Он происходил из знатного и древнего рода, но был младшим сыном своих родителей, поэтому выбрал для себя военную карьеру, по завершении которой предпринял целый ряд путешествий, посетил Англию, Германию и Италию, затем сопровождал французского посла в Стамбул, откуда выехал в Грецию. В эти годы начинает формироваться его интерес к древностям. Он делает кое-какие записи об увиденных им редкостях, а также пробует рисовать.

Келюс, несомненно, имел определенный талант к изобразительному искусству. Вернувшись в Париж, он сошелся с А. Ватто. Об этой дружбе у нас, к счастью, имеются сведения, так как Келюс стал автором биографии мастера галантных сцен. Знакомство их, по свидетельству графа, состоялось вскоре после того, как Ватто был принят в Академию живописи и скульптуры и когда сам Келюс был уже в отставке, т.е. после 1717 года. Известно, что место, где Ватто любил проводить время, были комнаты, которые Келюс, по его собственным словам, «держал в разных кварталах Парижа, и которые... служили, чтобы ставить модель, писать и рисовать. В этих местах, предназначенных исключительно для искусства, свободных от всякой докуки, мы испытывали, он и я... чистую радость юности, одаренной живостью воображения

и бесконечно привлеченной обаянием живописи»⁶²⁸. Общение с Ватто сделало из Келюса настоящего художника-любителя. Он стал вполне искусным рисовальщиком, попробовал свои силы и в живописи. И хотя славы великого творца он не снискал, приобретенные под руководством Ватто навыки очень емугодились. В будущем он будет зарисовывать и гравировать предметы из собственной коллекции, а также участвовать в проектах по созданию гравированных серий на различные темы. Для Ватто общение с Келюсом явилось, надо думать, также весьма полезным. Келюс предоставлял ему место для спокойной работы, ограждал от тревог, хорошо понимая нервическую натуру «меланхолического мастера».

В 1729 году после смерти матери Келюсу достался дом в Париже. С этого момента Келюс полностью погружается в художественную жизнь столицы. Он создает гравированные изображения полутора тысяч медалей и многочисленных резных камней из королевской коллекции, начинает теснее общаться с такими знатоками искусства, как П.-Ж. Мариэтт и П. Кроза, кладет начало собственной коллекции древностей, а также выступает покровителем молодых, нуждающихся художников.

В 1719 году у Келюса нашел поддержку молодой живописец Пьер-Шарль Тремольер (1703–1739). Отец его, исповедуя протестантизм, был вынужден оставить Францию после отмены Нантского эдикта в 1685 году. Однако своего подросткового сына он отправил учиться в Париж. Молодой Тремольер жил в доме Келюса, с которым был связан дальним родством по материнской линии, а учился в мастерской Жана-Батиста Ванлоо (1684–1745). По окончании Академии Тремольер получил лишь вторую Римскую премию, которая не давала права совершить путешествие в Италию, однако благодаря Келюсу «он стал в 1728 году пенсионером и шесть лет провел во Французской Академии в Риме»⁶²⁹. После ранней смерти художника, едва успевшего получить звание назначенного, Келюс занялся составлением его биографии. Это сочинение было зачитано на одном из заседаний Академии в 1748 году.

⁶²⁸ Goncourt E. et J. *L'art du dix-huitième siècle*. T. 1. P. 43.

⁶²⁹ Castor A.-M. *Op. cit.* P. 37.

В начале 1730-х годов начинается история долгого и плодотворного сотрудничества Келюса с Академией. Сохранился протокол заседания Академии от 24 ноября 1731 года, в котором говорится: «Господин де Булонь предложил Академии предоставить место почетного члена господину графу де Келюсу, чему собрание выразило полное одобрение, зная его заслуги»⁶³⁰. Уже 1 декабря Келюс с полным правом принял участие в заседании Академии. Судя по подписям под следующими протоколами, граф посещал академические ассамблеи весьма исправно и представил коллегам множество докладов на самые разнообразные касающиеся искусства темы. Назовем наиболее красноречивые: «О манерности и средствах ее избежать» («De la manière et des moyens de l'éviter», 1747), «О гармонии колорита» («Sur l'harmonie de la couleur», 1747), «О любителе изящных искусств» («Sur l'amateur», 1748), «Размышления о живописи» («Réflexions sur la Peinture», 1747), «О композиции» («Sur la composition», 1750), «Об изображении голов» («Sur l'étude des têtes», 1753), «О живописи у древних» («Sur la peinture des Anciens», 1753), «О греческих скульпторах» («Sur les sculpteurs grecs», 1754), «О гравюре» («Sur la gravure», 1755), «О необходимости академических заседаний» («Sur la nécessité des Conférences», 1755). Также Келюс выступал с написанными им биографиями крупных мастеров. Кроме Ватто, здесь можно назвать Лемуана, Миньяра, Жирардона, Лесюэра и многих других, ныне гораздо менее известных скульпторов и живописцев.

Обладая определенными средствами, Келюс учредил премию «за выразительность» («prix d'expression»), утвержденную на академическом заседании 27 октября 1759 года. Объясняя свои требования к участникам конкурса, Келюс делал особый акцент на том, что художник должен уметь передавать не преувеличенные театральные страсти, а естественные движения души, деликатные и легкие эмоции, оживляющие лицо человека в обычной жизни. Именно это Келюс считал «величайшим достижением живописи и самой трудной задачей»⁶³¹. Преуспеть в этой области, по мнению Келюса, возможно только в результате постоянной и упорной работы с натуры. Таким образом, можно сказать, что Келюс в определенной степени

⁶³⁰ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 5. P. 95–96.

⁶³¹ Цит. по: Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 223.

направлял дальнейшее развитие национального искусства, развивая в молодых мастерах чуткость к тому, что считал важным и ценным. Он требовал умения рисовать с натуры не только от художников, но и от знатоков, «пусть эти опыты и будут выглядеть беспомощно»⁶³².

Келюс учреждал и другие конкурсы. В 1763 году он предлагает выдавать ежегодную премию за лучшую работу в области перспективы. В 1764 году этот конкурс был утвержден маркизом де Мариньи, направившим академической ассамблее письмо. Тогда же Келюс предлагает назначить награду и за лучшее изображение человеческого скелета, дабы повысить среди учеников уровень знаний по анатомии. Предложение было принято.

При всей своей любви к античному искусству Келюс вовсе не считал его единственным достойным изучения. Симпатии графа относились и к искусству эпохи барокко. Караваджо и Рубенс вызывали в нем неизменный интерес. Келюс питал пристрастие и к средневековому искусству, что крайне нетипично для XVIII столетия. Графом был задуман и предложен Академии масштабный труд под названием «Жизнь художников французской школы» («*La vie des peintres de l'école français*»), от которого осталось одно лишь предисловие. Автор настаивает на том, что французские мастера, работавшие в эпоху Средневековья, заслуживают внимания и уж во всяком случае не уступают итальянским художникам того же периода. У некоторых исследователей можно встретить утверждение, что Келюс немало способствовал реабилитации средневековой французской культуры. Это, заметим, способствовало преодолению в молодых французских художниках «итальянского комплекса». Ведь именно итальянские мастера были «учителями» французских, а Италия признавалась колыбелью европейского искусства. Реабилитация французского Средневековья позволяла хотя бы отчасти оспорить полное первенство Италии и формировала в молодых французских мастерах более высокую самооценку.

Разумеется, граф с увлечением занимался и проблемами искусства Античности. В 1756 году вышла книга Келюса «Картины на сюжеты из “Илиады” и “Одиссеи”

⁶³² Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 224.

Гомера, из “Энеиды” Вергилия и т.д.» («Tableau tirés d’Hiliade et de l’Odyssée d’Homère, et de l’Enéïde de Virgile, etc»). В 1758 году Академии было представлено его новое сочинение «История Геркулеса» («Histoire d’Hercule»). Граф был поклонником не только классического античного искусства, но проявлял большой интерес к повседневным и, казалось бы, заурядным предметам древнего быта, что было новаторством в среде антиквариетов той эпохи. Келюс издал шесть томов «Египетских, этрусских, греческих, римских и галльских древностей» («Recueil d’Antiquités égyptiennes, etrusques, grecques, romaines et gauloises»), посвятив свой труд Академии живописи и скульптуры.

Коллекция графа была выдающейся. Принадлежащий ему особняк в Париже Келюс превратил в настоящий музей. В холле гостей встречала гигантская египетская базальтовая статуя. Все комнаты особняка были наполнены сокровищами. Рассылая комиссионеров по всей Европе с целью скупать все самое интересное, граф тратил на свое увлечение шестьдесят тысяч ливров годового дохода. Как пишут братья Гонкур, «господин де Келюс хотел, чтобы его музей стал прежде всего музеем частной жизни древних, откровением и энциклопедией их обычаев, реконструкцией их нравов, воссозданных шаг за шагом»⁶³³. В письме одному из своих комиссионеров Келюс писал, что составляет не кабинет древностей, а курс по Античности (un cours d’Antiquité), что выдает педагогические амбиции графа и свидетельствует о том, что предметом его постоянной заботы были современные французские художники.

Компетентность Келюса в вопросах искусства, его тесное общение с молодыми мастерами, желание и умение помогать начинающим художникам повысило значимость Келюса в принявшей его Академии живописи и скульптуры. «В самом деле, в течение двадцати лет Келюс представлял собой в Академии заметную силу»⁶³⁴, — пишет С. Рошеблав, биограф графа. Директор Академии Куапель, директор Французской академии в Риме Натуар и многие другие высокие академические чиновники прислушивались к мнению Келюса. Положение графа в Академии всегда оставалось стабильным. Даже когда Куапеля сменил на посту Директора королевских

⁶³³ Goncourt E. et J. Portraits intimes du XVIIIe siècle. V. 1-2. Paris: E. Dentu, 1857–1858. T. 1. P. 26.

⁶³⁴ Rocheblave S. Essai sur le Comte de Caylus: L’Homme, L’Artiste, L’Antiquaire. Paris: Hachette, 1889. P. 53.

строений брат госпожи де Помпадур маркиз де Мариньи, Келюс продолжал исправно посещать ассамблеи, почти все протоколы академических заседаний содержат его подпись. Он чаще всех прочих зачитывал на заседаниях свои труды; его энтузиазм в значительной степени оживлял академическую жизнь. Случалось, что взаимодействие Келюса с Академией носило почти курьезный характер. Так, в 1763 году граф подарил Академии «прекрасную шкуру льва с зубами и когтями; очень полезный подарок в том случае, когда художникам требуется украсить ею героя»⁶³⁵.

Тесная дружба связывала Келюса с Пьером-Жаном Мариэттом (1694–1774). Если Келюс превосходил последнего в искусстве рисования и гравирования, Мариэтт обладал более легким и живым слогом. Известно, что Келюс нередко «прибегал к перу своего друга, чтобы создать ясное и ученое описание публикуемых им гравюр»⁶³⁶. Граф же изготовил массу рисунков и офортов для Мариэтта, в частности, принял участие в публикации коллекции Пьера Кроза. Через Мариэтта Келюс обращался с заказами к Розальбе Каррьера. Их общими знакомыми были Антонио Мария Дзанетти (1680–1767) и Джованни Газтано Боттари (1689–1775).

Мариэтт не имел громких титулов или значительного состояния, но, тем не менее, с полным правом вошел в плеяду выдающихся знатоков искусства. Отличавшийся необыкновенным трудолюбием, искренней и глубокой любовью к прекрасному, Мариэтт сумел собрать великолепную коллекцию рисунков и гравюр, а также стал автором нескольких весьма значительных сочинений об искусстве.

У Мариэтта были друзья и среди художников. Например, он сумел сойтись с Ватто. К сожалению, это знакомство не могло быть долгим, так как уже в 1721 году Ватто скончался. Тем не менее, в «Abécédario» Мариэтта имеется весьма обширная статья, посвященная Ватто, которая содержит яркое описание характера мастера и его творческой манеры.

Во время своего пребывания в Венеции Мариэтт познакомился с художницей-пастелисткой Розальбой Каррьера. Эти отношения завязались, когда Мариэтт был еще очень молод и продлились несколько десятилетий. В начале XIX века была

⁶³⁵ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 7. P. 237.

⁶³⁶ Dumesnil J.-G. Op. cit. T. 1. P. 17.

опубликована переписка, которая велась знатоком и художницей с 18 сентября 1722 года по 2 января 1750-го⁶³⁷. Мариэтт часто упоминает Розальбу и в письмах, адресованных другим корреспондентам.

Впоследствии хорошие отношения сложатся у Мариэтта с Франсуа Буше, художником, которого Мариэтт, казалось бы, не должен был слишком жаловать, поскольку 1731 году знаток писал: «В искусстве нашего времени царствует красивость. Никого не интересует ничто иное, кроме галантных картин, да и те нравятся лишь своими сюжетами, а не мастерством, оценить которое способны лишь истинные знатоки»⁶³⁸. Тем не менее, о Буше он отзывался, что тот «родился с кистью в руках»⁶³⁹.

Мариэтта связывала дружба и с Шарлем-Антуаном Куапелем. В предисловии к каталогу личной коллекции художника, изданному в 1753 году, Мариэтт говорит о нем в самых проникновенных выражениях⁶⁴⁰.

Уже в 1720-е годы Мариэтт почти перестал заниматься торговлей и полностью посвятил свою жизнь искусству. С 1720-х по 1742 год Мариэтт и Кроза занимались составлением двухтомного сборника гравюр из различных собраний, главным образом, королевского и того, что принадлежало герцогу Орлеанскому, а также из коллекции самого Кроза⁶⁴¹. Самым знаменитым сочинением Мариэтта стал его «Трактат о резных камнях»⁶⁴². Французский исследователь А. Фонтен писал, что сочинения Мариэтта не только внесли значительный вклад в изучение истории французского искусства, но и явили собой прекрасный вариант изложения эстетических взглядов своего времени⁶⁴³. Среди этих идей особого упоминания заслуживают такие, как необходимость для художника знания античного искусства и следования его основным принципам; важность изучения природы и подражания ей в искусстве, без чего ни один мастер не сможет подняться выше уровня копииста;

⁶³⁷ Bottarie G., Ticozzi S., Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. V. 4. Milano: Giovanni Silvestri, 1822.

⁶³⁸ Цит. по: Dumesnil J.-G. Op. cit. P. 46–47.

⁶³⁹ [Mariette P.-J.] Abécédario... T. 1. P. 165.

⁶⁴⁰ [Mariette P.-J.] Catalogue des tableaux... du cabinet de feu M. Coypel...

⁶⁴¹ [Mariette P.-J.] Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux... dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans...

⁶⁴² Mariette P.-J. Traité des pierres gravées.

⁶⁴³ Fontaine A. Les doctrines d'art en France. P. 187.

признание первенства за «высоким» историческим жанром, особый интерес к возвышенным сюжетам, требующим для своего понимания немалой образованности. Серьезный и положительный характер Мариэтта вкупе с трудолюбием и совершенно необыкновенным уровнем знаний сделали его одной из самых авторитетных персон в парижской художественной среде и обеспечили ему звание лучшего знатока искусства своего времени.

Келюс и Мариэтт, притом что они дружили с художниками и покровительствовали им, оказывали влияние на умы современников именно посредством своих сочинений, теоретических выкладок и образовательных проектов. Знатоком более практического склада, коллекционером и меценатом в традиционном смысле этого слова был Пьер Кроза (1661–1740), с которым и Келюс и Мариэтт были связаны дружбой. Он не был потомственным аристократом, как граф де Келюс, не продолжал семейное дело, как Мариэтт. Кроза сам заработал свое состояние и вошел в высшие круги финансовой буржуазии. О нем известно, что родился он в 1665 году в Тулузе, скорее всего в семье банкира. В 1683 году он уже занимает в своем родном городе – вместе со старшим братом Антуаном Кроза – должность государственного казначея Лангедока. К. де Ри пишет, что уже тогда Пьер Кроза проявил интерес к искусству и начал собирать коллекцию. Одним из первых художников, получивших заказы от Кроза, стал тулузец Раймон Лафаж (1656–1684), известный в первую очередь своими рисунками: «Именно эти рисунки положили в 1683 году начало знаменитому кабинету Пьера Кроза»⁶⁴⁴, – сообщает М.-Л. Десазар, историк семьи Кроза.

Состояние братьев росло, они решили перебраться в Париж. В 1703-1704 годах оба Кроза оказываются в столице, где строят себе по роскошному особняку: Антуан – на Вандомской площади, Пьер – на улице Ришелье.

Скульптурное убранство особняка Пьера Кроза было поручено Пьеру Легро–младшему (1666–1719), а автором плафонов стал Шарль де Лафосс (1636–1716). Так, галерею нижнего этажа украшал плафон в технике фресковой живописи «Рождение

⁶⁴⁴ Desazars M.-L. La famille Crozat. Toulouse: Imprimerie et librairie Edouard Privat, 1907. P. 34.

Минервы», позднее утраченный при разборке здания⁶⁴⁵. Шарль де Лафосс создал и живописный декор восьмигранного салона, предназначенного для лучшей части коллекции Кроза.

Это здание в течение более чем трех десятилетий было настоящим центром притяжения для художников и знатоков искусства, которых Кроза принимал у себя и которым позволял изучать свою знаменитую коллекцию. «Это здесь Кроза играл в маленького короля Франции, жалую пенсии художникам, давая им крышу над головой и имея в Мариэтте своего придворного сюринтенданта»⁶⁴⁶, – пишет К. де Ри. Лафосс, как уже имелась возможность узнать, жил в его доме с 1706 года до самой смерти. Ф. Моранде отмечает, что в эти годы Кроза «буквально скупал картины этого мастера для своей коллекции»⁶⁴⁷. Дружба с Лафоссом была вдвойне выгодна Кроза, поскольку художник был связан узами родства с Жаном–Батистом Форэ и братьями Полем и Андре Верани де Варенн, известными торговцами произведениями искусства. От них в коллекцию Кроза мог идти поток лучших французских и итальянских произведений.

Кроза сыграл значительную роль в жизни Антуана Ватто. Этот известнейший мастер тоже успел потрудиться над украшением особняка. Он написал для столовой четыре панно под названием «Времена года». В книге «Семейство Кроза» содержатся сведения, что панно эти были созданы в 1711 году⁶⁴⁸. Однако современная исследовательница К. Аттори убедительно доказывает, что они не могли быть выполнены ранее 1717-1718 годов, поскольку Ватто едва ли имел контакты с Кроза до 1714 года⁶⁴⁹. Ф. Моранде уточняет, что заказ на «Времена года» также предназначался Шарлю де Лафоссу, однако смерть художника в 1716 году заставила мецената искать другие варианты, и заказ был передан Ватто⁶⁵⁰. Возможно, свою роль сыграло то, что Лафосс высоко ценил Ватто, и знакомство художников произошло даже раньше, чем встреча Ватто и Кроза. Жерсен передает слова Лафосса, сказанные им Ватто в тот

⁶⁴⁵ Один эскиз к этому плафону (холст, масло 58х65 см) хранится в частном собрании, другой – в Париже, в Музее декоративных искусств (Илл. 24).

⁶⁴⁶ Ris de C. *Les amateurs d'autrefois*. Paris: Plon, 1877. P. 197.

⁶⁴⁷ Marandet F. *Nouvelles hypothèses sur la genèse du décor peint de la salle à manger de l'hôtel Crozat* // *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*. 2018. № 15 [En ligne]. Mis en ligne le 22 février 2019, consulté le 02 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crcv/>

⁶⁴⁸ Desazars M.-L. *Op. cit.* P. 36.

⁶⁴⁹ Hattori C. *De Charles de Lafosse à Antoine Watteau...* P. 57.

⁶⁵⁰ Marandet F. *Op. cit.*

момент, когда мастер раздумывал, стоит ли обращаться в Академию живописи и скульптуры, дабы претендовать на звание назначенного: «Друг мой, вы не сознаете своего таланта и недооцениваете своих сил; поверьте, своим мастерством вы превосходите нас; мы считаем, что вы можете стать украшением нашей Академии; подайте прошение, и мы примем вас в нашу среду»⁶⁵¹.

Из четырех панно сохранилось только одно, изображающее «Лето» (холст, масло, 141x115, Национальная галерея, Вашингтон). (Илл. 25). Остальные известны только по гравюрам. Граф де Келюс, написавший биографию Ватто, считает эти панно неудачными. Он пишет, что «недостаточная практика в области рисунка не давала Ватто возможности писать и создавать композиции на героические и аллегорические сюжеты, а еще менее – изображать достаточно крупные фигуры. Четыре времени года, которые он написал для столовой господина Кроза, это доказывают. Они сделаны примерно в половину человеческого роста, и хотя Ватто исполнил их по эскизам господина де Лафосса, в них видно столько манерности и сухости, что невозможно сказать о них ничего хорошего»⁶⁵². Сам Кроза, очевидно, был все же удовлетворен этими работами.

В 1714 году Ватто поселяется в особняке Кроза и остается здесь до 1718 года. В доме Кроза была написана картина «Отплытие на остров Киферу» (1717, холст, масло, 129x194 см, Лувр, Париж), выполненная Ватто на звание академика. (Илл. 26). У Кроза Ватто мог пользоваться различными привилегиями, не заботиться о бытовой стороне жизни. Коллекция Кроза давала богатейший материал для работы. Ватто получил уникальную для того времени возможность изучить полотна Тициана, Джорджоне, Рембрандта, Рубенса, Тинторетто и Веронезе, а также сотни рисунков старых и современных мастеров. Келюс пишет, что именно рисунки представляли для Ватто наибольший интерес: «Особенно Ватто нравились произведения Джакомо Бассано, но еще более – эскизы Рубенса и Ван Дейка: прекрасные руины, чудесные ландшафты, со вкусом и изяществом прорисованная рукой Тициана или Кампаньолы

⁶⁵¹ Антуан Ватто. Старинные тексты: Письма Ватто и его современников / Сост., вступ. статья и коммент. Ю.К. Золотова. М.: Искусство, 1971. С. 50.

⁶⁵² Goncourt E. et J. L'art du dix-huitième siècle. T. 1. P. 44-45.

листва на деревьях. Все это, можно так сказать, было открытием для Ватто. А поскольку естественно рассматривать вещи исходя из той пользы, которую можно из них извлечь, Ватто охотно отдавал предпочтение этим наброскам перед согласованностью частей, композицией и выразительностью великих исторических живописцев, предмет изображения и талант коих были от него очень далеки»⁶⁵³. Жерсен в предисловии к изданию гравюр с произведений мастера сообщает о пребывании у Кроза следующее: «Счастливым случаем, немного позже позволивший войти в дом г. Кроза, особенно приятен был ему потому, что Ватто знал, какими громадными сокровищами рисунков владеет этот коллекционер; Ватто жадно набросился на них и не знал иных радостей, как только без конца рассматривать и даже копировать рисунки великих мастеров. Это немало способствовало развитию того безупречного вкуса, которым отмечены многие его создания»⁶⁵⁴. Значение коллекции Кроза для творчества Ватто отмечают и такие его ранние биографы, как Мариэтт, Жан де Жюльен и д'Аржанвиль.

Ватто, известный своим непостоянным характером, смог все же прожить у Кроза целых четыре года. За это время художник достиг известности. «Посетители галереи Кроза, – пишет Десазар, – просили разрешения взглянуть на Ватто, как будто речь шла об одном из экспонатов. И бедный художник, чтобы отделаться от своих почитателей, вынужден был съехать и поселиться у своего друга... Флэйгельса»⁶⁵⁵. Жерсен приводит несколько иные причины переезда Ватто: «Любовь к свободе и независимости побудила Ватто уйти и от г. де Кроза. Ему хотелось жить как вздумается, даже в неизвестности; он уединился у моего тестя в небольшой квартирке и решительно запретил сообщать его адрес людям, которые станут его разыскивать»⁶⁵⁶.

Сам Кроза несколько не утратил своего расположения к Ватто. После смерти художника он написал следующее: «Мы лишились бедного г. Ватто. Он окончил свои дни с кистью в руке. Друзья должны напечатать очерк о его жизни и творчестве»⁶⁵⁷.

⁶⁵³ Goncourt E. et J. L'art du dix-huitième siècle. T. 1. P. 46.

⁶⁵⁴ Ватто: Старинные тексты. С. 48.

⁶⁵⁵ Desazars M.-L. Op. cit. P. 37.

⁶⁵⁶ Ватто: Старинные тексты. С. 48.

⁶⁵⁷ Там же. С. 32.

Живя у Кроза, Ватто неоднократно посещал и принадлежащую меценату виллу в Монморанси. Поместье принадлежало когда-то Шарлю Лебрёну, а потому имело большое значение для нового владельца. Оно пустовало с 1690 года. Кроза выстроил здесь виллу в итальянском стиле. Прямоугольное в плане здание имело два этажа. По поперечной оси оно вмещало всего два зала: овальный салон и прямоугольный со срезанными углами вестибюль, над которым в верхнем этаже располагалась домашняя капелла. По продольной оси виллу разделял коридор, по сторонам от которого шли жилые помещения и столовая. Вилла имела еще и подземный этаж, где располагалась бильярдная, винный погреб и ванные комнаты. Точное расположение помещений известно благодаря Мариэтту, составившему в 1727 году планы всех трех этажей, включая подземный⁶⁵⁸. (Илл. 27). Архитектурные работы были поручены Ж.-С. Карто (1675–1758), скульптурные работы в капелле принадлежали Пьеру Легро-младшему, а купол овального павильона расписал все тот же Шарль де Лафосс.

Проживая в своих резиденциях – городской и загородной – Кроза продолжал активно пополнять свою коллекцию и привечать художников. Принимал Кроза и гостей из Италии. В особняке Кроза останавливались приезжие иностранные мастера, в частности, знаменитая пастелистка Розальба Каррьера, которая благодаря меценату завязала дружеские отношения с П.-Ж. Мариэттом и Ватто, чей портрет, принадлежащий ее руке, хранится в городском музее Тревизо. Поскольку влияние Розальбы на парижскую художественную среду оказалось весьма значительным, а посредником здесь выступил именно Кроза, данный эпизод требует особого внимания.

Кроза познакомился с Розальбой во время своего путешествия в Италию в 1714 году. Розальба радушно принимала у себя этого знатока и создала для него немало работ. В Париж она выслала новому другу несколько «головок», свой автопортрет и его портрет, который не успела закончить ранее. В ответном письме меценат в самых изысканных выражениях поблагодарил художницу: «Никогда я не был так рассержен, как сейчас, что не обладаю никаким талантом, дабы вернуть Вам долг. Среди всех

⁶⁵⁸ L'architecture française, ou plans des églises, palais... par J. Marot... S.P.

наших художников, способных создать нечто достойное Вас, мне известен только господин Ватто»⁶⁵⁹.

Розальба получила от Кроза приглашение приехать в Париж еще в 1716 году, однако последовать ему смогла не раньше 1720 года. Настаивая на приезде Розальбы в Париж, Кроза писал: «Призываю Вас совершить это путешествие в текущем году, воспользовавшись прекрасным весенним временем. Вы можете выбрать путь через Лорето, чтобы провести затем пасхальную неделю в Риме, городе, который более чем заслуживает Вашего внимания. А после Пасхи Вы могли бы продолжить свое путешествие до Флоренции, чтобы в Ливорно сесть на корабль до Марселя, при условии, что Вы не боитесь моря. Это самый спокойный и удобный путь. В Марселе я поручу Вас своим друзьям, которые радушно Вас встретят. Карета, называемая дилижансом, доставит Вас в Лион. В Лионе вы пересядете на другой дилижанс, который за пять дней без больших издержек довезет Вас до столицы. У меня Вы найдете скромные комнаты и экипажи, чтобы Вы могли совершать поездки по Парижу и его окрестностям...»⁶⁶⁰.

В дневниках Розальбы, которые она вела на протяжении всего пребывания во Франции, постоянно упоминается как сам гостеприимный хозяин, так и члены семейства Кроза: братья мецената аббат Кроза и Антуан Кроза, супруга, сын и дочь последнего⁶⁶¹. Розальба успела создать портреты всей семьи. Пьер Кроза не давал своей гостье скучать, постоянно организовывая для нее экскурсии и различные развлечения: доставал билеты на фейерверки и концерты, устраивал обеды и приемы, сопровождал на встречи в городе, в частности, и ко двору.

Розальбу приняли в Королевскую академию. Остался официальный документ – академический отчет о том заседании, на котором решался вопрос о принятии Розальбы в ряды этого учреждения. Вот наиболее интересная часть из него: «Сегодня на Генеральной ассамблее господин Директор представил Академии мадемуазель Розальбу Каррьера, которая была встречена собравшимися с любезностью, достойной

⁶⁵⁹ Цит. по: Вейнер П. Розальба Каррьера и пастели Гатчинского дворца // Старые годы. 1916. Октябрь-декабрь. С. 125.

⁶⁶⁰ Цит. по: Desazars M.-L. Op. cit. P. 48.

⁶⁶¹ Sensier A. Journal de Rosalba Carrier pendant son séjour à Paris. Дневники переведены автором диссертации и опубликованы как приложение к монографии о Розальбе Каррьера. См. Агратина Е.Е. Венецианская художница Розальба Каррьера. М.: Спутник+, 2011.

ее заслуг. Заседание было открыто, господин Куапель произнес короткую хвалебную речь от имени Академии, речь эта была встречена аплодисментами. Она обещала прислать одно из своих произведений»⁶⁶². Как указывает А. Сенсье, последняя строка была дописана позже другим пером. Под «ней» имеется в виду, несомненно, Розальба. Далее приводятся некоторые общие слова о достоинствах тех, кто решил посвятить себя искусству, и подписи присутствующих на заседании.

В качестве произведения, представленного Розальбой на суд академиков, фигурировал выполненный пастелью портрет юного короля Людовика XV (1720–1721, Галерея старых мастеров, Дрезден). (Илл. 28). По итогам голосования Розальба была признана назначенной. Собственно звание академика она получила более двух лет спустя, 28 февраля 1722 года, для чего Розальба отправила в Париж другое произведение – изображение Музы, коронуемой Французскую академию⁶⁶³.

Визит Розальбы в Париж, главным организатором которого стал Пьер Кроза, оказался одним из весьма значимых событий в художественной жизни столицы и имел далеко простирающиеся последствия. Розальбе принадлежит заслуга всеобщего увлечения техникой пастели в Париже. Здесь были и свои мастера пастели, например, Робер де Нантёй, однако именно Розальба, пользовавшаяся весь период своего пребывания во Франции огромной популярностью и выполнившая бесчисленное множество заказов, привлекла к технике пастели особенно пристальное внимание артистического сообщества. Розальба была не только любима своими современниками, но и смогла оказать влияние на мастеров младшего поколения, в частности, на Мориса Кантена де Латура, которому на момент пребывания Розальбы в Париже было пятнадцать лет. Предоставим слово Ю.К. Золотову, так охарактеризовавшему это влияние: «Искусство Розальбы, несомненно, поразило французов своей новизной. О ней много говорили. Ее влияние на Латура заметнее, чем иные. Молодой художник делал копии с произведений итальянки (две копии есть в музее Сен–Кантена). Его приемы напоминают манеру Розальбы: светлая красочная

⁶⁶² Sensier A. Op. cit. P. 236–237.

⁶⁶³ Ibid. P. 211.

гамма, свобода и нежность мазка»⁶⁶⁴. Таким образом, Кроза, поддерживая приятные ему самому знакомства, немало сделал и для культурных связей между Францией и Италией в XVIII столетии.

После смерти Кроза его коллекция оказалась рассредоточена. Собрание резных камней приобрел для себя герцог Орлеанский. В 1741 году Мариэтт издал каталог рисунков, входящих в коллекцию Кроза⁶⁶⁵. Благодаря этому каталогу желающие приобрести что-либо из сокровищ Кроза могли получить полное представление о выставленных на продажу вещах.

Коллекция живописи перешла племяннику мецената Луи-Франсуа Кроза, маркизу де Шастелю. После смерти этого владельца ему наследовал второй племянник – Луи-Антуан Кроза, барон де Тьер. Большая часть знаменитого собрания была куплена в 1772 году Екатериной II при посредничестве Д. Дидро. Государственный Эрмитаж продолжает хранить многие шедевры из коллекции Кроза. Таким образом, его собрание, послужив в свое время многим французским живописцам, впоследствии сыграло немалую роль в творческом становлении российских мастеров.

Другой тип знатока, принадлежащего, впрочем, тому же кругу, представлял собой Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727–1791). Ему трудно сравниться с такими влиятельными фигурами, как граф де Келюс или Пьер Кроза. Тем не менее, аббат де Сен-Нон – человек, выдающийся в первую очередь по своей увлеченности прекрасным и по той самоотверженности, с которой он стремился принести пользу искусствам. П. Нолак характеризует его как «утонченного знатока, выдающегося эрудита, принадлежащего к редкому и очаровательному типу людей, чье внутреннее содержание ценнее, чем можно предположить по их скромному облику»⁶⁶⁶.

По обязанности являясь членом Парламента, аббат вместе с многими его представителями в 1752 году был удален в ссылку. Аббата сослали в Пуатье, где он оставался до 1757 года. Именно в это время увлечение Сен-Нона искусством

⁶⁶⁴ Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. М.: Искусство, 1968. С. 79.

⁶⁶⁵ [Mariette P.-J.] Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres, par P.-J. Mariette [suivi de] Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat. Paris: Chez Pierre-Jean Mariette, rue S. Jacques, 1741.

⁶⁶⁶ Nolhac P. Op. cit. P. 65.

окончательно оформилось. Он и раньше неплохо владел карандашом, а теперь в значительной степени усовершенствовался в рисунке, освоил технику офорта. Вернувшись в столицу, аббат не задержался там надолго, решив совершить путешествие в Англию.

Англия середины XVIII века была отнюдь не скучным местом: в английском искусстве совершался необычайный подъем национальной школы. Лондон украшался и рос. В центре его возвышался оконченный в 1708 году собор Святого Павла. Молодые художники, ровесники аббата де Сен-Нона успешно строили карьеру. Один из них, Томас Гейнсборо (1727–1788), находился тогда в Ипсвиче. Вернувшийся в 1752 году из Италии в Лондон Джошуа Рейнольдс (1723–1792) успел заслужить громкую славу и стать весьма востребованным у себя на родине портретистом. Известности достиг в эти годы и другой выдающийся английский живописец – Уильям Хогарт. В 1753 году вышла его книга «Анализ красоты», ставшая предметом обсуждений и горячих споров. Гравюры Хогарта расходились большими тиражами и были востребованы европейскими коллекционерами. Циклы «Карьера проститутки», «Карьера мота», «Модный брак», «Четыре степени жестокости», «Прилежание и леность» успели стать частью английской национальной культуры. И хотя до основания Королевской академии художеств оставалось еще десять лет, уже начинались те процессы, которые неизбежно должны были привести к ее появлению. Художники хотели выставяться, публика проявляла любознательность и желание приобщиться к изящным искусствам.

Весь этот активно развивающийся мир прошел перед глазами аббата де Сен-Нона. Он не посвятил английскому искусству отдельного сочинения, однако, надо полагать, вынес из этого путешествия массу впечатлений.

Вернувшись в Париж, аббат принялся хлопотать об освобождении от государственной должности, а затем отправился в Италию. Итальянское путешествие оказалось долгим и на многие годы, если не навсегда, определило круг знакомств и интересов аббата де Сен-Нона. 21 ноября 1759 года он прибыл в Рим в компании Гуго Таравалья (1729–1785), лауреата Римской премии. Премию Тараваль получил еще в 1756 году, но с 1756 по 1759 год провел в Школе избранных учеников. Из этой же

школы, как известно, вышел также и Фрагонар, с которым Сен-Нон сведет в Риме близкое знакомство.

Заметим, что во Французской академии в Риме Сен-Нона принимали с большим удовольствием. Он находился там на правах почетного гостя и мецената. У Сен-Нона не было больших средств, чтобы приобретать дорогие произведения признанных мастеров, зато он умел оценить способности окружавших его молодых художников и собрал поистине замечательную коллекцию их рисунков.

В переписке Мариэтта и директора Французской академии в Риме Ш.-Ж. Натуара есть упоминание о том, что Сен-Нон не собирается надолго задерживаться в столице, а намерен выехать в Неаполь⁶⁶⁷. Это было его первое путешествие на юг Италии. Туда его должен был сопровождать тот же Тараваль, который считался «еще не приехавшим в Рим». (Покинуть Французскую академию во время пенсионерства можно было только по специальному разрешению). Второе путешествие Сен-Нона из Рима в Неаполь пришлось на апрель-июнь 1760 года и было совершено в компании еще одного нового знакомого – Гюбера Робера.

Летом 1760 года аббат де Сен-Нон снова оказался в Риме. Ставшая необыкновенно близкой дружба с Фрагонаром заставляет молодых людей планировать совместные путешествия. Фрагонару оставалось совсем недолго оставаться учеником Французской академии. Срок его пенсионерства подходил к концу, хотя ему и разрешили по настоянию Натуара оставаться в Италии до прибытия новых учеников, которые должны были занять освобождающиеся места. Фрагонар и Сен-Нон решают использовать оставшееся время для путешествий, чтобы затем вместе вернуться в Париж, посетив по пути как можно большее число городов. Пока, в июле 1760 года, они едут вместе на виллу д'Эсте в Тиволи, где остаются до ноября. Натуар писал, что, проживая на вилле, Сен-Нон находил для себя «бесчисленные развлечения и множество занятий»⁶⁶⁸.

Вернувшись из Тиволи, друзья отправились на юг Италии. Известно, что Фрагонар и Сен-Нон посетили не только Неаполь, где им было дано разрешение

⁶⁶⁷ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 11. P. 319–322.

⁶⁶⁸ Ibid. P. 354.

поработать в галерее Каподимонте, но также Геркуланум и Помпеи. Заметим, что в течение длительного путешествия по Италии перед возвращением в Париж Фрагонар делал большое количество карандашных зарисовок с полотен различных мастеров. Исследователи сходятся в том, что просьбы о создании таких рисунков исходили от Сен-Нона, который «желал заставить Фрагонара потрудиться на него и просил копировать все, что ему казалось интересным и достойным памяти [...]». Проезжая через Сиену, Флоренцию, Пизу, Венецию, Падую, Виченцу, Верону, Мантую, Реджо, Модену, Болонью, Парму и Колорно, Пьяченцу, Геную и Сан-Ремо... художник выполнил не менее трех сотен зарисовок с картин наиболее известных живописцев»⁶⁶⁹. Любопытно, что после возвращения в Париж с этих работ было сделано двадцать пять офортов, шестнадцать из которых репродуцируют произведения таких мастеров, как Дж. Ланфранко, А. Карраччи, Дж.-Б. и Ф. Кастильоне, П. Либери, Ф. Бароччи, Дж.-Б. Тьеполо, Тинторетто и др. Многие исследователи полагают, что влияние Сен-Нон на Фрагонара было весьма велико⁶⁷⁰.

Путешествие, полностью захватившее аббата, положило начало его писательской деятельности. В пути Сен-Нон вел дневник – подробные записи обо всем увиденном, а по возвращении в Париж им был начат поистине монументальный труд под названием «Живописное путешествие, или Описание королевства Неаполитанского и Сицилии». Пять солидных томов были вчерне закончены только к 1780 году и выходили с 1781 по 1786 год. Известно, что публикацию работы аббат осуществил за свой счет, что практически его разорило, несмотря на финансовую помощь одного из братьев.

В 1777 году аббат был принят в Королевскую академию живописи и скульптуры в качестве почетного члена. С этого момента его подписи появляются под протоколами академических заседаний, на которых он регулярно представлял части

⁶⁶⁹ Rosenberg P. Fragonard. Exposition: Paris, Grand-Palais; New York, Metropolitan Museum of Art. Paris: Edition de la Réunion des musées nationaux, 1987. P. 118–119.

⁶⁷⁰ Guimbaud L. Saint-Non et Fragonard d'après des documents inédits. Paris: Le Goupy, 1928; Lajer-Burcharth E. The Painter's Touch. A new interpretation of the development of artistic modernity in eighteenth-century France. Princeton: Princeton University Press, 2018.

своего масштабного труда, за что академическая ассамблея неизменно выражала ему признательность⁶⁷¹.

Если такие известные в художественных кругах Франции персоны, как граф де Келюс или Пьер Кроза с полным правом могли называть себя покровителями художников, то Сен-Нона еще справедливее будет назвать их другом. Он действительно не имел возможности «покровительствовать», поскольку был совсем не богат, но умел оценить и поддержать тех, в ком видел искру истинного таланта. Многим обязаны Сен-Нону по меньшей мере два крупных мастера XVIII столетия: Гюбер Робер и Жан-Оноре Фрагонар. Благодаря аббату оба молодых художника получили возможность лучше узнать Италию, посетить ее древние города, познакомиться с многочисленными памятниками. Для Робера эти поездки стали решающими, навсегда определив пейзаж с руинами как главный и любимый его жанр. Для Фрагонара путешествие, завершившее время его пребывания во Французской академии в Риме, стало последним и, возможно, наиболее ярким впечатлением перед возвращением в Париж. Все трое, сблизившись в эти годы, сохранили дружбу до конца жизни.

Говоря о различных типах знатоков, нельзя не упомянуть Марию-Терезу Жоффрен (1699–1777). Распространенным местом встреч участников культурной жизни Парижа были вечера в дамских салонах. Это особый феномен культуры Нового времени. Хорошо известен салон госпожи де Поплиньер, где собирались художники и музыканты, пользовался успехом поэтический салон госпожи Дюбокаж. В первой половине XVIII столетия «сливки» парижской интеллигенции посещали салон госпожи де Тенсен. Очень долгое время блестящим считался салон госпожи дю Деффан. Однако самыми популярными и значимыми для парижского художественного сообщества были встречи у госпожи Жоффрен. Источники говорят о том, что влияние ее было огромным. Жоффрен имела буржуазное происхождение и получила довольно слабое образование. Тем не менее, экстраординарные

⁶⁷¹ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 8-9.

способности позволили ей занять поистине высокое положение в интеллектуальной и художественной среде Парижа.

Госпожа Жоффрен быстро собрала вокруг себя обширное общество, состоящее из людей науки и искусства, но заметила, что художники и представители гуманитарных наук держатся несколько обособленно, а кроме того, компания оказывается слишком большой для поддержания общей беседы. По зрелом размышлении хозяйка разделила свой салон на два. По средам она принимала литераторов, а по понедельникам всех, кто имел отношение к изобразительному искусству. На «понедельниках» у госпожи Жоффрен бывали К. Ванлоо, М.-К. де Латур, Ф. Буше, Ж.-Б. Грёз, А. Рослин, Ж. Верне, Ж.-М. Вьен, Г. Робер, архитектор Ж.-Ж. Суффло, скульпторы Ж.-Б. Лемуан, Ж.-Б. Пигаль и Э. Бушардон, гравер Ш.-Н. Кошен, а также знатоки, такие как граф де Келюс, аббат де Сен-Нон, Д. Дидро.

Беседы у госпожи Жоффрен были долгими, поскольку своих гостей она звала сразу и на обед, и на ужин, дабы можно было не прерывать дискуссий. Разговоры художников протекали особенно весело, поскольку они привносили в салон «нравы, свойственные их моделям, свободу своих мастерских, хотя их шутки по меркам того времени “не всегда предназначались для женских ушей”»⁶⁷². Разумеется, художники не только шутили, но и вели серьезные дискуссии. «Какой интерес, – пишет А. Торнези, – должен был представлять обмен идеями между Буше, Ванлоо, Латуром, Бушардоном, Лемуаном по поводу искусств, в которых они тогда были самыми авторитетными персонами!»⁶⁷³. Не обходилось и без конфликтов. Дидро и граф де Келюс не любили друг друга и зачастую, оказавшись в одном обществе, с трудом сдерживали эмоции. К. Ванлоо, чью мастерскую госпожа Жоффрен часто посещала, обладал вспыльчивым нравом и нередко ссорился со своей патронессой: «Они смеялись, плакали, кляли друг друга и мирились»⁶⁷⁴. Грёз, обиженный на госпожу Жоффрен, грозился изобразить ее «в виде школьной учительницы с розгой в руке, чтобы она наводила страх на всех маленьких детей в настоящем и будущем»⁶⁷⁵. Тем

⁶⁷² Tornezy A. Op. cit. P. 28.

⁶⁷³ Ibid. P. 60–61.

⁶⁷⁴ Glotz M., Maire M. Salons du XVIIIe siècle. Paris: Nouvelles Editions Latines 1949. P. 130.

⁶⁷⁵ Ibid. P. 131.

не менее, салон госпожи Жоффрен оставался самым посещаемым и любимым художниками местом. О своих отношениях с мастерами кисти госпожа Жоффрен писала Станиславу Августу Понятовскому: «Я стала их другом, потому что я часто вижусь с ними, даю им работу, ласкаю их, хвалю и очень хорошо им плачу»⁶⁷⁶.

Сохранились воспоминания молодого маркиза А. Коста де Борега (1752–1824) о том, как проходил один из понедельников у госпожи Жоффрен. Когда юный маркиз попал в дом, «дама находилась в компании Верне и... Мариэтта, обладателя обширной коллекции. Они рассматривали новую картину Вьена. К обеду ждали г-на де Мариньи, герцога де Рошфора, Мармонтеля, Кошена, известного гравера, и многих других персон, чьи имена мне не были известны. Каждый принес с собой что-нибудь: Верне – недавно присланную из Италии картину, которую он считал принадлежащей кисти Корреджо; г-н де Ларошфуко – маленькую картину, имитирующую камею из мрамора... г-н Мариэтт – портфель, полный прекраснейших эстампов; г-н Кошен – рисунки пером, а я – мои картины»⁶⁷⁷. Все эти вещи рассматривались, разбирались, обсуждались. Кроме того, зачитывались письма от различных корреспондентов госпожи Жоффрен, в частности от Вольтера и польского короля Станислава Августа Понятовского.

Иногда участники сред и понедельников объединялись, чтобы послушать какое-либо выдающееся сочинение, например, «Китайского сироту» Вольтера. Этот момент был запечатлен кистью А.-Ш.-Г. Лемоннье (1743–1824), правда, по памяти, поскольку картина относится к 1812 году (Замок Мальмезон). (Илл. 29). На этом большом полотне (129,5x196 см) изображены многочисленные участники салонов госпожи Жоффрен, расположившиеся в небольшой гостиной, украшенной живописью и высоким, почти до потолка, зеркалом. Здесь собралось более пятидесяти человек, среди которых можно узнать Мариво, Мармонтеля, Вьена, Руссо, герцога де Шуазеля, графа де Келюса, Дидро, маршала Ришелье, Монтескье, Верне, Фонтенеля, Пирона, Гельвеция, Ванлоо, д'Аламбера и др. Женщин среди присутствующих – всего семь человек, включая хозяйку салона.

⁶⁷⁶ Glotz M., Maire M. Op. cit. P. 132.

⁶⁷⁷ Ibid. P. 133.

Несомненно, общение в салоне госпожи Жоффрен было полезным опытом для художников. Большинство из постоянных гостей принадлежало Академии, однако разговоры на академических ассамблеях и даже в кулуарах Академии не могли быть такими свободными и непринужденными, как беседы в небольшой и уютной гостиной.

Поскольку даже при разделении на «среды» и «понедельники» обществу случалось собираться вместе, завсегда и хорошо знали друг друга, а темы в разговорах могли подниматься самые различные.

Итак, можно сказать, что знатоки и любители оказывали весьма серьезное влияние на парижскую художественную жизнь и личную судьбу столичного живописца. Учреждая в Академии художеств премии и конкурсы, знатоки и любители поощряли молодых мастеров развивать свои навыки, приобретать необходимые знания. Можно сказать, что, предъявляя требования к конкурсным работам, любители и знатоки формировали манеру нового поколения мастеров, подталкивая их к определенным стилистическим и концептуальным решениям. Так поступал, например, Келюс, требуя от участников конкурса на премию «за выразительность» не изображения ярких, театральных страстей, а передачи деликатных «движений души». Создавая сочинения по истории французского искусства, знатоки благотворно влияли на самооценку художников своей национальной школы, а изыскания в области античной и ренессансной культуры способствовали повышению образованности молодых мастеров. Коллекции знатоков также часто служили образовательным целям.

Помогали любители и знатоки налаживанию международных художественных связей. Имея многочисленные знакомства за рубежом, эти люди могли приглашать в Париж иностранных мастеров, служить связующим звеном между ними и французскими художниками. Так, Кроза, пригласив в свой парижский особняк Розальбу Каррьера, способствовал увлечению французских мастеров пастельной живописью.

Собирая у себя ассамблеи, состоящие из художников, знатоков, любителей и интересующихся, такие люди, как Кроза и Жоффрен, способствовали тому, что

мастера получали известность и новые заказы. Приобретая ученические рисунки молодых художников, даже небогатые знатоки, как аббат де Сен-Нон, могли оказывать поддержку мастерам и способствовать их успеху, а оплачивая путешествия в Италию, знатоки помогали расширить круг живописцев, получивших интернациональный образовательный опыт. Так, Келюс на свои средства отправил в Италию П.-Ж. Тремольера, а Сен-Нон помог Гюберу Роберу и Фрагонару посетить многие города Италии.

Создание первых путеводителей, таких, как описание королевства Неаполитанского и Сицилии Сен-Нона, были особенно полезны тем, кто по каким-либо причинам был лишен возможности совершить заграничное путешествие.

Можно сказать, что любители и знатоки были в XVIII столетии постоянной компанией художников, обществом, где они вращались, их интеллектуальным *alter ego*. Они делали то, что художники не могли в силу своей постоянной занятости и слабого финансового положения делать самостоятельно: писали сочинения по искусству, путеводители, организовывали путешествия, искали заказы и организовывали встречи, а также собирали коллекции и помогали менее сведущим заказчикам составлять собственные галереи, рекомендуя тех живописцев, которых ценили сами.

4.3. Выставочная практика в карьере парижского живописца⁶⁷⁸

Помимо встреч, организуемых знатоками, у парижских мастеров XVIII века были и другие возможности показать и обсудить свои произведения. Речь пойдет о публичных выставках. Говоря о них, мы, разумеется, имеем в виду не только знаменитые академические салоны, проходящие в Лувре, но и выставки в Академии св. Луки, выставки любителей на площади Дофина, частные экспозиции, устраиваемые меценатами и любителями, открытые мастерские художников, готовых по определенным дням принимать посетителей.

Впрочем, именно на академических Салонах следует остановиться в первую очередь. Идея этих выставок зародилась еще в XVII столетии, через несколько десятилетий после основания Академии живописи и ваяния. Уже не раз говорилось о том, как важно для художников было отделить себя от ремесленной среды, определить свою причастность высоким сферам. Целью академических выставок было продемонстрировать цвет французской художественной школы, поднять престиж живописцев и скульпторов, явить достижения молодой Академии, доказать, что она полностью оправдывает свое существование. Как верно отмечают французские исследователи К. Менгон и Д. Берге, с эпохи Франциска I элитными мастерами, работавшими во Франции, считались итальянские живописцы, французским же отводилась второстепенная роль учеников и подражателей⁶⁷⁹. Поколение тех, кто стоял у истоков Парижской академии художеств, считало: французской школе пора показать, что она вошла в пору зрелости. Салоны были удачным вариантом публично представить тому доказательства.

Первоначально академические выставки не были регулярными и не имели постоянного места проведения. В 1672 году такая выставка прошла в Пале-Бирон,

⁶⁷⁸ Основные положения данного раздела отражены в статье: Агратина Е.Е. Художественные выставки в Париже XVIII века // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение, 2021. № 3. С. 148–172.

⁶⁷⁹ Maingon K. Bergez D. Op. cit. P. 11–12.

которое являлось частью Пале-Рояля. В 1699 году Академия перебралась в Лувр, и в 1699 и 1704 годах Салоны проходили в Большой галерее этого дворца. Далее, с 1725 года, выставки разместились в Квадратном Салоне Лувра, расположенном в западной оконечности Большой галереи. Национальный институт истории искусств Парижа (INHA) составил и выложил электронную базу академических выставок, основанную на выпускающихся к ним каталогах. В базе указаны все года проведения выставок, место, где каждая из них состоялась, а также число экспонентов. Согласно этой базе, Салоны в дореволюционные времена проводились в следующие года: 1673 (Пале-Рояль), 1699 (Большая галерея Лувра), 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1745, 1746, 1747, 1748, 1750, 1751, 1753, 1755, 1757, 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1773, 1775, 1777, 1779, 1781, 1783, 1785, 1787, 1789⁶⁸⁰. В каталогах с 1737 по 1763 год местом проведения указывается Квадратный салон Лувра. Место проведения выставок с 1765 по 1789 год в каталогах не уточняется, однако у исследователей оно вопросов не вызывает: им по-прежнему оставался все тот же Квадратный салон. К. Менгон и Д. Берге упоминают отсутствующий в базе INHA Салон 1725 года, указывая, что именно тогда выставка впервые прошла в Квадратном салоне⁶⁸¹. Из брошюры, выпущенной издательством Национальных музеев Франции и посвященной Квадратному Салону, о выставке 1725 года известно следующее: «Свадьба Людовика Возлюбленного (Людовика XV. – Е.А.) стала предлогом для выставки 1725 года, первой по времени, которая прошла в Квадратном Салоне. В отличие от предшествующих она не получила каталога и не была зарегистрирована в протоколах Королевской академии. Однако в счетах учреждения за 1725 год упоминается сумма в 60 ливров, выплаченная швейцарам»⁶⁸².

Небольшой обзор этой выставки можно найти в «*Mercure de France*» за 1725 год. Здесь говорится, что было выставлено «значительное число картин и произведений скульптуры и гравюры членов Королевской академии»⁶⁸³ и что «триумф Академии

⁶⁸⁰ <https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/base-salons.html>

⁶⁸¹ Maingon K. Bergez D. Op. cit. P. 11–12.

⁶⁸² Le Salon carré / Préface de G. Salles. Paris: Edition des musées nationaux. [S.a.] S.P.

⁶⁸³ Exposition des tableaux des peintres de l'académie au grand salon du Louvre 1725. BNF, Collection Deloynes. T. 46. Pièces 1158 à 1191. Pièce 1190. P. 639.

был полным»⁶⁸⁴. В одном месте этого документа отмечается, что выставка проходила в день св. Людовика и три последующих дня⁶⁸⁵, а в другом упоминается, что она продлилась десять дней⁶⁸⁶.

Салон обычно открывался 25 августа в день св. Людовика и продолжался от одного до двух месяцев. Случалось, что выставку продлевали, особенно в том случае, если некоторые произведения попадали на нее позже заявленного срока, а наплыв публики был очень велик.

Организации каждого Салона предшествовало немалое количество формальностей. Директор королевских строений, получив доклад директора и секретаря Академии о том, что мастера готовы представить свои произведения в Салоне, подавал прошение королю, дабы тот утвердил назначенную дату. После того как монарх удостоверял свое милостивое согласие на проведение выставки, чиновники Академии должны были начинать подготовку, в которой было задействовано немало людей. Главным ответственным лицом являлся Директор королевских строений. Он надзирал за работами и редактировал каталог экспозиции. Разумеется, все текущие вопросы практического характера решались другим лицом, которое Академия живописи и скульптуры избирала из своей среды. Этот человек должен был заниматься оформлением помещений, развеской полотен, а также подгонять нерадивых мастеров, пропускающих сроки сдачи произведений, и успокаивать недовольных. В 1699–1704 годах таким организатором был художник-пейзажист Шарль-Антуан Эро (1644–1718). В 1737–1741 годах должность организатора занимал Франсуа-Альбер Стъемар (1680–1740). В 1742 году ему наследовал Жак-Андре Портай (1695–1759). Последний оформленный им Салон состоялся в 1752 году. С 1759 года функции куратора Салона официально были переданы казначею Королевской академии, а поскольку в 1761 году эту должность получил Жан-Батист-Симеон Шарден, то он и занимался организацией Салонов последующие пятнадцать лет. Только в 1775 году уже пожилой и имеющий сложности

⁶⁸⁴ Exposition des tableaux des peintres de l'académie... P. 642.

⁶⁸⁵ Ibid. P. 639.

⁶⁸⁶ Ibid. P. 640.

со здоровьем Шарден передал свои полномочия Жозефу-Мари Вьену, который исполнял обязанности куратора до 1781 года, когда выставками занялись совместно Луи-Жан Франсуа Лагрене-старший (1725–1805) и Антуан Рену (1731–1806). В 1783–1785 годах Салоны оформлял Амеде Ванлоо (1719–1795), а в 1787–1791-м – Луи Жан-Жак Дюрамо (1733–1796)⁶⁸⁷.

Один из важнейших вопросов, возникающих в связи с устройением академических выставок, состоит в том, кто и на каких основаниях имел право в них участвовать. Обыкновенно к участию допускались только те, кто имел звание академика или назначенного. Может показаться, что речь идет о достаточно узких кругах, однако это не совсем так. Количество академиков, принимаемых Академией живописи и скульптуры, было неограниченным и доходило иногда до ста человек. Назначенных было ненамного меньше, а следовательно, и количество участников оказывалось весьма солидным. В уже упоминавшейся базе INHA приведены данные, что в салоне участвовало от 41 до 76 человек в зависимости от года⁶⁸⁸. Случалось, что какой-нибудь художник-любитель аристократического происхождения обращался к Академии с просьбой выставить в Салоне его произведения. На это как правило следовал категорический отказ. Если, однако, за просителя вступались члены королевской семьи, то его произведения могли быть условно приняты, но выставлялись не в самом Квадратном Салоне, а в Большой галерее у входа в Салон.

К 1748 году появилась идея организовать жюри для отбора лучших работ. Эта идея принадлежала тогдашнему Директору королевских строений Ленорману де Турнему, который в одном из своих писем заметил, что «блеск Салонам придает не большое количество, но разумный выбор произведений»⁶⁸⁹. Де Турнем приказал, чтобы за восемь дней до Салона все присланные на него произведения выставлялись в Галерее Аполлона. Комиссия в составе директора Академии, двух ректоров, двух заместителей ректоров и двенадцати избранных членов была призвана подвергнуть полотна тщательному рассмотрению и исключить самые слабые. Кроме того, жюри

⁶⁸⁷ Даты и фамилии приведены в: Guiffrey J.-J. Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle. P. XXVIII.

⁶⁸⁸ <https://www.inha.fr/fr/ressources/outils-documentaires/base-salons.html>

⁶⁸⁹ Guiffrey J.-J. Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle. P. XIII.

должно было оценивать нравственный аспект произведений. Чрезмерно фривольные сюжеты могли быть удалены из экспозиций. Заметим, что такое случалось не часто⁶⁹⁰.

Сам по себе Квадратный салон, где выставлялись произведения, был не слишком велик (25х15,7 м), зато имел высокие потолки, что создавало определенные сложности при развеске. Павильон Квадратного Салона был запланирован Луи Лево (1612–1670) на углу Большой и Малой галерей Лувра после пожара, случившегося в этой части дворца 12 февраля 1661 года. Ранее на этом месте находился отстроенный в 1604–1608 годах павильон, но он был мал и не имел соответствующего дворцу парадного характера. Лево увеличил помещение и придал ему упомянутые пропорции. После того как павильон в начале XVIII века был передан Королевской академии живописи и скульптуры, дирекция учреждения сочла, что он достаточно удобен для проведения выставок. Удобство это с современной точки зрения было относительным, учитывая количество экспонатов. Развеска делалась сплошной («шпалерной»), картины висели вплотную друг к другу, практически без «воздуха». Это сильно затрудняло осмотр экспозиции, поскольку взгляд переходил от произведения к произведению без пауз и остановок. На гравюре Г.-Ж. де Сент-Обена, относящейся к 1753 году, помещение Салона кажется еще меньше, чем оно есть на самом деле. (Илл. 30). Стену напротив окон от пола до потолка занимают картины. Вдоль стены с окнами проходит длинный балкон, соединяющийся со вторым ярусом помещения. С этого балкона, на который можно было попасть по довольно широкой лестнице (так называемой Лестнице Инфанты), зрители могли рассматривать произведения, висящие слишком высоко, чтобы их можно было изучить, стоя на полу. Свет, падающий через окна, должен был освещать эту наиболее насыщенную часть экспозиции. К. Менгон и Д. Берге пишут, что «большие исторические полотна занимали верхнюю часть стен, затянутых зеленой тканью, тогда как работы меньшего размера и тондо висели внизу. Почетное место было отведено для [произведений]

⁶⁹⁰ В 1763 году была удалена одна картина П.-А. Бодуэна, известного мастера фривольного жанра. См. Guiffrey J.-J. *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle*. P. XIII.

директора Академии»⁶⁹¹. Известно, что, дабы разглядеть высоко висящие полотна, зрителям приходилось использовать театральные бинокли.

На другом произведении Сент-Обена, изображающем Салон 1767 года (1767, перо, акварель, гуашь; частное собрание, Париж), можно было видеть, что представлял собой второй ярус помещения, попасть на который можно было по упомянутой лестнице. (Илл. 31). Развеска здесь осуществлялась в согласии с тем же принятым принципом «вертикальной иерархии». В середине зала находились столы или помосты, также покрытые зеленой тканью. Здесь размещались произведения скульптуры. Портреты короля и королевы, будь то живописные или скульптурные, обычно устанавливались под балдахином либо окружались специальной балюстрадой.

Довольно примитивная, но любопытная гравюра, изданная в 1778 году и изображающая «Перспективный вид Салона Королевской академии живописи и скульптуры в Лувре», показывает развеску и расстановку произведений на втором ярусе Квадратного салона. (Илл. 32). Как и ранее, картины висят очень плотно, значимые и масштабные произведения располагаются выше, меньшие по размеру – ниже. Скульптура расставлена на столах. Для произведений, которым не хватило места на стенах, предоставлены стенды, а самые маленькие закреплены даже на откосах окон.

Умный куратор мог специально размещать полотна таким образом, чтобы создать определенный эффект, подчеркнуть достоинства какой-либо картины, указать на недостатки. Иногда рядом помещались произведения, сравнение которых между собой было бы интересно публике. Так, о Шардене в качестве куратора Салона красноречиво высказался Дидро: «Шарден в роли развешивателя картин – проказник, каких мало, и он в восторге, когда ему удастся разыграть какую-нибудь шутку; правда, все они идут на пользу художникам и зрителям: зрителям – потому что он дает им возможность расширять познания через сравнения; художникам – вызывая среди них весьма опасное соперничество. Он сыграл в нынешнем году (1769. – Е.А.) скверную

⁶⁹¹ Maingon K., Bergez D. Op. cit. P. 13.

шутку, поместив “Девочку, играющую с черной собакой” между “Девушкой, молящейся амуру” и “Девушкой, посылающей воздушный поцелуй”, он нашел способ убить с помощью одной картины две остальные. Урок хороший, но жестокий. Показав нам двух Лутербуров под двумя Казановами, он, разумеется, испросил совета у первого; повесив напротив друг друга постели Латура и постели Перронно, он закрыл последнему доступ в Салон»⁶⁹².

Художники далеко не всегда были довольны размещением своих произведений в Салоне. Известно, что мастера, желающие занять более выгодное место, осаждали просьбами куратора, а иногда и самовольно перевешивали полотна и переставляли скульптуру. Накануне открытия Салона проходил вернисаж, когда художники и организаторы последний раз осматривали экспозицию, перед тем как она станет доступна широкой публике.

Когда состав участников и точное количество произведений были утверждены, можно было отправлять в печать отредактированный каталог выставки. О каталогах к каждому Салону хотелось бы сказать отдельно несколько слов. Это были небольшие брошюры, содержащие самую краткую информацию о представленных произведениях. Все экспонаты с 1738 года шли под номерами, указанными как в самом зале, так и в каталоге, что позволяло зрителям соотносить авторов и названия с выставленными произведениями. К каждому Салону печаталось до 20 тысяч экземпляров каталога, каждый из которых стоил 12 су при себестоимости в 2 су. Это, как отмечает Ж. Гиффре, позволяло Академии иметь солидный доход от продажи брошюр⁶⁹³. С 1755 года редактированием каталогов занимался секретарь Академии Ш.-Н. Кошен, которого в 1781 году сменил А. Рену. В настоящее время каталоги, сохранившиеся благодаря большим тиражам, являются важнейшим источником для изучения состава Салонов. Печатались каталоги в собственной типографии Академии. Эта типография с 1714 по 1763 год принадлежала семейству Колломба, а после 1763 года была перекуплена Ж.-Т. Эриссаном.

⁶⁹² Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 242.

⁶⁹³ Guiffrey J.-J. Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII siècle. P. XXV.

Салон принимал 7–8 сотен посетителей в день, что можно считать очень большим числом. Социальный состав публики был очень разнообразным. Первые Салоны посещала в основном элита, представители благородного сословия и увлеченные знатоки, однако с 1737 года состав зрителей становится значительно демократичнее. В Салон допускаются все желающие. М.-Ф. Пиданса де Меробер отмечал, что на выставке могли встретиться аристократ и разнорабочий из Савойи, благородная дама и торговка рыбой, художник и грубый ремесленник⁶⁹⁴.

Если самые знатные и высокопоставленные лица не хотели толкаться среди народа, им следовало заранее оповестить академическое начальство о намерении нанести визит и договориться о дне посещения. В этот день Салон закрывался для широкой публики, приезжала лишь сама знатная персона со свитой и личными гостями. Король посещал Салон либо в момент открытия, либо в специально назначенный день.

Публики было так много, что уследить за порядком оказывалось нелегко. Все время, пока Салон был открыт, в зале и у входа дежурила охрана, на содержание которой уходило от 250 до 350 ливров. Особенно строго запрещалось появление в Салоне в состоянии алкогольного опьянения. К. Менгон и Д. Берге пишут, что «наказанием было лишение свободы на двадцать лет, в случае, если оказывались повреждены выставленные в Салоне произведения»⁶⁹⁵. Такая строгость, казалось бы, чрезмерная, должна была показать, как высоко ценятся искусства во Франции, и какого уважения требуют к себе произведения членов Академии.

Итак, очевидно, что по затрате сил на подготовку, по отбору участников и популярности у парижской публики Салон являлся грандиозным и праздничным событием. Несколько недель, а то и месяцев в году он служил основной темой для разговоров в просвещенной среде Парижа. После закрытия Салона произведения, купленные королем для собственной коллекции, выставлялись еще на неделю, чтобы

⁶⁹⁴ См. Pidansat de Mairobert M.F. *Lettres sur l'Académie royale et sur le Salon de 1777* // *La Revue universelle des Arts*. 1864. № 19. P. 185–186.

⁶⁹⁵ Maingon K., Bergez D. *Op. cit.* P. 15.

все желающие могли увидеть, какие полотна и скульптуры удостоились такой чести, и запомнить имена их создателей.

Казалось бы, участие в столь престижной выставке, сулящей многие выгоды, должно быть желанным для всех, кто имел право экспонироваться в Салоне. Однако известны случаи, когда художники отказывались от этой высокой чести. Следует заметить, что в академическом Салоне никого не удерживали. Если мастер принимал решение больше не выставлять свои произведения, то он имел на это полное право. Так, Салон по разным причинам покинули Ж.-О. Фрагонар, Ж.-Б. Грёз, М.-К. Латур.

Первый из названных мастеров пережил триумф в Салоне 1765 года. Вернувшись из Французской академии в Риме, Фрагонар представил на выставке картину «Жрец Корез жертвует собой во имя спасения Каллироэ» (1765, Лувр, Париж). (Илл. 33). Произведение принесло художнику звание назначенного и вызвало благосклонные отклики со стороны большинства критиков. К сожалению, в Салоне 1767 года Фрагонар не смог повторить своего успеха. Художник выставил «Хоровод амуров в небесах» (Лувр, Париж), «Голову старика» (местонахождение неизвестно) и многочисленные рисунки. На этот раз критика не проявила к мастеру прежней благосклонности. Амуров Дидро попросту ругает, а о выставленных рисунках говорит, что это «жалкие вещи». В следующих салонах Фрагонар просто не появлялся, из-под его кисти не вышло более ни одного исторического полотна, способного по размаху соперничать с «Корезом и Каллироэ». Найдя свой жанр и свой круг заказчиков, Фрагонар более не возвращался в Салон, участие в котором мало что могло добавить к его репутации.

Грёз после неудачной попытки получить академическое звание по классу исторической живописи, покинул Салон. Художник предпочел держать открытую мастерскую, где желающие могли ознакомиться с его произведениями и оценить их по достоинству. Весьма примечательно, что мастерская эта находилась, как и Салон, в здании Лувра, отчего принципиальная оппозиция Грёза Академии оказывалась еще заметнее и красноречивее.

Естественно задаться вопросом, какие еще альтернативы имелись у мастеров, которые не могли или не хотели экспонировать свои произведения в академическом

Салоне. Академия не приветствовала конкурентов. Однако это не могло категорически воспрепятствовать проведению некоторых других экспозиций.

В первую очередь нужно сказать о вполне законных выставках любителей и учащейся молодежи на площади Дофина. Здесь могли выставляться как студенты Академии живописи и скульптуры, еще не получившие никаких академических званий, так и те, кто не принадлежал никакой организации. Первая выставка прошла в 1722 году, последняя – в 1788-м. Картины экспонировались прямо под открытым небом, поэтому плохая погода могла послужить причиной отмены мероприятия.

В архивах Парижской национальной библиотеки сохранилась коллекция рукописных отзывов на упомянутые выставки, именуемые также «молодежными». Это выписки, которые коллекционер критических отзывов Ж.-Ш. Делуань делал из журналов и брошюр, выходивших в XVIII столетии, а также переписанные отзывы, которые не были опубликованы и существовали в виде манускриптов. Очевидно, не каждый год был богат на подобные документы, чаще всего их оказывалось не более одного. В коллекции Делуаня содержатся отзывы за 1722, 1724, 1725, 1732, 1734, 1759, 1760, 1761 (два отзыва), 1762, 1764, 1767, 1768, 1769 (два отзыва), 1770, 1771 (два отзыва), 1772, 1773, 1777, 1779, 1781, 1782, 1783 (три отзыва), 1784 (два отзыва), 1785, 1786 (шесть отзывов), 1787 (три отзыва), 1788 (четыре отзыва), 1791 года. Как можно видеть, наиболее активны критики были в 1780-е годы.

Отзывы эти как правило благожелательные. В них, впрочем, нельзя встретить детального описания всех выставленных произведений. Высокую степень подробности полагали необходимой лишь критики, пишущие об академических выставках, но она не считалась обязательной, когда речь шла об экспозициях молодежи и любителей. Упоминаются в основном те мастера, которых уже знают, как талантливых учеников Академии, либо тех, кто был так или иначе отмечен академическим начальством, всегда посещающим выставки на площади Дофина в надежде найти новый талант и оказать ему содействие. Так, в отзыве для «Секретных мемуаров» за 1783 год упоминается одна только Аделаида Лабиль-Гийар, которая уже получила тогда академическое звание, но не отказалась от участия в выставках на площади Дофина. Впрочем, вскользь говорится о том, что показаны были работы и

девяти ее учениц без упоминания конкретных имен⁶⁹⁶. Изредка тексты отзывов бывали несколько более развернутыми, в частности тот, что был помещен в «*Mércure de France*» в 1788 году, уделяет хотя бы немного внимания большинству участников⁶⁹⁷. Однако эти заметки никогда не занимают более 6-8 рукописных страниц очень небольшого формата. Чаще встречаются совсем короткие обзоры на 1-3 страницы.

Логично предположить, что инициативу по проведению выставок должна была взять на себя и Академия св. Луки. Действительно, это учреждение ощутило необходимость в организованных выставках, которые были бы сделаны по примеру экспозиций в Квадратном салоне Лувра. Однако, если Королевская академия имела не только желание, но и возможность выставлять произведения своих членов, Академия св. Луки испытывала значительные трудности в реализации своих планов. С 1751 по 1774 год Академией св. Луки было организовано семь выставок (в 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 и 1774 годах). «Вполне вероятно, что изначально учреждение собиралось организовать ежегодную выставку и тем самым составить серьезную конкуренцию регулярным Салонам Королевской академии»⁶⁹⁸, – пишет Ж. Гиффре. Однако здесь возникли вполне ожидаемые трудности. Во-первых, нужно было найти подходящее помещение. Первая выставка прошла в старом монастыре Августинцев, основанном в 1259 году и находящимся на левом берегу Сены. В следующий раз художникам было предоставлено одно из помещений Арсенала, о чем позаботился высокий покровитель Академии маркиз де Войер. Здесь прошли выставки 1752, 1753 и 1756 годов. В 1762 и 1764 годах выставки проходили в Отель д'Алигр на улице Сент-Оноре (Hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré), а в 1774-м – в Отель Жабаш на улице Нёвь Сен-Мерри (Hôtel Jabach, rue Neuve Saint-Merry). Из-за сложностей в поиске помещений выставки Академии св. Луки не имели постоянного времени проведения, а потому публика не была приучена ожидать их и планировать их посещение. В 1751 году выставка прошла в феврале, в 1752-м и 1753 году – в мае, в 1756-м – в сентябре, а в 1762-м, 1764-м и 1774 годах выставки открывались 25 августа, в день св.

⁶⁹⁶ [Mouffle d'Angerville B.-F.-J.] Exposition a la place Dauphine. Memoires secrets. 3 juin 1783. BNF, Collection Deloynes. T. 34. Pièces 902 à 972. Pièce 954. P. 954–955.

⁶⁹⁷ Exposition à la place Dauphine, *Mercure de France* 1788. BNF, Collection Deloynes. T. 50. Pièces 1336 à 1396. Pièce 1361. P. 807–816.

⁶⁹⁸ Guiffrey J.-J. Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris... P. V.

Людовика, точно так же, как Салоны Королевской академии. Однако, если знаменитые Салоны проходили по нечетным годам, три последних выставки в Академии св. Луки прошли в четные.

Судя по всему, выставки были довольно основательными: на каждой из них экспонировалось от 150 до 250 произведений. Выставлялись здесь, разумеется, мастера Академии св. Луки, но доступ был открыт и художникам из Королевской академии. Критики говорили об этих выставках, на них отзывались крупные журналы, призванные освещать культурные события в столице. Заметим, что суждения критики часто оказываются вполне положительными. Так, по поводу экспозиции 1764 года «*Avant-Coureur*» пишет следующее: «Отрицательное мнение о мастерах, входящих в Академию св. Луки, которое некоторые предубежденные личности пытаются привить публике, легко может быть побеждено перед лицом очевидности»⁶⁹⁹. Представленный далее анализ произведений на десяти страницах столь же серьезен, как и разбор произведений мастеров Королевской академии. Л. Башомон, более суровый критик, отмечает, что исторические полотна, представленные на той же выставке, в основной массе не слишком хороши, но «марины, архитектурные этюды и особенно пейзажи наиболее удачны»⁷⁰⁰. По поводу экспозиции 1774 года один из критиков пишет, что на ней представлены произведения, «достойные внимания знатоков и делающие честь искусствам»⁷⁰¹.

Разумеется, по поводу выставок в Академии св. Луки выходило меньше отзывов, чем по поводу Салонов Королевской академии. Коллекция Делуаня, самое обширное собрание художественной критики XVIII века, содержит до пяти отзывов на каждую такую выставку. Наибольшего внимания удостоились две последние: 1764 и 1774 годов.

12 марта 1776 года эдикт министра Тюрго уничтожил все «средневековые» корпорации. Вместе с ремесленным сообществом св. Луки была расформирована и

⁶⁹⁹ Observations sur cette exposition des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Academie de St. Luc faite le 25 août 1774... BNF, Collection Deloynes. T. 51. Pièces 1397 à 1423. Pièce 1412. P. 239.

⁷⁰⁰ [Bachauumont L.-P. de] Exposition à l'académie de Saint-Luc. 1764. BNF, Collection Deloynes. T. 34. Pièces 902 à 972. Pièce 916. P. 269.

⁷⁰¹ Observations sur cette exposition des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Academie de St. Luc faite le 25 août 1774... Collection Deloynes. T. 51. Pièces 1397 à 1423. Pièce 1412. P. 289.

его школа, потерявшая наименование Академии. Этому, как мы помним, немало поспособствовала Королевская академия, затеявшая судебный процесс против своей соперницы и выигравшая его еще в 1770 году. После того как Академия св. Луки перестала существовать, естественно, исчезли и ее выставки. Однако это не значит, что прекратились попытки составлять конкуренцию знаменитому академическому Салону. Одной из наиболее скандальных выставок стал «Салон Граций», устроенный в «Колизее».

Первое упоминание о строительстве этого сооружения относится к 1769 году и встречается в «Секретных мемуарах» Башомона, где читаем: «Большой Дворец развлечений, который собираются возвести на Елисейских полях, должен стать монументом роскоши, величия и богатства нации»⁷⁰².

Размах строительства действительно был грандиозным; новый развлекательный дворец поглотил многие тысячи ливров. Он представлял собой гигантскую ротонду «радиусом в десять туазов»⁷⁰³ в окружении галерей и аркад. Дворец был рассчитан на очень большое количество посетителей. «Понадобилось бы 40 000 человек, чтобы заполнить залы и сады»⁷⁰⁴, – отмечает каталог выставки 1776 года. Как ни странно, открытый в 1771 году «Колизей» не стал пользоваться любовью парижской публики. Приобрести популярность не помогла ни стареющая звезда сцены мадемуазель де Муаре, ни петушиные бои между специально выписанными из Англии бойцовскими петухами, ни концерты с «эффектом эха», ни другие затеи. «Колизей» не смог оправдать сумм, потраченных на его возведение. В 1773 году начался судебный процесс против организаторов, не сумевших вернуть деньги пайщикам, а в 1775 году всерьез заговорили о том, что гигантский бесполезный дворец должен быть разрушен. Тогда-то два художника – И.-А. де Петерс (1725–1795) и А. Марсенуа де Гю (1724–1811), принадлежавшие к инициаторам строительства «Колизея», предложили организовать в его стенах масштабную выставку произведений изобразительного искусства. В какой-то степени устроителям

⁷⁰² Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres... Т. 4. Р. 254.

⁷⁰³ Примерно двадцать метров. Описание дворца см.: [Le Rouge] Description du Colisée élevé aux Champs-Élysées...

⁷⁰⁴ Guiffrey J.-J. Livret de l'exposition du Colisée 1776... Р. 9.

экспозиции был на руку недавний разгон Академии св. Луки, поскольку теперь многим принадлежавшим ей ранее мастерам негде было выставить свои произведения. К тому же успех Салона Королевской академии вызывал надежды, что и эта выставка будет пользоваться интересом публики.

Для проведения мероприятия был выбран зал прямо над входным вестибюлем дворца, а сама выставка получила довольно претенциозное, хотя и не оригинальное название «Салона Граций». В «Секретных мемуарах» мероприятие презрительно именовалось «шарлатанством», в котором «захотят участвовать одни лишь мастера св. Луки»⁷⁰⁵. Того же мнения, однако без негативного оттенка, придерживался «Исторический альманах», где читаем «Уничтожение самой старой художественной школы Франции, известной в Париже под именем св. Луки... подало идею выставки произведений искусства в Салоне “Колизея”. Надеемся, эти выставки станут еще более блестящими в будущем. [...] Этот зарождающийся Салон... как кажется, понравился публике и заслужил внимание знатоков»⁷⁰⁶. Королевская академия пыталась сорвать выставку, однако действовала недостаточно поспешно, и проведение «Салона Граций» было разрешено. К выставке был издан каталог, из которого можно узнать имена участников, количество и названия произведений. Цитированный выше «Альманах» добавил некоторую информацию о каждом из участников, что дает довольно интересную картину. Серьезные мастера, принадлежащие Королевской академии, проигнорировали приглашение организаторов принять в новом Салоне участие. Согласились показать свои работы лишь трое недавних пенсионеров Французской академии в Риме: некие Барден, Сене и Сен-Контен. О Бардене говорится, что он исторический живописец, недавний королевский пенсионер в Риме. Речь идет, очевидно, о Жане-Ипполите Бардене (1732–1809). Этот мастер получил первую Римскую премию в 1765 году, учился в Школе избранных учеников, а в 1768–1772 годах находился в Риме. В «Салоне Граций» он выставил 7 живописных работ и 7 рисунков, что в целом довольно много для участника выставки в «Колизее», большинство из которых выставляли от 2 до 6 работ.

⁷⁰⁵ Цит. по: Guiffrey J.-J. Livret de l'exposition du Colisée 1776... P. 14.

⁷⁰⁶ Le Brun (l'abbé). Almanach historique et raisonné des architectes, peintres... P. 109.

Коллега Бардена Сане также заявлен как недавний пенсионер, однако в списках учащихся Французской академии в Риме нам его найти не удалось⁷⁰⁷. Сане выставил всего одну живописную картину и два рисунка. Жак-Филипп Жозеф Сен-Кантен (1738–1780), бывший римским пенсионером в 1765–1768 годах, представил не менее 18 работ, превзойдя даже Бардена.

В «Салоне Граций», разумеется, участвовали мастера, в прошлом принадлежавшие Академии св. Луки, такие как скульптор-керамист Пьер Блондо (работал в 1753–1776), бывший заместитель ректора указанной Академии, исторический живописец и гравер Г. де Сент-Обен (1724–1780), являвшийся ранее профессором св. Луки, и некий Жирар, о котором сказано только, что он ранее принадлежал Академии св. Луки. Участниками «Салона Граций» стали два члена Венской академии, два члена Дрезденской академии, члены провинциальных академий Руана и Бордо, а также многочисленные мастера, не имеющие никаких официальных званий, в том числе несколько женщин. Это в основном те, кому участие в Салоне Королевской академии было недоступно, но кто хотел представить свои произведения зрителям, возможно, привлечь заказчиков и потенциальных учеников.

Можно видеть, что состав «Салона Граций» был довольно слабым по сравнению с Салоном Королевской академии. Казалось бы, последней можно было не принимать таких конкурентов всерьез. Однако, позволив провести в «Колизее» выставку 1776 года, Академия живописи и скульптуры категорически воспротивилась организации подобной же выставки в 1777 году. 30 августа 1777 года вышел указ, запрещающий художественные экспозиции в «Колизее».

Среди прочих энтузиастов, посмеявших посягнуть на монополию Королевской академии, наибольшего, хотя и временного, успеха сумел добиться Паэн де Ла Бланшери (1752–1811). Упорство этого человека вызывало удивление и даже неприязнь современников. Тем не менее, в течение десяти лет ему удавалось организовывать масштабные частные выставки, в которых принимали участие как малоизвестные, так и выдающиеся мастера того времени.

⁷⁰⁷ Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome... / Ed. A. et G. Verger.

Реализацию своих планов Бланшери начал с распространения проспектов, в которых объяснял свои цели и предлагал всем заинтересованным лицам внести посильный вклад в осуществление проекта. Бланшери также написал значительное количество писем, адресованных известным ученым, знатокам изящных искусств, министрам и даже некоторым европейским монархам. Начинание по вполне понятным причинам не встретило одобрения Королевской академии живописи и скульптуры. Поддержка пришла со стороны французской Академии наук. Э.-Б. Шавиньери пишет, что на заседании данного учреждения 20 мая 1778 года идеи Бланшери были одобрены⁷⁰⁸. Со следующего года общество под названием Салон Корреспонденции (*Salon de la Correspondance*) получило официальный статус. Во главе общества стояли сорок персон, занимающих высокое общественное положение, среди них – герцог Орлеанский, граф д'Артуа, принц Конде и герцог де Шаро⁷⁰⁹. Заседания общества происходили в новоотстроенном доме на улице Турнон. Разумеется, общество нуждалось в своем печатном органе. 9 февраля 1779 года вышел первый номер еженедельника под названием «Новости из мира литературы и искусства» («*Les Nouvelles de la république des lettres et des arts*»). Общество имело письменно оформленный и утвержденный главами устав. На выставки принимались: 1) произведения художников, скульпторов, граверов, которые еще не принадлежат Академии [Королевской академии живописи и скульптуры. – Е.А.] или которым обстоятельства не могут позволить в нее войти, а также иностранные мастера; 2) лучшие картины и иные произведения искусства старых или современных мастеров, если владельцы этих произведений захотят вынести их из своих кабинетов всего на несколько дней; 3) произведения мастеров, принадлежащих Королевской академии, которые, находясь в отъезде, в провинции или за границей, в тот промежуток времени, когда проходил покровительствуемый королем Салон, не смогли в нем участвовать⁷¹⁰.

⁷⁰⁸ Chavignerie de la E.–B. *Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés*. Paris: J. Renouard, 1865. P. 8. III. Гишар сообщает эту же информацию, ссылаясь на номер *Les Nouvelles de la République des lettres et des arts* от 26 января 1779. (Guichard Ch. *Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques publiques à Paris: le Musée de l'Histoire de la Blancherie // La ville et l'esprit de société* / Ed. K. Béguin, O. Dautresme. Tours: Presses universitaires François Rablais, 2004. P. 52–72). Желая узнать больше, мы обратились к протоколам Французской академии наук за 1778 год. Однако в протоколе заседания от 20 мая 1778 года не нашли никаких упоминаний о Бланшери. См. *Procès-verbaux de l'Académie royale des sciences*. T. 97. 1778. BNF. Ms. P. 162–163.

⁷⁰⁹ Guichard Ch. *Hors l'Académie...* P. 54.

⁷¹⁰ Chavignerie de la E.–B. *Op. cit.* P. 9–10.

Таким образом, Бланшери определял назначение своих выставок и отказывался от прямой конкуренции с академическими Салонами, не приглашая к себе именитых академиков. Это был мудрый ход, поскольку Королевская академия и так испытывала раздражение против нового начинания.

В уставе формулировались цели общества: познакомить друг с другом французских и иностранных мастеров, не принадлежащих Королевской академии, поддержать молодых художников, избравших для себя не исторический, а другие, более скромные жанры. Ученики, еще далекие от завершения образования, и взрослые маститые художники должны были выставляться вместе, чего, как известно, академический Салон не предполагал. Подобное соседство было обусловлено желанием помочь новичкам оценить свой уровень и ближе изучить приемы старших коллег⁷¹¹.

Журнал общества должен был способствовать распространению информации и возрастанию известности молодых мастеров. Особенный энтузиазм начинание Бланшери вызвало у провинциальных мастеров, которые, не выставляясь в академическом Салоне, совсем не имели возможности познакомиться со своим творчеством столичную публику.

В 1781 году Салон Бланшери переехал в Отель Вилайе на улице Сент-Андре Дезар (Hôtel Villayer, rue Saint-André des Arts). В 1781–1787 годах общество переживает свой расцвет. Здесь встречаются не только художники. Музыканты исполняют свои новые произведения, литераторы зачитывают фрагменты неизданных сочинений, изобретатели демонстрируют свои открытия.

Осмелев, Бланшери рискнул устроить масштабную временную экспозицию под названием «Общая выставка мастеров французской школы» («Exposition générale de l'école française»). Желая заручиться поддержкой двора, Бланшери выступил с просьбой о предоставлении ему королевских верительных грамот. Прошение он

⁷¹¹ Chavignerie de la E.–B. Op. cit. P. 9–10.

адресовал главному Директору королевских строений графу д'Анживийе. На это последовал категорический отказ⁷¹².

В среде просвещенной публики мнения о деятельности де Ла Бланшери разделились. Автор «Секретных мемуаров» (в те годы это был уже не Башомон, и даже не Пиданса де Меробер, а Б.-Ф.-Ж. Муфль д'Анжервиль) утверждал, что «Салоны Корреспонденции» напоминают пустую беседу в кафе, но в условиях значительно более неудобных⁷¹³. Антуан Ривароль, напротив, очень хвалит проект Бланшери, называет организатора «одним из самых могучих гениев века», отмечает, что он «прекрасно объяснил свои идеи в основанном им журнале», и сожалеет о том, что ему не была оказана необходимая поддержка. «Великий человек остался один со своими планами и своим гением на улице Сент-Андре Дезар»⁷¹⁴. Действительно, в 1788 году начинание Бланшери приходит в упадок. Основатель «Салона Корреспонденции» переезжает в Лондон, где ему будет суждено окончить свои дни в 1811 году.

Тем не менее, в течение нескольких лет салон Бланшери пользовался большой популярностью. Выставлялись там отнюдь не только ученики и неизвестные провинциальные художники. Зачастую экспонентами оказывались мастера прославленные, признанные Королевской академией и имеющие возможность выставляться в академическом Салоне, такие как М.-К. де Латур, Ж.-Б. Грёз, Ж.-А. Гудон, Ж.-Б. Лемуан, О. Пажу, А. Валайе-Костер. Самая знаменитая художница своего времени М.-Л.-Э. Виже-Лебрэн выставлялась у Бланшери в 1783 году, то есть непосредственно в год своего принятия в Королевскую академию. Так же поступила и А. Лабиль-Гийар⁷¹⁵.

Одним из наиболее значительных фигур Салона Корреспонденции стал пейзажист К.-Ж. Верне. Он выставлялся в 1779, 1782 и 1786 годах. В 1783 году прошла его персональная выставка, собранная из произведений, принадлежавших

⁷¹² Переписка де ла Бланшери с Директором королевских строений, хранящаяся в Национальном архиве Франции, приведена в статье: Guichard Ch. Hors l'Académie...

⁷¹³ Chavignerie de la E.-B. Op. cit. P. 21.

⁷¹⁴ [Rivarol A.] Le petit almanach de nos grands hommes, pour l'année 1788: suivi d'un grand nombre de pièces inédites. Paris: Chez L. Collin, 1808.P. 39–40.

⁷¹⁵ Списки экспонентов приведены в: Chavignerie de la E.-B. Op. cit.

различным коллекционерам. Всего там можно было видеть пятьдесят шесть полотен. Любопытно, что Верне на собственную выставку не явился. Французский исследователь XIX века Э.-Б. Шавиньери считает, что мастер не захотел привлекать к себе излишнего внимания⁷¹⁶. Ж. Шатлю, напротив, предполагает, что Верне выразил таким образом протест против проведения его выставки, на которую он якобы не давал согласия⁷¹⁷, основываясь, очевидно, на словах из «Секретных мемуаров», где говорится, что «г-н Верне счел весьма прискорбным, что без его участия столько его произведений было представлено публике», и отмечается, что каталог к выставке был «полон ошибок»⁷¹⁸. Впрочем, в таком случае весьма странным кажется участие художника в салоне Бланшери в 1786 году. К тому же, выставка Верне 1783 года делалась не по капризу одного лишь Бланшери, а общими силами с участием многих коллекционеров и коллег мастера. Известно, что Виже-Лебрэн прислала на выставку портрет Верне, выполненный ею самой. Трудно представить, что все это делалось за спиной у художника и без его разрешения. Более логично предположить, что выставка была согласована с пейзажистом и тщательно подготовлена.

Итак, перед нашими глазами вырисовывается довольно любопытная картина. Выставки в Париже XVIII века сделались привычным, ожидаемым и посещаемым мероприятием. Художники желали выставляться, публика активно посещала экспозиции, реагировала на них созданием многочисленных письменных отзывов, спорами в печати друг с другом и самими художниками. Академический Салон, как привилегированный и пользующийся покровительством короля, разумеется, занимал первое место в парижской художественной жизни. Именно эти экспозиции были наиболее регулярными и посещаемыми: здесь выставлялся цвет парижских художников. Участие в академических Салонах давало мастерам возможность показать свои работы самым богатым и знатным заказчикам, в том числе самому королю и посланникам иностранных монархов. Известны случаи, когда художники

⁷¹⁶ Chavignerie de la E.-B. Op. cit. P. 168.

⁷¹⁷ Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. P. 28–29.

⁷¹⁸ Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres... T. 23. P. 111.

добровольно отказывались от участия в Салонах, но типичным такое поведение не было.

Ревностное отношение Академии к своим привилегиям затрудняло организацию и проведение выставок вне академической системы. Однако соблазн был слишком велик. Мастера, не входившие в Академию живописи и скульптуры, тоже хотели иметь возможность показывать свои работы. Поэтому появляются выставки на площади Дофина, в Академии св. Луки, в «Колизее», организуется частный салон Паэна де Ла Бланшери. Выставки стали неотъемлемой, обязательной частью парижской художественной жизни. Как только Королевской академии удавалось справиться с одним конкурентом, на смену ему приходил другой. Мало того, этих конкурентов зачастую поддерживали мастера, входившие в Академию, не отлученные от академических Салонов, но желающие экспонироваться больше и чаще. Они же держали и открытые мастерские, где можно было, ни у кого не спрашивая специального разрешения, показывать свои произведения.

Франция – не единственная страна, где выставочная деятельность получила в XVIII веке свое развитие. Если говорить об Италии, то выставочная жизнь Вечного города, хоть и не была слишком насыщенной, все же предоставляла мастерам некоторые возможности. В Риме того времени действовало две Академии: Академия Св. Луки, существовавшая с XIV века в качестве корпорации и реорганизованная в 1593 году по образцу Флорентийской, а также Братство добродетельных при Пантеоне. Первая из них принимала, за редким исключением, только исторических живописцев. «Добродетельные» зачисляли в свои ряды разных мастеров: анималистов, пейзажистов, даже тех, кто специализировался в жанре цветов и плодов. На праздник св. Иосифа 19 марта приходилось открытие выставки, которую «добродетельные» устраивали под портиком Пантеона. Первая такая экспозиция датируется 1650 годом. Продолжались эти выставки на протяжении всего XVIII века, но первый каталог был издан только в 1750 году.

С 1610 по 1736 год в день св. Иоанна Крестителя (29 августа) в клуатре церкви св. Иоанна Обезглавленного открывалась еще одна выставка. Однако участие в ней принимали не сами живописцы, а коллекционеры, для которых это было

возможностью показать принадлежащие им сокровища. А с 1669 по 1750 год устраивалась выставка, приуроченная к празднику перенесения дома Богородицы в Лорето. Проходила она в церкви Сан-Сальваторо-ин-Лауро.

Некоторую конкуренцию Франции в области выставочной практики могла составить Англия. Мастера Академии Сан-Мартин-Лейн, о которой уже упоминалось в главе, посвященной академическому образованию, были весьма активны в этом отношении. «По инициативе Уильяма Хоггарта они экспонировались вначале в таких необычных местах, как сады Воксхолл или Приют Найденышей. [...] Начиная с 1738 года сады превратились в настоящий “салон под открытым небом”»⁷¹⁹. Что касается Приюта Найденышей, основанного филантропом Томасом Корэмом, то он заслужил репутацию «музея Академии Сан-Мартин-Лейн»⁷²⁰. Около 1760 года в упомянутую Академию поступило предложение от Уильяма Шипли, основателя «Общества поощрения искусств, мануфактур и коммерции Великобритании». Он желал предоставить помещение на Стрэнде для проведения академических выставок, однако с условием, что вход будет бесплатным и открытым для всех. Заметим, что это не очень понравилось художникам, которые желали получать хотя бы небольшой доход от выставочной деятельности. Разделились мнения и по поводу того, стоит ли пускать на выставки всех: ведь толпа может «испытать обеспеченную и элегантную публику, которую хотелось привлечь»⁷²¹. Тем не менее, выставка на Стрэнде не только состоялась, но даже стала проводиться ежегодно.

Лондонская королевская академия, основанная в 1768 году, также озаботилась организацией выставок, которые делились на зимние и летние. Зимой Академия показывала произведения прославленных мастеров прошлого, а летом – работы академиков. Летние выставки были особенно популярны и привлекали тысячи посетителей. Разницу в организации лондонских и парижских выставок исследователи уже отмечали. Это касалось даже развески. Если в Париже верхние яруса стен были заняты масштабными историческими полотнами, то в Англии

⁷¹⁹ Baudino I. Op. cit. P. 421.

⁷²⁰ Bignamini I. Art institutions in London 1689–1768. A Study of Clubs and Academies. Walpole Society. № 54 (1988). P. 106.

⁷²¹ Baudino I. Op. cit. P. 421.

произведений этого жанра создавалось и, соответственно, выставлялось гораздо меньше, а преобладал портрет. В связи с чем в развеске господствовала не «вертикальная иерархия», а «горизонтальная симметрия»⁷²².

Французский пример оказался весьма вдохновляющим и для других стран. Так, Академия художеств в Санкт-Петербурге регулярно открывалась для «всемирного обозрения», хотя эти мероприятия нельзя было сравнить по масштабу с парижскими⁷²³. Тем не менее, назвать выставочную деятельность Санкт-Петербургской академии художеств незначительным явлением невозможно. Инаугуральная выставка состоялась в 1762 году, а с 1765 года выставки стали носить регулярный характер. С 1766 года к ним выпускались каталоги. «Выставки длились по одной неделе, – пишет Р.П. Блейкли, – и во время царствования Екатерины II открытие, как правило, приурочивалось к 28 июня – дню восшествия императрицы на престол»⁷²⁴. Любопытный факт заключается в том, что в этих выставках принимали участие как студенты Академии, так и их преподаватели, что давало возможность начинающим художникам сравнить свой уровень с мастерством зрелых и на тот момент в основном иностранных мастеров. Количество выставляемых произведений было значительно меньшим, чем в Париже. Так, на экспозиции 1770 года представили всего 27 произведений, из них 11 были выполнены иностранцами. Однако среди тех, что принадлежали отечественным выпускникам Академии, можно назвать шесть портретов Д.Г. Левицкого и «Владимира и Рогнеду» А.П. Лосенко (1770, ГРМ). Как и в Париже, произведения в России проходили отбор в Совете Академии. Что касается посетителей, то в Санкт-Петербурге, так же как и в Лондоне, публика принадлежала в основном к высшим классам. Естественно, посетителей было значительно меньше, чем в демократичных парижских салонах. По окончании выставочной недели

⁷²² Сулимова А. История выставочной деятельности Королевской академии живописи и скульптуры в 1667–1757 годах // «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века... С. 16.

⁷²³ Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX начала XX в. // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2010. №2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-hudozhestvennyh-vystavok-v-sankt-peterburge-xix-nachala-xx-v> (дата обращения: 25.10.2021).

⁷²⁴ Блейкли Р.-П. Демонстрация российских достижений: выставка 1770 года в Императорской Академии художеств // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения. Образование. Личности. М.: БуксМАрт, 2016. С. 10.

академическое собрание награждало участников, присуждало академические звания, выдавало премии и награды.

В 1760–1780-х годах временные экспозиции устраивались и в немецких городах, являющихся местными центрами искусств, – Дрездене, Берлине.

В заключение можно отметить, что выставки стали мощным каналом коммуникации между парижскими мастерами разного возраста и статуса, между художниками и публикой. Молодые живописцы могли сравнить свои творения с тем, что создавали признанные академики, внимательно изучить не одно или два полотна, а целый ряд произведений. Знатоки и заказчики также 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. 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.

4.4. Парижский живописец под прицелом художественной критики⁷²⁵

Итак, выставки заняли важное место в парижской культурной жизни XVIII столетия. Их ждали, посещали, обсуждали. У многих зрителей, особенно тех, кто причислял себя к просвещенной элите, возникало желание донести свое мнение об увиденном до широкой публики. Логично было сделать это в письменной форме. Восемнадцатое столетие стало веком художественной критики. Традиционно принято связывать официальное рождение этого жанра с именем Лафона де Сан-Йена и опубликованным им отзывом на Королевский академический салон 1746 года. Действительно, это сочинение, вызвавшее целую бурю негодования со стороны Академии живописи и скульптуры и шквал подражаний со стороны сочинителей, весьма значимо для формирования жанра. Однако для сочинений Лафона, разумеется, существовали предпосылки, а само оно появилось в определенном, благоприятном для этого культурном контексте.

Когда же начинается процесс зарождения феномена художественной критики? Как справедливо отмечает Д. Ключе, о праве судить об искусстве и статусе критика задумывались задолго до Лафона⁷²⁶. Еще в 1662 году Фреар де Шамбрай в сочинении «Размышления о совершенстве в живописи» («*Idée de la perfection en peinture*») утверждал, что право судить об искусстве принадлежит всем, и упрекал современных художников в гордости. «Мастера древности, — пишет он, — были достаточно смиренны, чтобы выслушивать критику своих произведений не только от философов и ученых, но и от обычных людей и ремесленников разных специальностей, которые вносили иногда весьма ценные поправки»⁷²⁷. В 1667 году Дюфренуа в сочинении «Об

⁷²⁵ Основные положения данного раздела нашли отражение в следующих статьях: 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; Агратина 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.

⁷²⁶ Kluge D. Op. cit. P. 13.

⁷²⁷ Freart de Chambray R. *Idée de la perfection de la peinture...* S.P.

искусстве рисования» («De Arte grafica») разъясняет, что «гордость чрезвычайно вредит художникам». «Извлекайте выгоду из суждений образованных людей, – призывает он, – и не отвергайте с презрением возможность узнать мнение любого человека о ваших произведениях»⁷²⁸. Разумеется, не все подходили к вопросам художественной критики столь свободно. Критик может не уметь держать кисть в руках, однако он должен иметь определенную подготовку глаза. У одного из самых известных теоретиков искусства XVII века Роже де Пиля можно встретить пассажи, где объясняются особенности и свойства хорошего критика. «Во-первых, – считает де Пиль, – совершенно необходимо внимательно изучать вещи и воспитать в себе привычку выносить суждение, лишь глубоко вникнув в предмет изучения». «Истинное знание живописи, – продолжает он, – состоит в том, чтобы отличать хорошее от плохого и понимать, какие части одного и того же произведения хороши, а какие дурны, и уметь объяснить свое суждение»⁷²⁹. «Для критика, – считал де Пиль, – полезно видеть и изучать живопись разного качества, не только самую лучшую, ведь иначе не научишься отличать хорошее от плохого». Нужно наблюдать, рассуждать, накапливать опыт. «Чтобы хорошо судить о живописи, нужно иметь развитый ум, – пишет де Пиль, – потому что тот, у кого он ограничен, и тот, кто не может овладеть теорией об основных составляющих живописи, тот обо всем искусстве будет судить только на основе той части, которая ему известна»⁷³⁰. Что важно, критик не должен считать свое суждение либо суждение кого-либо из коллег по перу единственно верным, поскольку критик – не оракул, а человек, способный ошибаться. То есть, как можно видеть, уже в конце XVII века основные качества хорошего критика были сформулированы человеком, оказавшим серьезное влияние на развитие теории искусства во Франции.

Директор Академии и исторический живописец Антуан Куапель, оставивший после себя значимые теоретические сочинения по педагогике в области искусства, также задавался вопросом о сущности хорошего критика. Этот автор желал найти в

⁷²⁸ Цит по: Lavezzi E. Remarques sur la critique d'art au XVIIIe siècle // Revue d'histoire littéraire de la France. V. 111. 2011. № 2. P. 275.

⁷²⁹ Цит. по: Fontaine A. Les doctrines d'art en France... P. 133.

⁷³⁰ Цит. по: Bartha-Kovacz K. Les critiques d'art, "mauvais spectateurs" des tableaux... P. 80.

нем широту взглядов, способность судить трезво и не поддаваться преходящей моде на того или иного мастера, поскольку главное для критика – способность мыслить самостоятельно⁷³¹.

Аббат Дюбо, выпустивший в 1719 году «Критическое размышление о поэзии и живописи», также защищал право просвещенного человека, не являющегося художником, судить об искусстве. Автор объясняет способность воспринимать прекрасное наличием у человека особого эстетического чувства, никак не связанного с умением держать кисть в руках и прочими техническими навыками, которыми может обладать и ремесленник⁷³².

Разумеется, де Пиль, Куапель, Дюбо и другие процитированные авторы имели в виду под «критиком» знатока, любителя или коллекционера, вращающегося в художественных кругах. О размахе критики как литературного жанра, который развернется в 1740-е годы, они не подозревали. До этого времени критика остается устной, существует на уровне ученой беседы, обсуждения произведений. Долгое время главными участниками этих бесед оставались сами художники, а обсуждения проходили в залах Академии и мастерских. Кроме того, как пишет А. Бек, развитию устной критики способствовали кабинеты коллекционеров, наполненные произведениями искусства⁷³³. Знатоков, не практикующих изящные искусства, было совсем немного, а до активного возобновления Салонов в 1730-е годы широкой публике было просто негде массово знакомиться с произведениями современных художников.

Живопись обычные люди могли видеть в основном в культовых сооружениях, поскольку частные коллекции были открыты лишь для небольшого круга избранных. Можно сказать, художники ощущали себя в безопасности от строгих судей со стороны, однако их посещали сомнения: если все обсуждения происходят только внутри корпорации, нет ли здесь ловушки? Не грозит ли это возвращением к ремесленничеству? Выход на «широкую арену» был необходим – это понимала сама

⁷³¹ Цит. по: Fontaine A. Les doctrines d'art en France... P. 170.

⁷³² Дюбо Ж.–Б. Указ. соч. С. 431-434.

⁷³³ Becq A. Genèse de l'esthétique française moderne: de la Raison classique à l'imagination créatrice 1680–1814. Paris: Albin Michel, 1994. С. 10.

Академия, организуя Салоны и делая их посещение доступным для всех. Даже в каталогах к академическим выставкам высказывалось желание узнать «мнение просвещенной публики»⁷³⁴, ведь искусства, как утверждал тогдашний директор Академии Ш.-А. Куапель, «созданы для всех людей, одаренных разумом и чувствами»⁷³⁵.

В одном из номеров «*Mércure de France*» за 1738 год был помещен следующий текст: «Академия желала бы время от времени получать определенный отклик от зрителей по поводу своих работ. Она будет являть прогресс в искусствах, которыми занимается, выставляя на всеобщее обозрение произведения своих уважаемых членов, чтобы каждое могло быть подвергнуто суждению просвещенных людей, собравшихся в большом числе, и получило бы свою дань похвал и порицаний, каких оно заслуживает. Требуется поощрять истинные таланты и лишать ложной славы тех, кто еще не достиг совершенства»⁷³⁶. И хотя автор призывает потенциальных критиков к умеренности, говоря, что «чрезмерная снисходительность, как и чрезмерная суровость одинаково вредят развитию искусств»⁷³⁷, ящик Пандоры был открыт.

В номере «*Mércure de France*» за октябрь 1746 года корреспондент Р. де Бонневаль в свою очередь высказал пожелание, чтобы после каждого Салона появлялся «разумный анализ произведений, в котором дана была бы возможность почувствовать характер каждого художника и были бы отмечены его сильные стороны»⁷³⁸. Бонневаль также называет два важнейших качества такого критика: он должен быть глубоким знатоком живописи и уметь так излагать свои соображения, чтобы не задеть ничьи чувства. Бонневаль убежден, что «подобное упражнение» в анализе произведений искусства воспитает и самого критика, незаметно приведет его к совершенству.

На любезное приглашение делиться своими впечатлениями откликнулся знаток и любитель искусства Лафон де Сан-Йенн. Он был членом Академии изящных

⁷³⁴ Fontaine A. Les doctrines d'art en France... P. 172.

⁷³⁵ Ibid. P. 173.

⁷³⁶ Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs les peintres, les sculpteurs et les graveurs de l'Académie royale établie à Paris sous la protection du roi // *Mercure de France*. 1738. № 10. P. 2181.

⁷³⁷ Ibid.

⁷³⁸ Lettre à M. de la Tour par M. De Bonneval, du 21 Septembre 1746 // *Mercure de France*. 1746. №10. P. 137.

искусств в Лионе, много путешествовал, сам занимался рисунком. Известно, что в среде знатоков Лафон был вполне своим человеком, поддерживал отношения с автором «Секретных мемуаров» Л. Башомоном, гравером, знатоком и теоретиком П.-Ж. Мариэттом.

В 1747 году Лафон выпустил «Размышления о причинах современного состояния живописи во Франции. С рассмотрением основных произведений, выставленных в Лувре в августе 1746 года»⁷³⁹. Сам автор определяет свое сочинение как «критические, но скромные размышления, написанные без сильных эмоций и какого-либо корыстного интереса», а целью своей полагает «указать авторам на их недостатки и подтолкнуть к еще большему совершенству»⁷⁴⁰.

В самом начале своего сочинения Лафон сразу заявляет о праве любого зрителя на критику. «Картина, – пишет он, – это книга, вышедшая из печати. Это пьеса, поставленная в театре. Каждый имеет право высказать о ней свое суждение»⁷⁴¹. Кроме того, Лафон дает определение критику как лучшему другу и помощнику художника. Такой критик, «бескорыстный и просвещенный, который, не умея пользоваться кистью, судит [о живописи. – Е.А.], руководствуясь природным вкусом и без рабского следования правилам», способен «с первого взгляда оценить диссонанс или гармонию в произведении»⁷⁴². Лафон полагает, что «разумная и умеренная критика, тесно заключенная в рамки вежливости... далека от того, чтобы повредить какому бы то ни было таланту»⁷⁴³. По сути, Лафон любое произведение искусства объявляет достоянием публики, общественности. Художник, сделав все возможное для успеха своего творения, оказывается невластен над ним с момента предъявления его зрителям. Лафон покушается, еще более решительно, чем это делалось до него, на преимущественное, обусловленное профессиональной подготовкой право художника самому судить о своем искусстве. Художник, полагает Лафон, слишком привязан к технике, слишком хорошо знает, как достичь того или иного эффекта, а потому не

⁷³⁹ La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières...

⁷⁴⁰ Ibid. P. 88.

⁷⁴¹ Ibid. P. 89.

⁷⁴² Ibid.

⁷⁴³ Ibid. P. 154.

имеет чистого и незамутненного восприятия, свежего взгляда, которым обладает человек, технически «не подкованный», но наделенный от природы тонким вкусом.

Заметим, что по мере прочтения текста Лафона становится понятно, что он вовсе не считает все суждения одинаково значимыми. Зрителей много, но по большей части их мнения не имеют никакой ценности. Настоящий критик от природы обладает исключительным вкусом и восприятием, он «от природы» любит «высокие» жанры и презирает «низкие». Проверить, кто достоин судить об искусстве, достаточно просто: нужно выяснить, предпочитает ли критик исторический жанр всем прочим. Ведь тот, кто «мыслит как простолюдин, будет питать склонность к тем жанрам, которые ему ближе»⁷⁴⁴.

Исторических живописцев Лафон судит особенно сурово, и придирчив он именно потому, что считает историческую живопись вершиной изобразительного искусства. «Один только исторический живописец, – отмечает Лафон, – изображает душу, остальные пишут лишь то, что может увидеть глаз»⁷⁴⁵. Заметим, что склонность мастеров повторять одни и те же сюжеты даже в историческом жанре вызывает у Лафона досаду. Он сожалеет, что художники «мало учатся и редко читают»⁷⁴⁶, тогда как живописец должен много работать над своим образованием, разбираться в сюжетах и архитектуре, костюмах и обычаях разных эпох, иметь представление о флоре и фауне всех частей света.

Портрет Лафон презирает, считая его «зеркалом женского тщеславия» и допуская лишь портретирование тех лиц, которые заслужили остаться в истории. Бытовой жанр для Лафона и вовсе является самым недостойным. Даже говоря о Шардене, Лафон называет его правдивым и «наивным» художником, но осуждает его выбор сюжетов. По мнению критика, это «моменты из жизни, не представляющие ни малейшего интереса и сами по себе не заслуживающие никакого внимания»⁷⁴⁷. Бытовая живопись и все еще более низкие жанры, по мнению Лафона, развлекают зрителя, но не просвещают и не воспитывают его. «Человеческие действия, самые

⁷⁴⁴ La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières... P. 76.

⁷⁴⁵ Ibid. P. 73.

⁷⁴⁶ Ibid. P. 122.

⁷⁴⁷ Ibid. P. 134.

простые и самые обыденные, производящиеся в городе или деревне, пасторальные сцены, деревенские праздники, ярмарки и сельские свадьбы, наконец, все вплоть до кухонь, кабаков и конюшен», а тем более «цветы, фрукты, животные, насекомые, вазы, ткани, дворцы, деревья, пейзажи и марины» годятся только для развлечения⁷⁴⁸. Лафон не удивляется, что такими вещами увлекались голландцы и фламандцы с из «грубым вкусом», но осуждает современных художников, преданных столь низменным жанрам. Вспоминает Лафон недавно почивших мастеров, таких как Ватто, в творчестве которого не находит «ни жизни, ни правдоподобия»⁷⁴⁹. От Буше Лафон требует большего благородства и естественности, Натуара находит манерным.

Довольно много Лафон распространяется о живописных техниках и обстоятельно ругает пастель за недолговечность. Можно без труда заметить, что Лафону свойственны антирокайльные настроения, он является приверженцем классицизма и его суровой риторики. Даже в выборе сюжетов, наиболее подходящих для разработки историческими живописцами, Лафон отдает предпочтение тем, что связаны с преданностью, самопожертвованием и патриотическим долгом. Лучшие источники таких сюжетов – «Одиссея», «Илиада», «Энеида», Священное Писание, а также сочинения Тассо и Мильтона. Кроме того, Лафон полагает, что было бы полезно снабдить каждое историческое полотно развернутыми подписями, объясняющими сюжет, поскольку это сделало бы осмотр картин еще более интересным и поучительным.

Взгляды Лафона во многом были слишком традиционны для своего времени, даже в чем-то ретроградны. Эпоха «большого стиля» времен Людовика XIV миновала. Классицизм уступил свои позиции рокайльным идеалам. И хотя официальная доктрина по-прежнему ставит историческую живопись на вершину жанровой иерархии, это все меньше отвечает реальному положению вещей. Академия, как известно, приняла А. Ватто. Академическое сообщество чрезвычайно ценило Ж.-Б.-С. Шардена. Фактически, проповедуя уже отжившие идеалы, Лафон плыл против течения. Однако он допустил грубую ошибку и в подаче своего мнения.

⁷⁴⁸ La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières... P. 167.

⁷⁴⁹ Ibid. P. 130.

Забывая намерение держать себя в рамках вежливости, Лафон довольно резко высказывается о мастерах современности. В тексте мелькают такие выражения, как «сухо», «небрежно», «посредственный замысел», «диссонанс», «тривиальность» и т.п. Лафон даже позволяет себе заметить, что современные художники «подобны лишенным разума животным, которые не смеют сделать шаг в сторону и все идут в одном направлении»⁷⁵⁰.

На протяжении текста Лафон неоднократно повторяет, что является лишь рупором общественного мнения, что высказывает не столько свои собственные соображения, сколько передает впечатление всех просвещенных зрителей – прием, который должен был помочь ему избежать упреков в предвзятости.

Собственное сочинение Лафон оценивает положительно и с очевидностью ожидает теплого приема со стороны художников, поскольку, как он еще раз подчеркивает в конце своего текста, единственной его целью было поддержание талантов художественной школы Франции. В своих ожиданиях Лафон, однако, ошибся самым радикальным образом.

Прав был П.-Ж. Мариэтт, признанный Академией знаток и историк искусства, когда отговаривал Лафона печатать свое сочинение, указывая на то, что «лишить живого художника его репутации – все равно, что отнять у него состояние и саму жизнь»⁷⁵¹. Художники не пожелали отдавать все это без борьбы. Сочинение вызвало целую волну возмущения, даже негодования и ярости в академической среде. Желая ответить Лафону, Ш.-А. Куапель составил «Диалог по поводу следующей выставки...», где один из собеседников просвещает другого относительно искусства живописи и будущего Салона. Здесь постоянно встречаются пассажи, полемизирующие с текстом Лафона. «Я не из тех, – заявляет ведущий участник беседы, – кто под прекрасным предлогом оказания людям услуги предупредить их о присущих им недостатках, великодушно публикует свою критику, которую человек скромный и действительно стремящийся помочь, должен сообщать лишь в частном

⁷⁵⁰ La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières... P. 122.

⁷⁵¹ Mervaud Ch. Un pionnier de la critique d'art du XVIIIe siècle : La Font de Saint-Yenne // Motifs et figures / Préface de P. Clarac. Paris: Presses universitaires de France, 1974. P. 123.

порядке»⁷⁵². Далее Куапель возмущается, что в этом критическом сочинении «автор, с лицемерным смирением прикрываясь именем публики, смеет возвысить себя до роли верховного судьи»⁷⁵³. «В Салоне, – говорит Куапель, – публика меняется двадцать раз на дню. То, чем она восхищается в десять часов утра, к полудню подвергается порицанию»⁷⁵⁴. Поэтому совершенно невозможно понять мнение публики в целом, имеется лишь множество частных суждений. Куапель также замечает, что «есть много судей, но мало знатоков»⁷⁵⁵ и тот, кто не посвящен в тайны мастерства, может высказывать свои «впечатления» («sentiments») от произведений искусства, но не «суждения» («jugements»). «Обнажите публично недостатки произведения, – пишет Куапель, – приняв вид компетентного знатока. Такая манера окажется весьма далекой от того, чтобы принести пользу тому, кого мы пытаемся исправить. Она будет лишь раздражать и обескураживать»⁷⁵⁶. Вред от дурной и некомпетентной критики велик еще и потому, что «он часто проявляется некоторое время спустя, когда публика уже не имеет возможности увидеть критикуемое произведение. [...] Брошюры отправляются в провинцию и за границу, где распространяют предубеждения, которыми наполнен их автор»⁷⁵⁷.

Здесь уже начинается не столько дискуссия об искусстве, сколько противостояние гражданских позиций. Куапель полагает, что гражданский долг – поддерживать авторитет Франции в Европе и не распространять текстов, способных подорвать доверие к французским мастерам, учителям всех европейских художников. Критикуемую книгу всегда можно прочитать и решить, справедлива ли критика, но картины остаются у владельцев и заказчиков, поэтому читатель критических сочинений не может проверить свои впечатления. Таким образом, Куапель опровергает выдвинутый Лафоном тезис о том, что выставленная картина – то же самое, что изданная книга. Вопрос о том, как художникам понять свои недостатки, решается Куапелем довольно просто. Мастер выставляет свои произведения в Салоне,

⁷⁵² [Coypel Ch.-A.] Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'Exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747 // Mercure de France. 1751. № 11. P. 5.

⁷⁵³ Ibid. P. 5.

⁷⁵⁴ Ibid. P. 5.

⁷⁵⁵ Ibid. P. 7.

⁷⁵⁶ Ibid. P. 9.

⁷⁵⁷ Ibid. P. 10.

где они соседствуют с произведениями его соперников. Простое сравнение поможет художнику понять, находится ли он в первых рядах или отстает от общего уровня. Причем почерпнуть нечто полезное можно не только у тех, кто тебя превосходит, но и у тех, чей уровень ниже, но чьи отдельные произведения либо их части удачны. Также Куапель предлагает старый и испытанный пример самосовершенствования: чтение книг, общение с поэтами и писателями, историками и антикварами.

Итак, на практике Академия оказалась совершенно не готова к выходу на открытую арену. Забыв о желании «получать отклик от зрителей», Куапель пытается оставить право судить об искусстве исключительно за художниками, за академической средой, что было уже невозможно хотя бы потому, что выставки начали входить в обиход, а вокруг них сформировалась весьма многочисленная и заинтересованная публика.

Лафон был объективно не лучшим критиком. Очевидно, что его пренебрежительное отношение ко всем жанрам, кроме исторического, было явным анахронизмом, поскольку после окончания знаменитого «спора о колорите» в академических кругах заговорили о важности подражания натуре и о равноправии жанров. После публикации сочинения Лафона и в полемике с ним появилось еще больше сочинений и речей на эту тему. В 1748 году К.-А. Ватле произносит речь в защиту «низших» жанров. Их суть, объясняет он, «состоит не в том, чтобы подняться над природой, как это свойственно героическим жанрам, но чтобы следовать ей во всем»⁷⁵⁸. Ю.-Ф. Гравело в брошюре 1749 года также защищает второстепенные жанры, которые, как он резонно отмечает, нужны хотя бы потому, что могут стать частью масштабных исторических полотен⁷⁵⁹. В апреле 1750 года Ж.-Б. Массе зачитывает на академической ассамблее свое сочинение, уже цитированное в главе об образовании, где выдвигает тезис о том, что все жанры хороши, плоха лишь посредственность⁷⁶⁰. И даже сам директор Королевской академии Куапель заявляет:

⁷⁵⁸ Lesur N. Les académiciens face à la naissance de la critique: l'exemple de Jean-Baptiste Marie Pierre (1714–1789) // Diderot Studies. V. XXXVI. Actes du colloque «Publier sur l'art, l'architecture et la ville: La Font de Saint-Yenne (1688–1771) et l'ambition d'une œuvre». Paris, musée du Louvre, 24-25 novembre 2016. Genève: Droz, 2019. P. 74.

⁷⁵⁹ Ibid.

⁷⁶⁰ [Massé J.-B.] Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions // Conférences de l'Académie royale... T. 5. V. 2. P. 466-486.

«Ничто не представляется нам столь важным для молодых людей, посвятивших себя живописи, как сделать верный выбор между различными жанрами, которые она в себе заключает»⁷⁶¹, поскольку великого художника делает не жанр, но соответствие таланта избранной области.

Лафон был, очевидно, смущен и обескуражен реакцией академического сообщества. Следующее сочинение критика появится только в 1754 году, т.е. через семь лет после первого. Однако пример Лафона оказался весьма заразительным: из типографий хлынул целый поток критических сочинений.

Академии не осталось ничего иного, как адаптироваться к стремительно меняющейся ситуации. Академическое начальство приняло срочные и, нужно признать, грамотные меры. Во-первых, уже в 1748 году была учреждена комиссия по отбору произведений в Салон. Здесь критика сделала свое дело, поскольку отношение к качеству выставляемых вещей стало более строгим. Известно, что в Салонах 1750 и 1751 года многие мастера отказались участвовать по собственной воле. Затопившая Салоны критика пугала недостаточно сильных или просто чувствительных художников, которые не хотели становиться мишенью для острых языков сочинителей.

Во-вторых, Академия предприняла еще один шаг для повышения общего уровня мастерства. В 1747 году была учреждена Школа избранных учеников, где студенты, завоевавшие Римскую премию, могли совершенствовать свои навыки перед трехлетним пребыванием в Италии. Разумеется, предпосылкой для создания этой школы стала не только активность критиков. Однако совпадение дат представляется весьма показательным.

В-третьих, были приняты кое-какие меры и против самих сочинителей. Поскольку Академия носила титул королевской, а ее делами занимался Директор королевских строений, ей удалось «потребовать и получить средство усмирения пасквилей, в изобилии появляющихся к каждому Салону». Письмо Кошена от 17 сентября 1765 года сообщает, что Академия потребовала от сочинителей, «дабы их

⁷⁶¹ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 6. C. 205.

манускрипты перед отправлением в печать передавались Директору королевских строений. Разрешение на публикацию будет выдаваться только согласно суждению этой персоны. Кошен, кроме того, просил, чтобы каждый сочинитель обязался подписывать свои брошюры и не мог бы укрывать свое недоброжелательство или невежество под покровом анонимности»⁷⁶².

Из исследования Ж. Гиффре известно также, что, дабы призвать критиков к умеренности, Академия время от времени привлекала лейтенанта полиции. Сочинители, в свою очередь, находили способы отстаивать свою свободу. Так, в 1783 году один из авторов избежал цензуры, поскольку его брошюра была не напечатана в издательстве, а гравирована. Иногда давались ложные сведения о месте публикации того или иного сочинения. Так, могло указываться, что брошюра напечатана в Афинах или Мемфисе, хотя, очевидно, что издательство редко располагалось за пределами Парижа, в крайнем случае, оно могло быть английским или швейцарским⁷⁶³. Некоторые критики (в частности Дидро), и вовсе оставляли свои отзывы в рукописном виде. Иногда можно встретить такое мнение, что ненапечатанная критика не могла иметь серьезного влияния. Однако, на наш взгляд, это неверно. Круг, в котором вращались художники и критики, был не настолько велик, чтобы понадобились огромные тиражи, дабы быть замеченным. Заинтересованные лица переписывали эти отзывы вручную. Их «чтение происходило и в престижных парижских салонах, например, у мадам Жоффрен или мадам Неккер»⁷⁶⁴, а то, что переписывалось и передавалось друг другу в некоторой тайне от академического начальства, могло привлекать даже больше внимания, нежели изданный и, как все знали, прошедший цензуру текст.

Итак, жанр зародился. До середины 1750–х годов критика проходила период становления и легитимизации. Формировались ее законы и принципы, отличающие ее от академической теории искусства. Представляется необходимым обозначить здесь наиболее существенные моменты. Во-первых, критика всегда создается «по

⁷⁶² Guiffrey J.-J. Table générale des artistes ayant exposé aux salons... P. XLV.

⁷⁶³ О цензуре см. Weil F. La fin des Lumières: fausses adresses, 1774–1788 // Век Просвещения. Вып. 2. Кн. 1.: Цензура и статус печатного слова во Франции и России эпохи просвещения. М.: Наука, 2008. P. 379–401.

⁷⁶⁴ Сулимова А. Дени Дидро и выставки современного искусства в Квадратном салоне Лувра // «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века. С. 118.

случаю», она является 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. Каждый сочинитель высказывает свое мнение, к которому художник волен не прислушиваться. Поскольку разнообразие мнений было весьма велико, между критиками возникала полемика; они отвечали друг другу, защищали любимых мастеров, отстаивали свою правоту, иногда весьма запальчиво. 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, т.е. человек, не имеющий отношения к художественной практике, начинает осознавать свою новую роль в творческом процессе. Ведь с появлением выставок становится ясно, что искусство создается именно для него, чтобы он увидел созданное и оценил его. Это был взгляд извне, со стороны, которого не могло быть в среде художников.

Критика принципиально отличалась от сложившейся ранее теории искусства. Теория формировалась фактически в недрах Академии, предназначалась художникам, должна была служить делу образования молодых мастеров, помогала овладеть техническими навыками и специальными знаниями. Теоретические сочинения, зачитываемые на академических ассамблеях, имеют в большинстве своем дидактический характер. Теоретики не всегда были согласны друг с другом, но своей целью Академия ставила создание стройной и полезной с практической точки зрения системы. Критика имела иную природу: она обладает спонтанным характером первой реакции на увиденное. И хотя критики все как один заявляли, что желают помочь мастерам усовершенствоваться в своем искусстве, за этим не стоит видеть нечто большее, нежели риторическую фигуру.

Заметим, что критике был нужен и особый язык, словарь. То, что пишется художниками и для художников, не подходит для обычного читателя, поэтому критики начинают менять и модифицировать термины, желая сделать их понятными более широкому кругу читателей. Составляются новые словари. Так, словарь де Марси

относится к 1746 году, словарь Лакомба – к 1756-му⁷⁶⁵. Теория живописи была выработана в основном художниками – во всяком случае, с точки зрения художников. Критика имеет совершенно другой вектор. Она смотрит на произведение извне, а значит, и слова несколько меняют свой смысл, технические термины отходят на второй план, а слова, выражающие эмоции, начинают преобладать. Э. Змиевска отмечает, что многие термины заимствовались из литературной критики⁷⁶⁶.

Разумеется, начинаются споры, кто может считаться хорошим критиком и на чем он должен основывать свои суждения. Позицию Лафона об интеллектуальной элите разделяли далеко не все. Приобретает все большую популярность термин «*le sentiment*», что можно перевести как «эстетическое чувство», которое позволяет сразу и непосредственно воспринять и оценить произведение искусства.

К. Барта-Ковач, отмечая, что концепция «эстетического чувства» была предложена еще в 1719 году Дюбо, пишет, что согласно идеям этого автора «эстетическое чувство... принадлежит невидимым органам, оно позволяет судить о произведениях искусства и чувствовать их»⁷⁶⁷. Исследовательница также отмечает, что критики ценили это понятие за то, что его трудно было сковать догмами, привязать к определенной доктрине, а это обеспечивало полную свободу сочинителям, опирающимся на свое «эстетическое чувство» как основной критерий суждения⁷⁶⁸. Е. Лавецци также пишет о Дюбо, что «он уже не слишком интересуется ни работой художника, ни его идеями, он почти целиком сосредотачивается на опыте зрителя»⁷⁶⁹. Зритель больше не обязан покорно воспринимать то, что ему «показывают», теперь он берет на себя активную роль того, кто смотрит и судит. И здесь он опирается на свое чувство, не обусловленное технической «подкованностью». Другой сочинитель – аббат Леблан – пишет: «Мало кто из людей имеет острый разум, но почти все имеют верное чувство. Если есть такие, кто заблуждается по поводу живописи, то это те, кто, не имея знаний, судят о ней посредством разума, который предлагает им ложные идеи,

⁷⁶⁵ Marcy F.-M. de. Op.cit.; Lacombe de Prézel H. Op. cit.

⁷⁶⁶ Zmijewska H. La critique des Salons en France avant Diderot // Gazette des Beaux-Arts. VIe période. T. 76. 1970. Juillet-août. P. 123.

⁷⁶⁷ Bartha-Kovacs K. "Système des sentiments" et "langage du cœur"... P. 223.

⁷⁶⁸ Ibid. P. 224.

⁷⁶⁹ Lavezzi E. Op. cit. P. 276.

вместо того чтобы придерживаться чувства, дающего верные подсказки»⁷⁷⁰. Заметим, что именно свои чувства, а не суждения предлагал выражать критикам Куапель в уже цитированном выше сочинении.

Таким образом, критика утверждала свои демократические позиции. Если Лафон в своем первом сочинении требовал от критика утонченности и образованности, то со временем стала популярна идея того, что у каждого человека есть верная интуиция, чувство, ведущее его по пути познания искусства. Эту идею поддержит позже и Дидро: «Я хвалю и порицаю, следуя личному своему впечатлению, не являющемуся законом. Сам Господь Бог не потребовал бы от нас ничего иного, как быть искренним с самим собою. Пусть художники соблаговолят не быть требовательнее его»⁷⁷¹.

Критик, таким образом, отличается от знатока. Последние имели гораздо более профессиональное отношение к искусству, были коллекционерами, авторами серьезных трактатов. Зачастую Академия принимала их в качестве свободных и почетных членов. Среди них могли быть богатые и влиятельные люди, «которые, не практикуя искусства, как это делают академики, выделяются своими знаниями в области теории искусств, заинтересованностью в их развитии, а также тонким деловым чутьем, которое может принести пользу в поддержании и сохранении прав Академии»⁷⁷². Критики были гораздо многочисленнее, а их положение в художественном сообществе было значительно менее формальным⁷⁷³.

Итак, в первые два десятилетия своего существования критика выработала и утвердила свою специфику, опирающуюся на доступность искусства широким массам и заключающуюся в отсутствии общей доктрины, опоре на чувства, а не на профессиональные знания, готовности вести живой диалог с творцами и идейными оппонентами, понимании искусства как важной части современной жизни. Эти принципы давали зрителям, желающим выразить свое мнение об увиденных произведениях, широкие возможности. Теперь любое мнение считается ценным.

⁷⁷⁰ Leblanc J.-B. Op. cit. P. 11.

⁷⁷¹ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 15.

⁷⁷² Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 8. P. 290–291.

⁷⁷³ Подробнее см. Bartha-Kovacs K. La figure de l'amateur au XVIIIe siècle...

Критики вступают в игру, показываясь под различными масками. Во второй половине XVIII столетия появляются сочинения, написанные от лица юной провинциалки, аббата, английского лорда, восточного путешественника, художников минувших эпох, даже крестьянки, нищего или слепца. Кроме того, критика адаптирует к себе различные литературные жанры: эпистолярный, дневниковый, пьесы, стихи, диалоги. Постепенно в критических сочинениях возрастает роль иронического начала, появляются «Салоны-пародии», где юмор выступает инструментом анализа произведений. Каждый Салон сопровождается изданием массы журналов и брошюр, и приобрести их может любой желающий прямо на улице перед входом на академическую выставку.

Все же критика оказывает влияние и на развитие собственно искусства. Художник оказался лицом к лицу со зрителем, теперь уже не безмолвным и внимающим, но заинтересованным, рассуждающим, зачастую резким и ироничным. Качество создаваемых и выставляемых произведений теперь не просто дело чести художника и удовлетворения заказчика. Новым участником художественного процесса становится социум в самом широком смысле слова. 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.

Это тем более справедливо, что, как и полагал Ш.-А. Куапель, критические сочинения распространяются далеко за пределы Франции. Так, подписчиками «Литературной корреспонденции» Ф.-М. Гримма, где появлялись «Салоны» Дидро, были Екатерина II и шведский король Густав III. На протяжении XVIII столетия культурное влияние Франции в Европе последовательно возрастает, а французский язык становится интернациональным. Рассказать, что нового может предложить Париж в области искусств, способны, разумеется, приезжие и путешественники, приглашенные художники различных специализаций. Но XVIII столетие не может обойтись без письменной информации. Отзывы на Салоны, дополненные, по возможности, гравюрами, становятся источником знаний о новейших тенденциях во

французском искусстве и, в свою очередь, подтверждают статус Франции как лидера современной художественной жизни.

Вернемся, впрочем, к парижскому художнику – главному герою нашего исследования. Зададимся вопросом, как он ощущал себя в условиях постоянного и пристального наблюдения со стороны критики, даже если в целом она была к нему расположена. Мастерам, родившимся с 1680 по 1720 год, пришлось труднее всего. Для многих из них было большим испытанием оказаться мишенью сочинителей и уступить право судить о собственном искусстве «невежественным профанам». Такая реакция наблюдалась в «Диалоге» Ш.-А. Куапеля, но Куапель был мастером-интеллектуалом, человеком пишущим и директором Академии живописи и скульптуры. А что можно сказать о реакции рядовых художников, принадлежавших Академии, но не привыкших полемизировать в печати? Они выражали свои эмоции доступным им образом, т.е. посредством рисунков и гравюр. И опять первым, на кого они обрушились, оказался Лафон де Сан-Йенн. В 1753 году К.-А. Ватле гравировал рисунок Порсьена (о котором известно лишь, что он был учеником в мастерской Куапеля-отца), изображающий Лафона в Салоне. (Илл. 34). Критик представлен в алонжевом парике и халате довольно неряшливого вида. К поясу прикреплена лупа и четки – намек на «эстетическое ханжество». В руках у него ободранное перо и лист бумаги с надписью: «Письмо о картинах Салона. От обычного критика». При этом трость, собака-поводырь и изувеченные глаза ясно дают понять, что критик слеп и едва ли видит расположенные вокруг него полотна.

Заметим, что критиков высмеивали и в театре. Ш. Гишар пишет, что в многочисленных комических пьесах эпохи, наследующих традиции Мольера и Лабрюйера, появляются и выводятся в смешном свете герои-критики. Обычно они имеют говорящие имена, такие как Дю Колори, Бель Эспри, Аллегро, Медальон и т.п.⁷⁷⁴

Уже упоминалось, что часть мастеров отказалась участвовать в Салонах 1750 и 1751 годов, ощущая дискомфорт от неожиданного количества новоявленных

⁷⁷⁴ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris... P. 302.

критиков. Однако мастера следующих поколений, начиная с тех, кто родился около 1720 года, уже гораздо спокойнее относились к критике и не считали кипы брошюр, выходящих к каждому Салону, чем-то из ряда вон выходящим. Критика могла расстраивать, вызывать досаду, но она уже воспринималась как неотъемлемая часть художественной жизни, естественная и неизбежная.

Примером мастера, который за свою жизнь не пропустил почти ни одного Салона, кроме тех лет, когда находился в отъезде, и постоянно присутствовал в поле зрения критики, может считаться А. Рослин (1718–1793). Этот мастер имел иностранное происхождение, но натурализовался во Франции, был принят в Академию живописи и скульптуры, женился на француженке и прожил в Париже более сорока лет. Думается, оттого что Рослин был по происхождению шведом, наш пример не становится менее убедительным, поскольку этот мастер был не единственным иностранцем в Парижской академии. Кроме того, художник делал все возможное, чтобы полностью влиться в художественную жизнь столицы Франции. Он всегда присылал в Салон по несколько полноценных произведений в портретном жанре, на которые каждый раз следовали обстоятельные критические отзывы. Рослин получал как похвалы, так и порицания. Так, например, Дидро демонстрирует недовольство «Портретом министра Бертена» (1769, замок Монреаль, Франция) (Илл. 35): «Бросается в глаза напряженная, одеревенелая манера, с которой держится позирующий; это относится и к лицу, и к глазам, и ко рту, и к туловищу, и к рукам, и к ногам. Вот отрицательный пример для учеников. А если еще поместить рядом картину Ван Дейка – это будет самый лучший урок на тему о том, какая разница между хорошей простой натурой и смешным манерничаньем»⁷⁷⁵. А вот автор сочинения *l'Examen du Sallon de l'année 1779* пишет: «Публика восхищается той легкостью и свободой, с которой господин Рослин передает предметы самые трудноизобразимые. Самые тонкие и изящные материи, такие как кружева, золотое и серебряное шитье,

⁷⁷⁵ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 229. Мы позволили себе подкорректировать перевод, в котором вместо «Вот отрицательный пример для учеников» стоит «Вот пример для учеников, как не надо позировать», что не соответствует оригиналу. См. Diderot D. Salon IV: Héros et martyrs: Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Paris: Hermann, 1995. P. 56.

шелк, перья, ленты, даже бриллианты, которые вызывают столько трудностей у других мастеров, побеждены его кистью»⁷⁷⁶.

Любопытно, что источники позволяют узнать не только то, как критики относились к мастеру, но и что сам мастер думал о критиках. В пожилом возрасте Рослин продиктовал свои мемуары дочери, которая дополнила и отредактировала их. В этом интереснейшем тексте встречается следующий пассаж: «Господин Рослин не меньше, чем другие люди искусства, подвергался критике и злобным нападкам со стороны тех полуголодных писак, которые стремятся заработать на хлеб постыдным ремеслом и сочиняют пасквилы, впрочем, остающиеся безо всякого внимания, как и сами их авторы. Но если озлобленная глупость и стремилась обесславить произведения господина Рослина, она никогда не смела нападать на него самого и принижать его душевные качества. [...] Подвергаться постоянным нападкам со стороны критики – обычная беда великих людей. Господина Рослина, больше стремящегося к уважению, чем к славе, должно было утешать то, что у него не было ни одной очерненной работы, которая одновременно не удостоилась бы высочайших похвал. Это было свидетельством его профессиональной честности и достойного поведения, которые всегда защищают человека и художника от любой несправедливости»⁷⁷⁷.

Здесь просматривается любопытная логика. С одной стороны, критики именуются «полуголодными писаками» и озлобленными глупцами, однако, в то же время, их похвалы расцениваются как «свидетельство профессиональной честности». С психологической точки зрения эта реакция представляется вполне закономерной: похвалы хочется принять, а хулу опровергнуть. Надо думать, Рослин был не единственным, кто так воспринимал критику. Важно отметить, что художники читали своих критиков, даже если полагали их замечания несправедливыми.

Случалось, мастерам было трудно удержаться от того, чтобы не ответить на упреки критики в печати. Мы помним, что Академия отвергла картину Грёза

⁷⁷⁶ Examen du Sallon de l'année 1779. Extrait du Journal de Paris... S.P.

⁷⁷⁷ Картерон де Бармон С. Исторические записки, или Изложение отдельных фактов и событий жизни Александра Рослина. Лиотар Младший Ж.-Э. Жизнеописание Жана-Этьена Лиотара, составленное его сыном / Пер. и комм. Е.Е. Агратиной. М.: Спутник +, 2007. С. 121.

«Император Север, упрекающий своего сына Каракаллу в желании его убить», не пожелав принять мастера в академики по классу исторической живописи. Выставленная в Салоне, картина вызвала замечания и со стороны критиков. Не имея возможности ответить Академии, Грёз решает ответить в печати критикам, согласным с низкой оценкой его полотна.

В номере *L'Avant-Coureur* за 25 сентября 1769 года он опубликовал письмо, обращенное к редактору данного издания. Это очень эмоциональный и довольно длинный текст, в котором художник выплескивает всю горечь своего разочарования⁷⁷⁸. Совершенно очевидно, что Грёз отвечает здесь не только редактору *L'Avant-Coureur*, но и Академии, а также всем прочим скептически настроенным критикам и зрителям.

Итак, критика стала одним из самых значимых средств коммуникации во французской художественной среде XVIII века. Обилие сочинений создавало напряженное дискуссионное поле, и художники также не могли иногда удержаться от

⁷⁷⁸ Вот этот текст: «Продолжая в последнем номере отчет о картинах, выставленных в Салонах, Вы допустили на мой счет две несправедливости, которые должны исправить в ближайшем будущем, как и пристало благородному человеку. Сначала, вместо того чтобы написать обо мне так же, как о других художниках, моих собратьях, каждому из которых Вы отдаете должное в нескольких словах, превознося их, как они того заслуживают, Вы пускаетесь со страстью в долгие рассуждения о моем историческом полотне, чтобы объяснить публике, как по Вашему мнению, Пуссен трактовал бы тот же сюжет. Я не сомневаюсь, сударь, что Пуссен создал бы восхитительное полотно, но также я совершенно уверен, что он взялся бы за это дело иначе, чем Вы говорите. Я умоляю Вас принять мои заверения, что я изучил так же хорошо, как и Вы, произведения упомянутого великого человека и что более всего меня при этом интересовало искусство придавать лицам выразительность. Вы пошли воистину гораздо дальше меня, поскольку заметили, что Пуссен помещал застёжки плащей справа, тогда как я поместил такую застёжку на одеждах Каракаллы слева. Это важная ошибка, и я ее признаю. Но я не готов сдаться так же легко, когда речь идет о характере, которым, по вашему мнению, Пуссен наделил бы императора. Всем известно, что Север был чрезвычайно вспыльчив и жесток. Вы же хотите, чтобы, адресуя своему сыну слова “если ты желаешь моей смерти, прикажи Попинию убить меня этим мечом”, он выглядел бы на полотне таким, каким мог бы быть Соломон в подобных обстоятельствах, то есть спокойным и безмятежным. Я же сужу как человек здравомыслящий: такое ли выражение следует придать лицу этого неоднозначного правителя?»

Другая несправедливость, еще более серьезная, заключается в том, что после высказанных Вами догадок относительно того, как Пуссен трактовал бы подобный сюжет, Вы пожелали вообразить, что я возымел идею показать Гету, брата Каракаллы, в персонаже, которого поместил за Попинием. Во-первых, Гета не присутствовал при этой сцене, а изобразил я Кастора, который, согласно свидетельству Морери, был камергером и самым преданным слугой Севера. Во-вторых, предполагая, как Вы делаете без всяких на то оснований, что я имел намерение изобразить Гету, Вы должны были бы упрекнуть меня в том, что я написал его слишком старым, поскольку он был младше Каракаллы. В-третьих, я совершил бы еще и ту ошибку, что не представил его в военном облачении. Видите, сударь, сколько абсурдных промахов Вы мне приписываете, чтобы оправдать свою критику. Я считаю Вас слишком честным человеком, чтобы Вы отказали мне в удовлетворении и не сделали мое письмо достоянием гласности, опубликовав его в номере Вашего журнала в ближайший понедельник. Мне должна быть дана возможность объяснить мою картину так, как я ее понимаю, и исправить интерпретацию, которую Вы ей дали, не посоветовавшись со мной и не посоветовавшись с Историей.

Желали ли Вы подорвать дух художника, который жертвует всем, чтобы заслужить благосклонность зрителей, коей всегда удостоивался до этого момента? Зачем было нападать на меня так явно при первой же моей попытке освоить новый жанр, в котором я надеюсь усовершенствоваться со временем? Зачем меня одного среди всех моих собратьев противопоставлять самому ученому художнику нашей школы? Если Вы это сделали, чтобы мне польстить, то попытка оказалась неудачной, потому что во всей Вашей статье я увидел лишь очевидное желание меня обидеть. И я соглашусь признать, что у вас не было этого недостойного намерения, свойственного всем предубежденным авторам, только если Вы будете любезны напечатать мое письмо в Вашем журнале». (Цит. по: Goncourt E. et G. *L'art du dix-huitième siècle*. T. 1. P. 401–403).

того, чтобы не попытаться прояснить свой замысел и не защитить себя в печати. Разумеется, мастерам не всегда просто было смириться с отрицательными суждениями о своих работах или о творческой манере в целом. Однако постоянное присутствие критиков в художественной жизни воспринималось теперь как данность.

Молодые художники могли даже видеть в критиках своих союзников, а потому включали их в свой ближайший круг общения. Уже в 1749 году Ж.-Б. Массе писал, что «склонность к сатире, процветающая среди учеников, незаметно приучает их находить удовольствие в самой острой критике»⁷⁷⁹. Массе сетует, что общение со «злонамеренными сочинителями» прививает ученикам привычку критиковать друг друга и даже мастеров старшего поколения, о произведениях которых ученики должны бы отзываться «благопристойно и сдержанно»⁷⁸⁰. Таким образом, если художники, заставшие момент взрыва писательской активности вокруг искусства, с трудом могли привыкнуть к постоянной критике, то молодежь, учившаяся в Академии во второй половине 1740-х годов и позже, реагировала совершенно иначе и даже «брatалась» с сочинителями. Известно, что во второй половине XVIII века художники активно общались с критиками. Так, Дидро посещал мастерские Грёза, Латура, Шардена, что вовсе не гарантировало абсолютную лояльность к этим мастерам со стороны сочинителя. Впрочем, у критиков бывали и свои «любимые» мастера, похвалы которым они расточали в печати и честь которых они активно защищали в полемике с другими сочинителями. Бывали и случаи довольно длительных дискуссий, нападок и ответов. Однако, как бы ни складывались отношения отдельных людей, критики вошли в ближайший круг общения живописцев и создали свой социум, в котором так или иначе мастерам приходилось существовать.

⁷⁷⁹ [Massé J.-B.] Sur les élèves et leurs devoirs // Conférences de l'Académie Royale... T. 5. V. 1. P. 242.

⁷⁸⁰ Ibid. P. 243.

4.5. Роль науки в художественной среде Парижа XVIII века⁷⁸¹

Теория искусства и художественная критика зачастую оказывались в пограничных зонах с иными сферами, в частности, со сферой науки. Случалось, что области интересов ученых и представителей художественного сообщества пересекались, затрагивались темы, интересные всем сторонам, и тогда происходило довольно любопытное расширение дискуссионного пространства, количество участников коммуникации увеличивалось, а результаты получали общекультурное значение.

Как Академия в целом, так и многие отдельные мастера придавали немалое значение осведомленности в науках, следили за научными открытиями и, если это было возможно, использовали их во благо своему творчеству. Постулат о связи искусства и наук лежал в основе академического образования. Имелся вполне устоявшийся набор дисциплин, которые необходимо было освоить будущему художнику, таких как геометрия, перспектива и анатомия. Их обязательность была совершенно очевидна и никем не оспаривалась. Тем не менее, даже в середине XVIII века продолжали появляться сочинения, пропагандирующие изучение этих сфер, например, трактат К.-Ф. Депорта «Диссертация об изучении наук, связанных с искусствами»⁷⁸². В академических трактатах различного содержания постоянно встречается напоминание о пользе для художников такой науки, как история, что также стало общим местом в идеологии академического образования. Интересовать могут и отдельные разделы исторического знания, такие, например, как костюм древних, который М.-Ф. Дандре–Бардон именует «полезной наукой»⁷⁸³. Среди

⁷⁸¹ Основные положения данного раздела нашли отражение в следующих статьях: Агратина Е.Е. Experimentum crucis Исаака Ньютона в европейском искусстве XVIII века: теория и практика // Артикульт, 2018. № 4 (32). С. 91–99; 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.

⁷⁸² [Desportes C.-F.] Dissertation sur l'étude des sciences relatives aux arts // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 312-321.

⁷⁸³ [Dandré-Bardon M.-F.] Sur l'utilité d'une histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 1. P. 485.

необходимых художнику «наук» нередко называется музыка⁷⁸⁴. Можно обнаружить, что «наукой» именуют и саму живопись, и ее отдельные части, скажем, светотень⁷⁸⁵. Это вполне объяснимо, если обратиться к классификации наук, принятой в то время. В «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера имеется как общее определение того, что является наукой, так и подробная классификация наук, составленная д'Аламбером и помещенная в предисловие. Что касается общего определения, то оно звучит так: «Наука... означает ясное и точное знание о чем-либо, основанное либо на самоочевидных принципах, либо на опытах»⁷⁸⁶. Д'Аламбер, составляя собственную классификацию, во многом оглядывается на ту, что была предложена Ф. Бэконом (1561–1626). Бэкон выделил, как известно, три основные группы наук: 1) история (естественная и гражданская); 2) философия, включающая в себя все теоретические науки; 3) поэзия, литература и искусство. Ж.-Л. Д'Аламбер (1717–1783) также выделяет в особую, основанную на памяти, группу **исторических наук**: священную, гражданскую и естественную историю. Вторая группа включает в себя **философию**, или науки, основанные на разуме, куда относится очень много сфер человеческого знания: 1) **божественные науки**, такие как *теология, онтология и метафизика*; 2) **человеческие науки**, такие как *наука о душе, логика*, понимаемая как способность размышлять, сохранять и передавать знания (поскольку это делается посредством устной и письменной речи, то сюда включены и все части науки о языке), *этика* и все *естественные науки*, куда относится общая физика как наука о главных законах природы, частная физика, куда включается зоология (разделами которой мыслятся анатомия, физиология и медицина); астрономия, метеорология, космология, ботаника, минералогия, химия и математика (частями которой называются арифметика, геометрия, механика, геометрическая астрономия, оптика и акустика). Третья группа включает в себя «науки», основанные на воображении, такие как поэзия, музыка, живопись, скульптура, гражданская архитектура и гравюра.

⁷⁸⁴ [Restout J.] Des principes de la peinture // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 1. P. 452.

⁷⁸⁵ [Caylus A.-C.-Ph.] De la peinture ancienne // Conférences de l'Académie Royale... Т. 6. V. 1. P. 248.

⁷⁸⁶ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Т. XIV. P. 787.

Таким образом, помещаясь в контексте наук, искусства оказываются тесно связаны с ними. Это проявило себя в попытках соотнести научные открытия с художественной практикой. В этом смысле лучшим и наиболее красноречивым примером является открытие Ньютоном цветов солнечного спектра, сделанное в результате эксперимента, именовавшегося в науке «*experimentum crucis*», и тот резонанс, который получило это открытие в художественных кругах.

Сущность эксперимента известна всем со школьной скамьи и была многократно описана историками науки: «Сделав круглое отверстие в оконном ставне и затемнив комнату, Ньютон пропустил на призму луч солнца и получил на противоположной стене изображение, которое назвал солнечным спектром – изображение солнца, удлинненное в поперечном (относительно призмы) направлении и состоящее из продольных полос, непрерывно переходящих одна в другую... Ньютон сделал свой *experimentum crucis*. Из спектрального пучка лучей он выделил одну часть, например, красную, задержав остальное экранами, и пустил ее на другую призму, чтобы посмотреть, как этот одноцветный луч преломится вторично. Делая это порознь с лучом красным, желтым и пр., Ньютон убедился, что они преломились неодинаково: красный уклонился наименее, желтый больше и т. д., всего сильнее преломился фиолетовый. Вторичного дробления таких лучей не произошло: красный остался красным, синий – синим. Те же заключения Ньютон оправдал еще другим опытом (опыт с перекрестными призмами). Этими простыми опытами был пролит свет на явление. Вот причина, почему первая призма разбросала белые лучи в виде цветного веера. Эти красные, желтые и другие лучи были в составе белого пучка: смесь их и составляла то, что мы зовем белым цветом; но встретив призму, которая неравно отклонила их от прежнего пути, они разошлись и дали на экране ряд отдельных цветных изображений солнца. Собирая эти цветные лучи опять вместе, мы опять получим белый свет»⁷⁸⁷.

Именно опыт с призмой оказал наибольшее влияние на умы художников и теоретиков искусства в XVIII столетии. Уже говорилось о том, что на рубеже XVII–

⁷⁸⁷ Столетов А.Г. Избранные сочинения / Под ред. и с прим. А.К. Тимирязева. М.-Л.: Гостехиздат, 1950. С. 543–544.

XVIII веков в анализе произведения живописи выделяют несколько важных пунктов: рисунок, колорит, композицию, выразительность. О каждом из них теоретики, такие как, например, Роже де Пиль, толкуют особо, а в скором времени начинают появляться и целые труды, посвященные отдельно каждой из указанных сторон произведения, в частности, колориту. И сосредоточившись на красках, на цвете в картине, авторы XVIII столетия не могут не вспомнить и о знаменитом открытии английского ученого.

Многие историки отмечают, что 1730–1740-е годы в Европе характеризуются страстными околонучными дискуссиями, в которых участвовали не только ученые, но и представители самых различных общественных кругов. Физика становится увлечением и развлечением, в домашних условиях ставятся научные эксперименты, на проведение которых приглашают друзей и знакомых, организуются любительские научные курсы, самыми знаменитыми и посещаемыми из которых были курсы аббата Жана-Антуана Нолле, функционировавшие с 1734 года. Выходят издания, призванные популяризировать науку. Достаточно назвать «Элементы философии Ньютона» Вольтера, вышедшие в 1738 году, и «Философию Ньютона для дам» графа Альгаротти, появившуюся годом раньше. Труд Альгаротти, где основное внимание было сосредоточено как раз на оптике, оказался настоящим бестселлером и получил общеевропейскую известность.

Популярности открытия Ньютона способствовало и то примечательное обстоятельство, что цветов солнечного спектра оказалось семь. Идея того, что все искусства строятся по единым законам гармонии, обрела блестящее подтверждение. Сам Ньютон в своей публикации, последовавшей за опытом, отмечал, что число цветов спектра соответствует числу нот в музыкальной гамме. Это наблюдение оценили многие увлеченные искусством мыслители. Даже Дидро в «Опыте о живописи» пишет, что «цвета радуги в живописи то же, что натуральная гамма для музыканта»⁷⁸⁸.

Приверженцы теории Ньютона придавали значение не только количеству цветов спектра, но и их расположению, начиная с красного и заканчивая фиолетовым.

⁷⁸⁸ Diderot D. Œuvres esthétiques. P. 679.

Радуга – подсказанная природой шкала, естественная помощница художникам в их работе. В книге «Способ верно судить о произведении живописи» французский теоретик искусства М.-А. Ложье пишет: «Мы видим наиболее яркий синий и наиболее живой красный, занимающие разные полюсы цветовой шкалы. Из этого можно сделать вывод, что данные два цвета являются наиболее полной противоположностью друг другу»⁷⁸⁹. То есть, чем дальше на спектральной шкале цвета отстоят друг от друга, тем труднее они сочетаются. Практика сочетания цветов в картине начинает приобретать псевдонаучный характер. Появляются даже некие «правила», по которым такие цвета, как оранжевый и синий, а также красный и фиолетовый непременно должны быть разделены другими цветами спектра, например, желтым и зеленым. Любопытным примером тому может служить портрет Марии-Аделаиды Французской (1758, Версаль) кисти Ж.-М. Натье, где сверху вниз четко прослеживается порядок цветов: красный бархат портьеры сменяется золотом ее подкладки и блеском позолоченной мебели, внизу же большую часть пространства картины занимает синее платье принцессы. (Илл. 36). Красный здесь самым решительным образом отделен от синего желтым, как того и требовало «правило радуги».

Мастеров, особенно фанатично увлеченных этими «правилами», Дидро называл «рабами радуги». Далекий от того, чтобы отрицать важность открытий Ньютона, Дидро все же не считает, что наука может буквально отображаться в искусстве. Философ пишет: «У нас насчитывается немало эдаких протоколистов от живописи, смиренных и верных рабов семи цветов радуги – такого аккуратиста распознаешь за сто шагов. Если он придал предмету тот или иной цвет, вы можете быть совершенно уверены, что соседний предмет будет такого-то цвета. Стоит лишь взглянуть на один уголок его холста, и все остальное Вам известно заранее. Всю жизнь он только тем и занимается, что перетягивает с картины на картину этот свой уголок... точь-в-точь знатный обедневший сеньор, имеющий всего один камзол и свиту из слуг в одной и той же ливрее»⁷⁹⁰. Предостерегая художников от этой «протокольной» и «ни к чему не

⁷⁸⁹ Laugier M.-A. Op. cit. P. 149.

⁷⁹⁰ Дидро Д. Указ. соч. Т. 1. С. 211.

обязывающей» техники, Дидро приводит в пример смелость и свободу Шардена и Верне.

Считается, что эти мысли были высказаны Дидро в порядке полемики с К.-Л. фон Хагедорном (1712–1780), немецким теоретиком, издавшим в 1762 году свой труд под названием «Размышления о живописи». На французском книга вышла семь лет спустя, в 1775 году. Хагедорн пишет: «Согласие цветов и умение добиваться сугубой правдивости красок составляют достоинство колориста и позволяют ему называться таковым: одно лишь умение распределять свет и тень еще не делает из него создателя картины. Но и одни лишь превосходные краски еще не делают художника колористом. Природа учит его перемежать их, и правила просты... Радуга представляет нам цвета и их сочетания»⁷⁹¹. Солнечный спектр для Хагедорна – главная подсказка гармоничных цветовых сочетаний, полученная художником от природы.

Восторженным почитателем Ньютона выступает художник К.-А. Ватле, сочинивший поэму в стихах под названием «Искусство живописи», где называет цвета солнечного спектра «бессмертными красками неба»⁷⁹² и высказывает свое восхищение экспериментом Ньютона, сумевшим «подчинить солнечный луч»⁷⁹³.

Проблема невозможности повторить эксперимент Ньютона в живописной практике, то есть получить белый из смеси семи цветов радуги на палитре, смущала художников и теоретиков. Это следовало объяснить каким-либо логичным образом. Такая попытка была предпринята художником немецкого происхождения Я.-Х. Леблонем (1667–1741) в трактате под названием «Гармония колорита в живописи». Цвета солнечного спектра он называет неосязаемыми, а те, с которыми приходится работать художнику, – материальными. Леблон утверждает, что если смесь всех материальных красок дает черный, то смесь трансцендентных, неземных цветов, входящих в состав солнечного спектра, произведут «его противоположность, то есть белый, как доказал несравненный господин Ньютон в своей "Оптике"»⁷⁹⁴. Такое

⁷⁹¹ Hagedorn L.–Ch. Op. cit. T. 2. P. 197.

⁷⁹² Watelet C.–H. L'art de peindre. P. 23.

⁷⁹³ Ibid.

⁷⁹⁴ Le Blon J.–Ch. Op. cit. P. 6.

различие обусловлено не ошибками Ньютона, но принадлежностью неосязаемых и материальных цветов разным мирам – небесному и земному.

Если для Дидро и, разумеется, для Ватле, Хагедорна и Леблona суть открытий Ньютона остается неоспоримой, то были теоретики и мыслители, подвергавшие сомнению знаменитый эксперимент английского ученого. Среди них особого упоминания заслуживает Л.-Б. Кастель (1688–1757). В 1740 году вышел его труд под названием «Оптика цвета: основанная на простых наблюдениях и предназначенная для пользы живописи, тонирования тканей и других искусств, связанных с цветом»⁷⁹⁵.

Первый раздел сочинения посвящен белому и черному. «Господин Ньютон, – пишет Кастель, – нашел, что белый, то есть живой солнечный свет, разбитый с помощью призмы на все цвета спектра, вновь образуется, если с помощью лупы соединить вместе все цветные лучи. Отсюда он заключил, что белый – это смешение всех цветов»⁷⁹⁶. С этим Кастель не спорит, добавляя лишь, как это сделал Леблон, что в художественной практике результатом смешения всех цветов станет скорее черный. В доказательство автор приводит в пример работу красильщиков ткани, которые, чтобы окрасить белое полотно в черный цвет, последовательно красят его в темно-синий, винно-красный и т.д. Только так получившийся в итоге черный цвет оказывается стойким. Как и многие до него, Кастель сравнивает разные цвета со звуками различной тональности, а белый и черный – с молчанием. Чем ниже звуки, тем ближе они к черному, чем выше – тем ближе к белому. Однако в том, что касается семи цветов спектра, сочинитель позволяет себе спорить с Ньютоном. Кастель полагает, что Ньютон фатально ошибся в своих наблюдениях, неверно посчитав количество лучей. Все художники, утверждает Кастель, знают, что есть всего три основных цвета: синий, красный и желтый. Только это суть настоящие цвета, остальные – лишь иллюзия, образуемая их смешением. Обратившись к живописи, Ньютон мог бы понять, что в спектре только три луча, остальные же цвета образуются на стыке этих лучей от их соприкосновения. Эта теория нашла многочисленных адептов среди художников и среди читающей публики.

⁷⁹⁵ Castel L.-B. Op. cit.

⁷⁹⁶ Ibid. P. 4.

Перу Ж.-Ф. Готье д'Аготи (1711–1786) принадлежит другой трактат под названием «Хромогенезис, или Происхождение цветов»⁷⁹⁷. Д'Аготи показал себя серьезным противником теории Ньютона. Врач и анатом, не чуждый и вопросов, связанных с искусством, этот автор считал основными цветами белый и черный, а между ними, как между абсолютными полюсами света и тьмы, должны располагаться остальные цвета: сначала желтый, чья природа ближе всего к белому, затем красный и синий, приближающийся к черному. Эти три цвета, по его мнению, являются результатом смешения света и тьмы в различных пропорциях, что повторяет известную мысль Аристотеля о том, что цвет – продукт взаимодействия света и тени. Этот метафизический подход совершенно исключал обращение к опыту, а потому эксперимент Ньютона не встречал у Готье д'Аготи никакого понимания.

Что касается непосредственно художников, занятых не столько теорией, сколько практикой живописи, то их отношение к открытию Ньютона также было различным. Выяснить, кто из них являлся последователем, а кто противником Ньютона, – задача не из легких, поскольку далеко не всегда мастера высказывались в письменном виде. Тем не менее, определенную информацию можно извлечь из самих произведений. Время от времени на полотнах мастеров в связи с тем или иным сюжетом появляется радуга, и хотя этот мотив нельзя назвать распространенным, выделить несколько показательных примеров все же возможно.

В искусстве XVII столетия к цветам радуги не всегда проявляли достаточно внимания. Иногда радуга кажется практически бесцветной. На картине С. Бурдона «Смерть Дидоны» (ок. 1644, ГЭ) слетающую с небес Ириду – вестницу богов – сопровождает радуга, которая, впрочем, идентифицируется только благодаря своей форме, цвета же ее практически невозможно различить. (Илл. 37). Другая картина доньютоновской эпохи – «Венера, явившаяся к Нептуну с мольбой проявить милость к Энею» (1646–1649, Музей старого и современного искусства, Эпиналь) кисти Ф. Перье – также содержит изображение радуги, состоящей из трех основных цветов: желтого, синего и красного. (Илл. 38). Трудно сказать, чем в данном случае

⁷⁹⁷ Gautier d'Agoty J.-F. Op. cit.

обусловлен порядок цветов, однако он не соответствует ни реальному расположению цветов в солнечном спектре, ни аристотелевской идее расположения цветов от желтого к синему.

После открытия Ньютона изображение радуги в произведениях живописи становится, как кажется, более отрефлексированным. Первый из показательных примеров – полотно Н.-Н. Куапеля (1690–1734) «Суд Париса» (1728, Национальный музей, Стокгольм). (Илл. 39). Ноэль-Никола Куапель, брат Антуана Куапеля, был живописцем, в творчестве которого пуссеновский классицизм приобрел более легкие и кокетливые формы, отвечая рокайльным тенденциям. На картине «Суд Париса» известный сюжет трактован со свойственным эпохе изяществом. Слева от зрителя на камне сидит Парис с золотым яблоком в руке и пастушьим посохом. На первом плане около него толпится стадо. Взгляд Париса устремлен на обнаженную Афродиту, у ног которой можно заметить крылатого Амура. Остальные богини кажутся лишь свитой победительницы. Выше облачивается на скалу Меркурий, а над ним поднимается радуга, нередко сопровождавшая появление этого и других вестников богов. В радуге Куапеля хорошо различимы по-прежнему только три цвета: красный, желтый и синий, – но их расположение вполне соответствует последовательности радужного спектра.

Радуга появляется на картине Ж.-М. Вьена «Ирида спасает раненную Диомедом Венеру» (1775, Художественный музей, Колумбус, США). (Илл. 40) Немецкая исследовательница У. Боскамп полагает, что Вьен относился к партии убежденных противников Ньютона, если он изображает радугу трехцветной, причем красный помещает между синим и желтым, как того требовало учение Аристотеля. Вьен, таким образом, оказывается по своим взглядам близок Готье д'Аготи, чей трактат нами уже упоминался⁷⁹⁸.

Радуга появляется, разумеется, время от времени и в пейзажном жанре. Примером может служить полотно К.-Ж. Верне «Итальянский пейзаж с радугой» (1749, частное собрание, Нью-Йорк). (Илл. 41). Верне был одним из самых

⁷⁹⁸ Boscamp U. L'arc-en-ciel de Joseph-Marie Vien. Oracle d'une théorie de la couleur // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / Éd. par Th.-W. Gaeltgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001. P. 42.

выдающихся пейзажистов своего века. Известно, что его очень интересовали различные природные эффекты: восход и закат солнца, прохождение света сквозь облака, отражение его на поверхности воды и т.п. Небо обычно занимает на его полотнах не меньше двух третей пространства, поскольку никогда не трактуется мастером условно, но живет насыщенной и разнообразной жизнью. Известно, что для своих пейзажей Верне делал зарисовки с натуры. Интерес к естественным наукам и привычка наблюдать натуру должны были склонить Верне в пользу идей Ньютона. Очевидно, так и произошло, потому что, хотя радуга на полотне мастера выглядит почти прозрачной, все же можно заметить, что цвета в ней располагаются в верной последовательности от красного к синему, совершенно сливающимся с небом.

Даже на этих немногочисленных примерах можно видеть, что художники то склонялись в пользу открытий Ньютона, то отходили от них. Определенную закономерность можно все же заметить: в большинстве случаев радуга состоит из трех цветов, расположенных в различном порядке, иногда отражающем природные реалии, иногда следующем иным соображениям. Очевидно, идея, высказанная в свое время Кастелем, о том, что три основные цвета в живописи, смешение которых способно дать любой другой цвет, запрограммировано самой природой, оказалась очень привлекательна для мастеров кисти.

Итак, желание при создании произведения искусства опереться на научные основания может считаться симптомом времени. Эпоха требовала от представителей творческого труда ориентироваться в научных открытиях, социализироваться так или иначе в научной и околонуучной среде. На каждое крупное научное открытие общество ждало реакции не только со стороны ученых, но и со стороны художников, особенно если возможность применить новшество к искусству ясно просматривалась. Художниками же двигало желание понять законы гармонии, выстроить систему приемов, которые позволили бы достичь совершенства в живописи. Разумеется, это не всегда приносило желаемые результаты, зачастую делая мастеров предсказуемыми, на что и указывал Дидро. Однако попытки уподобить искусство науке и применить к нему научные принципы, использовать во благо искусства новые научные открытия продолжали предприниматься на протяжении XVIII века.

Знание наук должно было помочь разрешить еще одну важнейшую проблему – достижения в живописи достоверности. Вопрос достоверной передачи различных природных явлений очень волновал художников, примером чему может служить уже упоминавшаяся фигура К.-Ж. Верне. Л. Лагранж, исследователь творчества пейзажиста, заметил, что дневники мастера за 1764 год содержат повторяющееся чуть ли не на каждой странице слово «Comus». Заинтересовавшись значением этого слова, Л. Лагранж выяснил, что таково было прозвище популярного ученого Н.-Ф. Ледрю, «которому принесли известность сеансы занимательной физики. Ледрю был одной из тех двойственных натур, полуфокусников, полуученых, которые умеют, забавляя, поучать...»⁷⁹⁹. Он был назначен профессором математики при детях Людовика XV, что не помешало ему держать открытый научный салон, где он устраивал представления, используя эффекты электричества и магнетизма. Верне, одной из любимых тем которого был шторм, использовал «уроки» Ледрю, чтобы лучше изучить и понять явление молнии.

Известно также, что в 1783 году Верне присутствовал при запуске воздушного шара, осуществленном Ж.-А.-С. Шарлем и Н. Робером в саду Тюильри. Шар, продержавшийся в воздухе 2 часа 5 минут, приземлился в 40 км от Парижа. Художник, которого очень занимали свойства и эффекты атмосферы, не мог пропустить подобный опыт.

Наука была и особой темой в живописи XVIII века, не только французской, но и европейской в целом. Рассмотренный выше эксперимент Ньютона с призмой был запечатлен итальянцем Дж. Валериани на картине «Аллегорическая гробница Исаака Ньютона» (Музей Фицуильяма, Кембридж). (Илл. 42). Англичанин Дж. Райт из Дерби стал автором таких картин на научные темы, как «Философ, объясняющий модель Солнечной системы» (1766, Музей и художественная галерея Дерби), а также «Опыт с птицей и воздушным насосом» (1768, Национальная галерея, Лондон). (Илл. 43-44). Французы не отставали от зарубежных коллег. В Королевском салоне 1777 года была выставлена картина Ш.-А.-Ф. Ванлоо «Электрический опыт» (ок. 1777, ГМЗ

⁷⁹⁹ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 259.

«Архангельское»). (Илл. 45). Участники сцены демонстрируют свойства электрических проводников. Электрическая искра, производимая трением стеклянного шара, передавалась посредством двух металлических стержней через тело девушки. Сама она, стоя босиком на основании, не способном проводить электрический заряд, действия тока не испытывала. Почувствовать его должен был мальчик, в руках которого находился стеклянный сосуд с водой, в который девушка опускала второй из металлических стержней. Поскольку подобные опыты действительно проводились в гостиных и салонах Парижа, неудивительно, что они появлялись и в живописи в качестве занимательных и отвечающих духу эпохи сюжетов.

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.

Приведем лишь некоторые примеры. В 1764 году Академия испытывает так называемую «масляную пастель» («*pastel à l'huile*»), созданную неким Пеллеше. После смерти изобретателя его вдова, госпожа Пеллеше, написала маркизу де Мариньи письмо с предложением купить у нее секрет новой художественной техники. Мариньи попросил Ш.-Н. Кошена испытать новинку, для чего была выбрана комиссия из нескольких мастеров. На основании деятельности этой комиссии Кошен составил отчет для Академии художеств. В нем сказано: «Секрет вдовы Пеллеше действительно кажется весьма полезным. Господин Халль, господин Башелье, господин де Латур, господин Рослин и некоторые другие мастера испытали эту технику и дали о ней положительные отзывы. [...] Главная ее ценность в том, что она позволит дольше сохранять этюды, которые наши художники пишут, чтобы они служили образцами для учеников. Те, что сделаны обычной пастелью, быстро стираются, исполнение же их масляной пастелью не займет, я думаю, у мастеров больше времени. Также эта техника может быть полезна для художников-любителей,

которые хотели бы испытать свои силы, но не могут преодолеть те трудности, которые ставит перед ними настоящая масляная живопись»⁸⁰⁰.

Еще одним примером может служить эксперимент с целью испытать новое средство для фиксации миниатюр. Об этом также сказано в академических отчетах: «На последней ассамблее господ Вьен, Рослин и Лагрене-младший сделали доклад по поводу открытия господина Гравиа, который нашел способ фиксации миниатюр. Члены комиссии утверждают, что открытие себя оправдало: миниатюры, действительно, оказываются крепко зафиксированными»⁸⁰¹.

Предпринимались и попытки восстановить утраченные художественные техники. Этим занимались, в частности, не только художники, но и знатоки, имеющие больше времени для изучения соответствующих наук. В 1755 году Келюсом было представлено сочинение об энкаустике («*Mémoire sur la peinture à l'éncaustique par M. de C. de Caylus*»), где сделана попытка воскресить секреты этой утраченной техники. И хотя нельзя сказать, что задача в полной мере оказалась выполнена, увлеченность Келюса заставила его потратить массу времени на восковую живопись, изучать физику и химию, ставить многочисленные опыты с красками, воском и огнем. Келюс самым тщательным образом описал свои эксперименты по приготовлению красочных составов, лаков, масел, инструментов, основ и прочего, что, по его мнению, было необходимо. Испытывать готовые составы Келюсу помогал живописец, член Академии А. Рослин.

Будет справедливо отметить, что существовала и обратная связь: ученые обращались за консультациями к художникам, а иногда и сами имели художественное образование, которое помогало им в научной деятельности. М. Баксандалл приводит пример английского ученого Роберта Смита (1689–1768), который при написании своего фундаментального труда «Полная система оптики» расспрашивал художников о том, что важнее при определении главного объекта в картине: сравнительная величина или четкость и яркость⁸⁰². Тот же исследователь упоминает, что Петер

⁸⁰⁰ Nouvelles archives de l'art français. 3^{ème} série. V. 4 (1888). P. 245.

⁸⁰¹ Ibid. 3^{ème} série. V. 9 (1893). P. 88.

⁸⁰² Мир образов, образы мира... С. 346.

Кампер (1722–1789), автор диссертации о механизмах зрения (1746), первоначально обучался живописи, так же как и Филипп Делаир (1640–1718), один из самых значительных математиков своего времени, сын известного живописца Лорана Делаира, у которого он и учился изобразительному искусству до двадцатилетнего возраста. Ф. Делаиру принадлежит не только ставший классическим сочинением по математике своего времени труд о конических сечениях, но и посмертно опубликованный трактат о живописи, где ученый изучает искусство с точки зрения оптики и пользуется знанием художественной практики, чтобы определить, как изменяются цвета в зависимости от естественного или искусственного освещения. Себастьян Леклер (1637–1714), будучи гравером по первой профессии, разделил свою жизнь между наукой и педагогической деятельностью. Занимаясь геометрией и оптикой, являясь автором трактата под названием «Система зрения, основанная на новейших принципах» (1719), Леклер одновременно написал пособие по практической геометрии для художников и преподавал геометрию в Парижской академии живописи и скульптуры. То, что в приведенных примерах фигурируют не только французские имена, говорит о том, что процесс обмена опытом между художниками и учеными имел общеевропейский масштаб. Но, несомненно, Франция принимала в этом процессе активное участие.

Проблема взаимодействия науки и искусства еще требует долгого и многоаспектного изучения. Однако даже на основе изложенной информации можно констатировать, что интерес к науке оживлял парижскую художественную жизнь, помещал живописца в контекст постоянных исканий и приводил к неожиданным открытиям и результатам. Научное и художественное сообщества постоянно пересекались, имели массу общих тем для размышлений и обсуждений. В той или иной мере в диалог искусства и науки были вовлечены все значимые мастера того времени, понимание научной проблематики становилось признаком интеграции художника в столичную культурную среду, симптомом его благополучной социализации.

Итак, парижская художественная среда была пронизана целой сетью каналов, призванных обеспечить общение художников друг с другом, с критиками и теоретиками, а также людьми, принадлежащими иным сферам: науке, философии. Художник больше не может ни рассчитывать, ни жаловаться на изоляцию. Его мастерская – отнюдь не келья отшельника. Выставки и встречи, дискуссии, разворачивающиеся как лично, так и в печати, помещают художника в самый центр активной общественной жизни. Ему приходится впитывать и пропускать через себя очень многое: сочинения теоретиков и критиков, философские идеи, научные открытия. От потока информации теперь невозможно укрыться, ведь художник предстает, как актер на сцене. Он выставляет произведения, принимает посетителей в своей мастерской, выходит «в свет», появляясь в салонах и на обедах. Это приходится делать даже против желания, поскольку в реалиях парижской художественной жизни XVIII века только так можно приобрести известность среди знатоков и заказчиков, завоевать уважение коллег и учеников. Высокая степень социальной активности художника – симптом новой эпохи – эпохи Просвещения, когда циркуляция информации набирает фантастические по сравнению с предшествующими веками обороты, генерация новых идей в условиях ослабления религиозных рамок превращается в обыденное явление, а крупные научные открытия следуют одно за другим. Художник не может оставаться в стороне от этих процессов и очень скоро превращается в одного из их главных участников.

Не приходится спорить с тем, что Академия живописи и скульптуры по-прежнему является важнейшим учреждением Парижа и всей Франции в области искусства. Она продолжает выполнять свои функции и в качестве учебного заведения, и в качестве научного центра и мощного профессионального объединения. Принимая мастеров в свои ряды, Академия их поддерживает и поощряет, защищает от критики как посредством цензуры, так и ответными сочинениями. Как мы увидим позже, Академия использует и свое немалое влияние, помогая мастерам получать королевские и иные заказы. Не желая ни с кем делить свою власть, Академия пытается по мере возможностей бороться с конкурентами, активно подавляя начинания Академии св. Луки и препятствуя частным инициативам в области организации

публичных выставок. Эти попытки, хоть и бывали успешными в отдельных случаях, не могли повернуть вспять процесс, уже в середине XVIII века идущий полным ходом, – процесс демократизации искусства, его выхода в открытое публичное пространство.

В этих условиях меняется и сам художник. Ускоренными темпами происходит формирование нового типа творческой личности, того, кого А.К. Якимович называет «беспокойным художником». Разноголосица мнений, поступавших как в устном, так и в письменном виде, множащиеся в геометрической прогрессии «судящие инстанции» могли сбить с толку не только начинающего живописца. Мы видели, с каким трудом адаптировались мастера к появлению художественной критики, как сложно им было принять свою открытость и даже незащищенность перед лицом пишущей братии. К общей полифонии добавляли свои голоса меценаты и коллекционеры, от которых могла зависеть не только репутация художника, но и его финансовое благосостояние. Воздействовал на мастеров кисти и весомый авторитет представителей ученого сословия, которые не всегда соглашались между собой, что могло вызвать растерянность тех, кто пытался прислушиваться к их мнению. В этих обстоятельствах художнику оставалось только одно – выработать определенный иммунитет к этой окружающей его разноголосице и научиться находить свое место в новом и разнообразном мире. Живописец, признавая и принимая новую ситуацию, делает последний шаг, уводящий его от ремесленно-цехового средневекового сознания. Теперь мастер сам решает, будет ли всю жизнь заниматься академической карьерой или найдет другие пути для реализации своего таланта. Он сам ищет себе подходящую компанию среди знатоков и любителей, которые теперь чаще стремятся соответствовать званию друзей художника, а не только его высоких покровителей. Живописец сам выбирает, где будет экспонироваться. Выгоды академического Салона очевидны, однако художественная среда Парижа предлагает и другие варианты. Мастер начинает стремиться самостоятельно решать и еще один важный вопрос: с каким заказчиком и на каких условиях он будет иметь дело.

ГЛАВА 5. Социализация парижского живописца в среде заказчиков

Художник, полагающий свое образование оконченным, оказывался, как правило, перед необходимостью зарабатывать себе на жизнь. Каков бы ни был статус молодого мастера, он должен был занять в обществе определенную нишу, в идеале соответствующую его образованию, творческим возможностям и жанровым предпочтениям. Выражаясь современным языком, молодому художнику необходимо было социализироваться в среде заказчиков. Академия как структура, подчиняющаяся непосредственно королю, способствовала получению официальных королевских заказов. Этот путь был доступен далеко не всем мастерам. Многим приходилось самостоятельно искать себе заказчика. Предпочтение отдавалось, разумеется, категориям, обладающим богатством и образованностью, то есть аристократии и близкой к ней крупной финансовой буржуазии. В качестве заказчиков могли выступать и различные общественные институты, в частности, церковь или театр.

Поиск «своего» заказчика нередко оказывался длительным и трудным делом. Чаще всего первые заказы поступали от лиц, заинтересованных в судьбе молодого живописца. Если он был настолько талантлив и старателен, что Королевская академия возлагала на него определенные надежды, то первые заказы обеспечивались ею же. В поиске заказчиков могли помочь профессора Академии, бывшие учителя, старшие товарищи. Художники активно вели светскую жизнь, участвовали в разного рода развлечениях, не пренебрегали приглашениями на обеды и прогулки. Живописец при удачном стечении обстоятельств становился практически частью аристократической прослойки и занимался обеспечением ее нужд в области искусства. Если мастеру удавалось хорошо себя зарекомендовать, то его начинали «передавать» от одного заказчика другому. Возрастающая известность позволяла и самому художнику культивировать определенную избирательность и соглашаться работать не со всеми желающими, а лишь с теми, кто отвечал его требованиям. Во французской историографии регулярно появляются сведения о мастерах XVIII столетия, которые

позволяли себе очень свободное поведение с заказчиками, вплоть до отказа от любых обязательств в случае невыполнения тех или иных условий. Притчей во языцех в этом отношении стал М.-К. де Латур.

Социальная среда, в которой вращался парижский живописец XVIII столетия, была очень разнообразной, а репутация зарабатывалась самыми различными способами. Много зависело от уже полученного образования, вероисповедания и пола живописца, а также, безусловно, от его собственных склонностей, жанровых и стилистических предпочтений. В данной главе мы проследим различные варианты взаимодействия художника и заказчика, посмотрим, как выстраивались между ними краткие либо длительные взаимоотношения. Речь пойдет как о королевском заказе, так и о частном, исходящем от аристократии и крупной финансовой буржуазии, иностранцев. Нас также будет интересовать, как живописец взаимодействовал с такими важными для своего времени институтами и крупными коллективными заказчиками, как церковь и театр. Завершит главу раздел о сложении вторичного художественного рынка в Париже.

5.1. Значение королевского заказа в карьере живописца⁸⁰³

Разумеется, заказы бывали более или менее престижными, хотя заметим, что высокий ранг заказчика далеко не всегда гарантировал художнику материальную выгоду. Самыми почетными считались королевские заказы. Получить их могли далеко не все мастера. В первую очередь, необходимо разобраться собственно с тем, что подразумевалось под «королевским заказом». Он далеко не всегда определялся вкусами и пожеланиями самого монарха. Можно различить две явные разновидности королевского заказа: официальную и частную. За официальные заказы отвечало конкретное лицо, то же самое, что возглавляло Королевскую академию – Директор королевских строений. Именно этот человек, имеющий одновременно непосредственный доступ к королю и постоянное сообщение с французскими мастерами, членами Королевской академии, мог наилучшим образом организовать процесс изготовления произведений искусства для короны. Директор королевских строений ведал всеми монаршими резиденциями, поэтому заказываемые произведения зачастую предназначались им для конкретных интерьеров, что во многом определяло характеристики заказа: размеры полотна, его сюжет, стилистические особенности. Директор королевских строений также активно влиял на политику цен в области искусства.

Главным помощником Директора королевских строений был обычно первый художник короля – весьма влиятельное лицо в Академии, как правило, подробно осведомленное обо всех личных и профессиональных обстоятельствах своих коллег.

Предполагалось, что Директор королевских строений действует по приказу и в соответствии с желаниями монарха, хотя зачастую короля предпочитали не беспокоить. Обыкновенно это не имело никаких неприятных последствий, однако история сохранила случай, когда, действуя по своему усмотрению, Директор

⁸⁰³ Основные положения данного раздела отражены в статье: 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.

королевских строений и первый художник короля попали в весьма неловкое положение. В 1764 году было решено закончить декорацию замка Шуази – одной из резиденций Людовика XV. Только что завершилась Семилетняя война, и Директор королевских строений (им был тогда маркиз де Мариньи), полагаясь на своего советника Ш.-Н. Кошена, счел уместным позаимствовать сюжеты из римской истории, такие, например, как «Солон, дающий законы афинянам», «Нума Помпилий, развешивающий священные щиты в храме Марса» или «Император Август, приказывающий закрыть врата в храме Януса». Как пишет Ж. Локен, по замыслу создателей «галерея Шуази должна была стать храмом Добродетели, Великодушия и Человеколюбия»⁸⁰⁴. Для работы пригласили крупных и известных мастеров: Ванлоо, Лагрене, Алле и Вьена. Результат, однако, совершенно не устроил короля, который счел подобные композиции мало подходящими для личной резиденции, предназначенной для развлечений и пребывания в обществе самого тесного круга придворных. Исторические полотна пришлось отправить на Мануфактуру гобеленов в качестве образцов для будущих произведений ткацкого искусства, а для украшения резиденции Мариньи и Кошен решили пригласить Ф. Буше, который, впрочем, не успел выполнить заказ, поскольку умер в 1771 году.

Тем не менее, в большинстве случаев лица, несущие ответственность за официальный королевский заказ, не совершали столь существенных ошибок.

Процесс поручения и выполнения такого рода заказов был жестко регламентирован. Директор королевских строений лично объяснял художнику все подробности будущего произведения, после чего мастер должен был представить на одобрение пробный эскиз. «Для мастеров высокого ранга, таких как Шарль Куапель и Карл Ванлоо, пробный эскиз мог быть заменен небольшой станковой картиной, которая оплачивалась отдельно», – пишет Ф. Энгеран⁸⁰⁵. Закончив заказ, художник представлял Департаменту королевских строений доклад, в котором давал описание своего произведения, включая сюжет, технику, размеры, предназначение и дату сдачи

⁸⁰⁴ Locquin J. La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Thèse de doctorat, faculté des lettres, université de Paris. Paris: H. Laurens, 1912; réimpr. Paris: Arthena, 1978. P. 21.

⁸⁰⁵ 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. P. III.

заказа. Первый художник короля принимал работу и предварительно оценивал ее. Решение первого художника должен был подтвердить и заверить Директор королевских строений. Сумма вознаграждения вписывалась в доклад, который далее отправлялся в казначейство, где с него снимали копию, а оригинал отдавали исполнителю заказа, который на основании этого документа мог получить оплату. Казначейство и Департамент королевских строений строго вели учет всех заказов и выплаченных за них средств.

Разумеется, условия и стоимость заказов, жанровые и стилистические предпочтения не оставались неизменными на протяжении XVIII столетия. Ф. Энгеран, внимательно изучивший документы, касающиеся оплаты заказов (*les ordonnances de paiement*) пришел к выводу, что с начала XVIII столетия и до 1747 года дела в сфере официального заказа шли довольно вяло. Герцог д'Антен, бывший Директором королевских строений весьма длительный срок (с 1709 по 1736 год) исполнял свои обязанности без энтузиазма: «Заказы были редкими, выставки практически не проводились»⁸⁰⁶. Современный исследователь Ш. Анри подтверждает, что герцог д'Антен мало поощрял французских художников, «отдавая предпочтения копиям с работ старых мастеров»⁸⁰⁷. Очевидно, в этой области директор чувствовал себя увереннее, чем при общении с современными художниками, поскольку, являясь ловким придворным, был в то же время мало подготовлен к своим обязанностям в качестве Директора королевских строений и не обладал необходимыми знаниями в области изобразительных искусств. Как замечает Ж. Гиффре, д'Антен по вступлении в должность, как ему казалось, «застал изящные искусства в полном упадке»⁸⁰⁸, что в значительной степени усложнило его задачу.

Одну попытку оживить художества во Франции д'Антен все же предпринял. В 1727 году «он организовал большой конкурс, в котором должны были принять участие самые выдающиеся члены Академии»⁸⁰⁹. Призовой фонд составил 5000 ливров, а произведение победителя переходило в собственность короля. Попытка эта

⁸⁰⁶ Inventaire des tableaux commandés et achetés... P. X.

⁸⁰⁷ Henry Ch. La crise de la peinture d'histoire... P. 4.

⁸⁰⁸ Guiffrey J.-J. Le duc d'Antin et Louis XIV rapports sur l'administration des bâtiments, annotés par le roi. Paris: Académie des Bibliophiles, 1869. P. 13.

⁸⁰⁹ Ibid. P.14.

провалилась, поскольку д'Антен открыто поддерживал Ф. Лемуана, а жюри Академии настаивало на том, чтобы присудить победу Ж.-Ф. де Труа. В итоге приз разделили между двумя претендентами, что не удовлетворило ни художников, ни академическое начальство, ни самого д'Анте́на. В протоколах Академии есть отчет об этом событии, и в тексте этого отчета можно отметить несколько моментов. Имя де Труа в нем называется первым, очевидно, потому, что именно его кандидатуру поддерживала Академия. Однако на процедуре награждения де Труа не появляется «из-за недомогания», о природе которого приходится только догадываться. Также д'Антен просил Академию передать в собственность короля не только произведения победителей, но и «Андромеду» Куапеля⁸¹⁰.

Директорат Филибера Орри, герцога де Виньори, пришелся на 1737–1747 годы. В этот период многие решения, касающиеся политики в области искусства, принимались при личном участии короля, заинтересованного в украшении целого ряда собственных резиденций. Заказы стали поступать мастерам постоянно, но, как отмечает Ф. Энгеран, наибольшее количество заказов приходилось на декоративные работы: «Картины заказывались с оглядкой на интерьеры, которые они должны были украшать, художники обязывались сверяться с требованиями [уже существующего] декора и сюжетной программы»⁸¹¹. В значительной степени возродилась жизнь и на королевских мануфактурах, в частности, на Мануфактуре гобеленов. Страсть короля к охоте послужила поводом к заказу целой серии гобеленов под названием «Королевские охоты», создавать картоны к которой было поручено А.-Ф. Депорту (1661–1743) и Ж.-Б. Удри. Возродились Салоны, что также считается одной из важнейших заслуг нового директора. Однако, делая многочисленные заказы от имени короля, Орри не был склонен хорошо за них платить, зачастую намного снижая цену, которую художник считал справедливой. Так, А. де Фаванн (1668–1752), запросивший за выполненное для Версаля полотно «Ринальдо и Армида» 600 ливров, получил всего 400⁸¹².

⁸¹⁰ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 5. P. 28.

⁸¹¹ Inventaire des tableaux commandés et achetés... P. XII.

⁸¹² Ibid. P. 128.

Ближе к середине века ситуация постепенно стала становиться более благоприятной. В 1747–1751 годах должность Директора королевских строений занимает Ленорман де Турнем. Первым художником короля становится Шарль Куапель – живописец-интеллектуал, оставивший после себя не только художественное, но и литературное наследие. В отличие от своих предшественников, де Турнем обладал определенным чутьем в области искусства, а кроме того, превосходными деловыми качествами. Как отмечает Ж. Локен, в первую очередь де Турнем постарался обеспечить художников заказами. Желая поощрить исторический жанр, он установил довольно высокие тарифы на оплату таких произведений через Дирекцию королевских строений. За историческую картину размером 22x18 футов была назначена цена в 6000 ливров, за полотно 17x13 футов – 5000 ливров, а за работу размером 12x9 футов предполагалось платить 4000 ливров⁸¹³. Портреты стали оплачиваться ниже произведений исторического жанра. За портрет в рост полагалась оплата в 4000 ливров, за поколенный – 2500 ливров, а поясные и оплечные оценивались в 1500 ливров⁸¹⁴. Говоря о ценах на различного рода заказы, всегда нужно иметь в виду, что живописец, создавая произведение, зачастую нес немалые затраты. Они включали в себя как покупку художественных материалов, так и оплату натурщикам и могли достигать половины стоимости готового полотна. В таком случае доход художника оказывался значительно меньше номинальной стоимости произведения.

Несмотря на плачевный опыт 1726 года, де Турнем также решил провести конкурс среди академических мастеров, дабы выбрать тех, кто впредь будет постоянно задействован в работах по королевскому заказу. Ф. Энгеран приводит рапорт, представленный королю 17 января 1747 года, где говорится, что художники, желающие работать на короля, весьма многочисленны, но далеко не все из них отвечают необходимому уровню. «Поэтому предлагается приказать каждому из членов, входящих в Академию живописи и претендующих на честь служить королю, представить на выставке, которая состоится в 1747 году, произведение размером 6 на

⁸¹³ Locquin J. Op. cit. P. 7.

⁸¹⁴ Inventaire des tableaux commandés et achetés... P. XVII.

4 фута»⁸¹⁵. Сюжет было решено оставить на выбор каждого живописца. Король одобрил проект. По результатам конкурса предполагалось присуждение шести премий. Несмотря на заявление о большом количестве художников, желающих работать на короля, на конкурс было представлено всего 11 произведений, и Академия «с согласия г-на де Турнема превратила шесть премий в двенадцать, дабы предотвратить всякую зависть [между конкурентами]»⁸¹⁶. Поскольку представленных картин было на одну меньше, чем премий, последнее, двенадцатое вознаграждение было решено отдать секретарю Академии (забавный итог конкурса, призванного выявить лучших). Возможно, организаторы, в частности, сам де Турнем, надеялись на гораздо большее количество участников. Хотя «служить королю» было делом весьма престижным, оно лишало мастеров возможности принимать другие, гораздо более выгодные в материальном отношении заказы, а потому частный заказчик нередко оказывался в приоритете даже для членов Королевской академии. Тем не менее, конкурс позволил Директору королевских строений выявить определенные проблемы и задуматься о мерах их разрешения.

У де Турнема появляется идея сделать часть королевской коллекции открытой для художников и публики. «С 14 октября 1750 года избранные произведения из кабинета короля были выставлены в Люксембургском дворце и составили таким образом первый публичный музей, открытый в Париже»⁸¹⁷. Организация музея должна была помочь де Турнему достичь сразу трех целей. Во-первых, это предприятие отвечало чаяниям знатоков и любителей изящного. Еще в 1747 году Лафон де Сан-Йенн ратовал за открытие публичного музея. Во-вторых, художники получали доступ к произведениям итальянских и французских мастеров из королевской коллекции и могли расширить свой опыт знакомства с европейским искусством. И в-третьих, открытый характер королевского собрания мог подстегнуть желание амбициозных мастеров работать для короля, с тем чтобы впоследствии выполненные ими произведения так же стали известны публике, как вошедшие в

⁸¹⁵ Inventaire des tableaux commandés et achetés... P. XVIII.

⁸¹⁶ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 6. P. 69.

⁸¹⁷ Pommier E. Le projet du Musée royal (1747–1789) // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / Éd. par Th.-W. Gachtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001. P. 189.

королевскую коллекцию. Музей в Люксембургском дворце был открыт для всех желающих по средам и пятницам. Французским мастерам был выделен отдельный зал, произведения остальных школ были развешаны вперемежку. Кроме того, был издан каталог открытой для публики части собрания.

Также де Турнем старался лучше ознакомить самого короля с произведениями современных художников. В январе 1751 года он организовал в Версале коллективный показ: «10 января 1751 года апартаменты короля в Версале от Галереи до Часовни были заполнены... новыми картинами и гобеленами, выполненными под личным контролем господина де Турнема»⁸¹⁸.

Впрочем, у де Турнема оставалось уже не слишком много времени. В 1751 году он скончался, а место Директора королевских строений получил младший брат маркизы де Помпадур – Абель Франсуа Пуассон де Мариньи. Молодого маркиза специально готовили к этой должности. В 1749–1751 годах в компании гравера Ш.-Н. Кошена, архитектора Ж.-Ж. Суффло и знатока изящных искусств аббата Леблана (1707–1781) он совершил путешествие в Италию. Мариньи в эти годы по-настоящему заинтересовался искусством, научился разбираться в его проблематике, положил начало собственной коллекции, которая со временем станет одной из самых значительных для своего времени. Спутники Мариньи в этом путешествии надолго приобрели влияние на художественную жизнь Франции. Особенно близким новому Директору королевских строений человеком оказался Ш.-Н. Кошен, секретарь Академии и хранитель королевского кабинета рисунков. В 1758 году в память о путешествии Кошен опубликует посвященный маркизу де Мариньи труд «Путешествие в Италию»⁸¹⁹.

Маркиз де Мариньи принялся с большим энтузиазмом выполнять свои новые обязанности, однако в первые годы его директората обстановка вокруг была неблагоприятной. В 1750–1752 годах засуха трижды губила урожаи во Франции и способствовала распространению эпидемий дизентерии и тифа. Ситуация не

⁸¹⁸ Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. P. 22.

⁸¹⁹ [Cochin Ch.-N.] Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie / Par M. Cochin, chevalier de l'ordre de saint Michel, graveur du Roi, garde des desseins du Cabinet de S. M. secretaire de l'Académie royale de peinture & de sculpture, & censeur royal. T. 1-3. Paris: Chez Ch. Ant. Jombert, imprimeur-libraire du Roi, pour l'artillerie & le génie, rue Dauphine, 1758.

располагала к тому, чтобы корона могла тратить большие деньги на искусство. В 1756 году начинается Семилетняя война, что также не способствует вливаниям значительных средств в искусство. Художники не ждут достойной и скорой оплаты за исторические полотна. Академические чиновники, чувствуют, что интерес живописцев следует подстегнуть. А потому в этом же 1756 году Кошен и Мариньи пересматривают установленные тарифы и несколько меняют их. Цена за историческое полотно размером 22x18 футов достигла 7000 ливров⁸²⁰. Цены на портреты, напротив, были несколько снижены, поскольку «много места в них занимают простые аксессуары, так что размер полотна может считаться меньшим, если не вдвое, то хотя бы на треть»⁸²¹.

С середины 1750-х годов Мариньи делает довольно много заказов от имени короля – в первую очередь, на исторические полотна, которые могли служить моделями для гобеленов. Заметим, что с 1745 года почти вся выставленная в Салонах историческая живопись шла на Мануфактуру гобеленов в качестве образцов. Ш. Анри отмечает, что художники всегда имели в виду это обстоятельство и старались изначально работать так, чтобы облегчить мастерам Мануфактуры перевод полотен в формат гобеленов: учитывали цветовую гамму, которой располагали ткачи, выбирали такой размер полотен, чтобы он совпадал с размерами будущего гобелена⁸²². Таким образом, можно сказать, что вся историческая живопись, выставленная в Салонах, принадлежала королю и должна была тиражироваться на королевской Мануфактуре. Это было бы выгодно мастерам, если бы не один важный момент: отсутствие гарантий на своевременную выплату вознаграждений. Известно, что Ж.-О. Фрагонар восемь лет ждал выплаты 2400 ливров за представленную в Салоне 1765 года картину «Корез и Каллироэ», а королевский долг Ж.-М. Вьену в 1775 году составил 18000 ливров⁸²³. Только отдельные настойчивые мастера могли добиться соблюдения своих прав. Так, А. Леруа приводит переписку пастелиста М.-К. де Латура с маркизом де Мариньи, где обсуждается оплата портретов членов королевского семейства. Живописец не

⁸²⁰ Locquin J. Op. cit. P. 22.

⁸²¹ Inventaire des tableaux commandés et achetés... P. XXII.

⁸²² Henry Ch. Tisser l'histoire... P. 141.

⁸²³ Locquin J. Op. cit. P. 28.

согласился с ценой в полторы тысячи ливров за портрет, потребовав не меньше двух и намекнув, что три тысячи были бы более уместны⁸²⁴.

В 1775 году Директором королевских строений стал граф д'Анживийе, чей директорат продлился до 1792 года. В качестве первого художника короля особое место в парижской художественной среде занял Ж.-Б.-М. Пьер, –неоднозначная личность, человек, готовый практически любыми методами поддерживать лидерство Королевской академии. Также значимым помощником д'Анживийе стал Ж.-М. Вьен. Д'Анживийе в значительной мере пополнил королевскую коллекцию произведений старых мастеров, желая создать полное и всеобъемлющее собрание, которое могло бы лечь в основу настоящего масштабного королевского музея. Д'Анживийе очень заботился и о реставрации старых полотен из королевского собрания.

Новый Директор королевских строений занялся и официальными королевскими заказами. Было решено на официальном уровне, что произведения, выставляемые в Салонах, должны изначально предназначаться королю, а потому мастеров обязали заранее, чуть ли не сразу после закрытия предыдущего Салона, согласовывать с Дирекцией королевских строений сюжеты будущих произведений. Предпочтение д'Анживийе, разумеется, отдавал истории. А поскольку каждое такое полотно должно было, прежде чем оно займет место в королевском собрании, отправиться на Мануфактуру гобеленов, то размеры полотен уже официально стандартизировались. Д'Анживийе, первый из Директоров королевских строений, всерьез озаботился достойным вознаграждением для художников. На искусство стали выделяться значительные суммы. Д'Анживийе не любил раздавать пенсии и пособия мастерам, предпочитая оплачивать конкретную работу. Ж. Локен указывает, что за пятнадцать лет – с 1775 по 1790 год – д'Анживийе потратил на королевские заказы 590454 ливра⁸²⁵.

Как справедливо отмечают французские исследователи, новый директор очень поддерживал классицистическую стилевую линию во французском искусстве, и программа по масштабному увеличению королевских заказов была направлена на то,

⁸²⁴ Leroy A. Op. cit. P. 169–171.

⁸²⁵ Locquin J. Op. cit. P. 49.

чтобы «утвердить заново традиционное первенство высокого жанра – исторической живописи»⁸²⁶. Д'Анживийе предлагал мастерам уделить внимание не только сюжетам из Священной и Древней, но и из французской истории.

Все приведенные выше данные свидетельствуют о том, что 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, первая из которых очевидна. 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 к королевскому заказу и в абсолютном приоритете исторического жанра. Притом что традиционно этот жанр главенствовал в Академии, все больше мастеров предпочитали не ограничивать себя в творческих поисках.

Положительные стороны официальной работы на короля также были вполне очевидны и не раз озвучивались директорами королевских строений. 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 продвижение в Академии. В этом отношении весьма показательна судьба Ж.-Б.-М. Пьера. Карьера этого мастера, честолобивого и неизменно хранящего верность историческому жанру, с самого начала продвигалась быстро и успешно. По окончании Академии молодой Пьер стал лауреатом Римской премии и был отправлен в Рим. По возвращении из Италии (1741) Пьер был признан назначенным, а уже в 1742-м, в возрасте всего 28 лет, – академиком. Первый королевский заказ на картину «Юпитер и Ио» (местонахождение неизвестно) Пьер получил в 1744 году, тогда же, когда был удостоен должности заместителя

⁸²⁶ Pommier E. Le projet du musée... P. 195.

профессора Академии. Пьер стал одним из одиннадцати академиков, принявших участие в конкурсе 1747 года, непосредственно после чего получил звание профессора. Около 1750 года Пьер снова получает королевский заказ: на этот раз он пишет некую «Пастораль», выставленную в салоне того же года. Пьер хорошо понимал значение Королевской мануфактуры гобеленов, а потому стал одним из наиболее активных создателей образцов для этого вида искусства. В 1752 году он становится первым художником герцога Орлеанского, для которого выполняет множество заказов, в частности, пишет произведения, призванные украсить замок герцога в Сен-Клу. Будучи близким родственником короля, герцог должен был немало способствовать карьере Пьера. В 1770 году Пьер становится первым художником короля, возглавляет Королевскую мануфактуру гобеленов, а также делается ближайшим советником Директора королевских строений графа д'Анживийе – человека, непосредственно занятого организацией королевских заказов. Пример Пьера показывает, что академическая карьера и успешное выполнение заказов, поступавших от Короны, были неразрывно связаны между собой.

Случались и королевские заказы, не относящиеся к историческому жанру, но имеющие важное политическое значение. К.-Ж. Верне являет собой пример мастера, чья успешная карьера началась с королевского заказа. Этот художник, уроженец юга Франции, оказался в Риме в 1734 году. Он не учился в Королевской академии художеств в Париже и, соответственно, не мог претендовать на пенсионерство. Однако пребывание в Италии позволило ему сблизиться с парижскими мастерами – учениками и преподавателями Французской академии в Риме. Известно, что директор этого учреждения Н. Флэйгельс поощрял успехи Верне в области пейзажа. Возможно, именно Флэйгельсу Верне обязан тем, что в 1745 году Парижская королевская академия заочно признала его назначенным. Верне жил в Италии до 1752 года. Маркиз де Мариньи, который, как уже говорилось, в 1749–1751 годах совершил путешествие по Италии, свел знакомство с Верне и даже добыл ему важный королевский заказ на серию пейзажей под названием «Порты Франции». (Илл. 46-47).

Это укрепило надежду Верне построить успешную карьеру в столице. 23 августа 1753 года он уже в Париже и принят в Королевскую академию живописи и

скульптуры в качестве академика. Как знак особого отношения к таланту живописца, ему была предоставлена мастерская при Лувре. Верне много лет работал над порученным ему королевским заказом, одновременно выполняя множество полотен для частных лиц. Серия «Порты Франции» вызывала всеобщий интерес, по мере создания новые полотна выставлялись в Салонах, над гравюрами с них трудилось несколько первоклассных мастеров. Благодаря королевскому заказу Верне не только закрепился в Париже, был признан академиком и обеспечил себе надежное место в столичном артистическом сообществе, но и создал себе рекламу в среде заказчиков, занимающих различное социальное положение.

До сих пор говорилось об официальном королевском заказе в целом. Однако была сфера, заслуживающая отдельного разговора – это производство королевских портретов.

Едва ли мы далеко отойдем от истины, если скажем, что создание изображений монархов было делом государственной важности. Со времен Людовика XIV количество и качество королевских портретов во Франции резко возрастает. Исследователь европейского портретного искусства Э. Поммье полагает, что необходимость создания королевских портретов была сильным аргументом в пользу основания Академии, которая могла бы регулировать и контролировать этот процесс⁸²⁷. В докладе одного из основателей нового учреждения М. Шармуа юному королю говорится, что «его портреты, отправляемые во все уголки мира, бесконечно способствуют восхищению и обожанию чужеземцев, когда слава [Его Величества] заставляет эти чувства рождаться в их душах»⁸²⁸. Теоретик искусства А. Фелибьен в 1663 году, т.е. как раз в тот момент, когда недавно основанная Академия вырабатывала доктрину и активно пролагала свои пути в искусстве, написал сочинение под названием «Портрет короля». Этот текст не относится ни к какому конкретному портрету, но очень точно обрисовывает особенности и функции изображения монарха. «В личности Вашей, – пишет Фелибьен, – и в Вашем портрете мы имеем

⁸²⁷ Pommier E. La theorie du portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris: Gallimard, 1998. P. 224.

⁸²⁸ Цит. по: Ibid.

двух королей»⁸²⁹. Запечатлевая монарха, художник должен иметь в виду, что он не просто пишет портрет человека, но создает «прекрасную модель великого короля... настоящего короля... короля, который в будущем станет примером для всех прочих королей»⁸³⁰. Иными словами, художник транслирует идею монарха, сам дух абсолютизма, воплощенный в конкретном физическом облике, в то же время реализуя посредством изображения эффект присутствия королевской особы. Портрет в XVII–XVIII веках воспринимался в качестве двойника модели. Потому распространение портретов монарха являлось значимой частью стратегии власти. Прошли те времена, когда король, желая контролировать все подвластные ему территории, вынужден был постоянно передвигаться, навещая по очереди замки вассалов. Абсолютизм требует иного присутствия – того, которое сродни присутствию божества, свободно проникающего повсюду, и искусство должно было этому способствовать. В зданиях судов и ратуш различных городов портрет короля присутствует в качестве гаранта порядка и справедливости. Предпочтение отдается изображениям во весь рост и в натуральную величину, поскольку это делает иллюзию присутствия более полной. В то же время, как отмечает Д. Борен, «рассылки» королевских портретов по городам и весям не существовало, поскольку такой подход обесценил бы изображение монарха, а «каждый дар – событие исключительное»⁸³¹. Король может отказать в этой милости, если полагает, что проситель ее не заслуживает. Так, городам Тулону, Ниму и Валансьену, власти которых обратились в Дирекцию королевских строений с просьбой о пожаловании королевского портрета, было отказано на том основании, что они продемонстрировали лишь «само собой разумеющуюся верность королю», однако никаких «особых обстоятельств», оправдывающих столь ценный дар, не имеется⁸³². Таким образом формировалось чувство удвоенного почтения к портрету монарха: во-первых, как его двойнику, во-вторых, как к редкому и ценному дару, знаку особой милости. Это обусловило и культуру обращения с портретом короля. Он помещался на лучшее место в зале, для которого был предназначен. В присутствии

⁸²⁹ Pommier E. La theorie du portrait. P. 225.

⁸³⁰ Ibid. P. 225.

⁸³¹ Beaurain D. La fabrique du portrait royal // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle / Éd. par Th.-W. Gachtgens, D. Rabreau, M. Schieder, Ch. Michel. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001. P. 245.

⁸³² Ibid. P. 245.

высочайшего изображения не следовало садиться, оставаться в головном уборе, весьма нежелательно было поворачиваться к нему спиной.

Портреты королевских особ, как уже отмечалось, отправлялись и за границу. Посланники иностранных держав часто испрашивали изображения французских монархов для отправки своим государям. Тогда работу приходилось делать особенно быстро, часто в ущерб сходству. Так, поторапливая Ж.-С. Дюплесси (1725–1802), занятого повторением собственного авторского изображения короля для австрийской императрицы Марии-Терезии, д'Анживийе писал: «Это политическое дело, в котором портретное сходство не имеет большого значения»⁸³³. (Илл. 48).

Разумеется, за изготовлением королевских портретов тщательно надзирали. Станковые портреты любого размера и типа находились в ведении Дирекции королевских строений, миниатюрами занимался Департамент королевских развлечений.

Процесс создания королевского портрета был подчинен еще более строгому протоколу, чем изготовление полотен исторического жанра. О решении короля заказать новый портрет Академии сообщал Директор королевских строений. Он мог сразу объявить и имя художника, которому поручалась столь важная задача. Разумеется, этот вопрос заранее оговаривался с высочайшей моделью. Затем директору Академии поступала записка, объясняющая все подробности заказа. Ознакомившись с ней, директор передавал ее художнику, которому был поручен заказ. Художник, в свою очередь, создавал эскиз, который должен был получить личное одобрение короля. Если таковое было получено, живописец принимался за заказ. Первым делом, в мастерскую исполнителя привозили под охраной королевские одеяния, выбранные самим королем, чье решение по этому поводу фиксировалось в отдельном указе. С натуры писалась только голова, для этого «художник должен был покинуть свое ателье. Он просит оказать ему милость провести сеанс позирования через Директора королевских строений»⁸³⁴. Можно отметить, что монархи не были склонны тратить на позирование много времени. Зачастую мастер делал с натуры

⁸³³ Hugues L. La famille royale et ses portraitistes sous Louis XV et Louis XVI // De soie et de poudre... P. 158.

⁸³⁴ Beaurain D. Op. cit. P. 249.

только наброски, а заканчивать голову должен был в своей мастерской. Так, А.-Ф. Калле (1741–1823), которому было поручено создание портрета Людовика XVI, вынужден был наблюдать за своей моделью во время королевских завтраков (Илл. 49), а Ф.-Ю. Друз-сын (1727–1775) жаловался, что потерял в Версале очень много времени, «ожидая сеансов, которые задерживались на срок от восьми до пятнадцати дней»⁸³⁵. (Илл. 50).

С готового портрета снималось строго оговоренное с высочайшей моделью количество копий. Для этого при дворе существовал так называемый «копийный кабинет». Он имел собственное здание, расположенное в Версале на стыке улиц Сюринтендантства, Оранжери и Старого Версаля⁸³⁶. В кабинете работали одновременно четыре мастера. Изготовление копий было ответственным делом, требующим достаточно долгого времени. Художник Ж.-А. Портай, призванный надзирать за «копийным кабинетом» писал, что «нужно не менее четырех летних месяцев, дабы закончить со всем старанием копию одного королевского портрета»⁸³⁷.

Разумеется, нелегко было бороться с нелегальными копиями и подделками, создающимися мастерами, не принадлежащими кабинету и не имеющими разрешения на подобную деятельность. Отличить стороннюю продукцию можно было по довольно низкому качеству и отсутствию сходства с оригиналом, поскольку работать изготовителям подделок приходилось по гравюрам и зарисовкам, сделанным во время экспонирования оригинала в Королевском салоне.

Оригинал в течение длительного времени был доступен лишь мастерам «копийного кабинета». Однако и здесь не обходилось без сложностей. Изображение короля, предназначенное для определенного помещения и имеющее свои важные функции, не могло годами пребывать в «копийном кабинете». Мастера вынуждены были повторять собственные копии, причем копии «первого поколения» поручались обыкновенно более талантливым и опытным живописцам.

⁸³⁵ Hugues L. Op. cit. P. 162.

⁸³⁶ Aubaret C. Op. cit.

⁸³⁷ Ibid.

В «копийный кабинет» изредка мог попасть и мастер, ему не принадлежащий, присланный каким-либо знатным заказчиком, получившим разрешение на владение копией королевского портрета. В роли таких заказчиков часто выступали персоны, находящиеся в родстве с королевской фамилией или имеющие большое влияние при дворе. Разрешение, тем не менее, выдавалось Директором королевских строений, а для «пришлых» мастеров устанавливались строгие правила. Такой художник должен был работать в указанном ему помещении, выносить из которого не разрешалось ни копию, ни, тем более, оригинал. Начатая копия непременно должна была быть закончена, ибо художник не имел права бросить работу. Также на время создания копии с портрета короля художник должен был отложить все прочие заказы. Эти требования были оформлены и закреплены в виде специального указа в 1747 году, сразу после вступления Ленормана де Турнема в должность Директора королевских строений⁸³⁸. «Пришлые» мастера не приветствовались еще и по той причине, что иногда снимать копию с одного полотна приходилось сразу двум художникам, отчего условия работы становились сложными, а процесс сильно замедлялся.

Мастера «копийного кабинета» имели и другие обязанности, кроме копирования портретов. Они занимались реставрацией полотен из королевского собрания, а также снимали копии с работ «старых» мастеров. Это были произведения, принадлежащие самым разным жанрам: историческому, бытовому, анималистическому. Копии полотен из королевского собрания должны были украшать церкви и монастыри, пользующиеся особым покровительством монарха и членов его семьи, а также различные дворцы и резиденции.

Поскольку Дирекция королевских строений была официальной структурой, то на портреты, как и на исторические полотна, существовали определенные расценки. До середины века портреты оплачивались достаточно высоко, однако в 1747 году цены были снижены. По новому тарифу «те портреты, которые стоили 2500 ливров, будут стоить 1800, а те, за которые платили... 6000 ливров будут стоить 3600 или, самое большее, 4000»⁸³⁹. Можно привести и конкретные примеры. Так, Л. Токе в 1740

⁸³⁸ Полный текст указа можно найти в Национальном Архиве Франции. AN O/I/1087–1097.

⁸³⁹ Hugues L. Op. cit. P. 170.

году за портрет королевы получил 9300 ливров, а в 1747 году за портрет дофины того же размера – только 4000. Копия традиционно оценивалась в половину стоимости оригинала. Дела с оплатой, однако, всегда обстояли не слишком хорошо. Ж.-М. Натье еще в первой половине столетия жаловался, что «у короля ничего не платят», а М.-А. Шаль в 1770 году просил оплату за портреты, выполненные в 1754 и 1756 годах⁸⁴⁰.

В то же время известность мастеров, выполнивших изображение короля или членов французской королевской семьи, давала им немало преимуществ. Даже копиисты достигали немалого почета и благосостояния.

Разумеется, король и члены его семьи не обязаны были всегда действовать через Дирекцию королевских строений: они могли самостоятельно находить мастеров и делать им заказы, и хотя счета за них часто направлялись в ту же Дирекцию, выплаты такого рода производились крайне редко. Предполагалось, что платить за свои частные заказы королевские особы должны из своих средств.

Если титул «первого художника короля» присуждался через Дирекцию королевских строений, то король мог самостоятельно выбрать себе личного придворного художника. Эта должность была менее почетной, однако избрание на нее в большей степени было обусловлено личными вкусами короля. Придворный художник не обязан был специализироваться в историческом жанре, он мог стяжать славу и в любом другом. Число придворных художников не было строго ограничено. Так, граф д'Артуа (будущий Людовик XVIII) имел около двадцати таких художников, среди которых блистал портретист Друэ-сын. Во второй половине века очень активны стали члены королевской фамилии женского пола. Часто они покровительствовали художницам, например, Мария-Антуанетта – М.-Л.-Э. Виже-Лебрен, а тетушки короля Людовика XVI (дочери Людовика XV) – А. Лабиль-Гийар.

Как и обычные смертные, представители королевской фамилии могли увлечься творчеством одного из мастеров и «передавать» его друг другу, как, собственно, и случилось с Ф.-Ю. Друэ. Разумеется, художники желали получать такие «частные» королевские заказы. Хотя оплаты за них приходилось долго ждать, это было

⁸⁴⁰ Hugues L. Op. cit. P. 170.

престижно и сулило популярность в среде аристократии. Потому мастера старались не упустить случая лично продемонстрировать королю свои произведения, хотя это и возмущало Академию. Ж.-Б.-М. Пьер с негодованием пишет, что художники, «не принадлежащие ни Академии, ни Департаменту королевских строений прибегают не ко мне, а к иным персонам, чтобы представить королю и его семейству свои произведения»⁸⁴¹. Также, если художник должен был доставить в Версаль какое-нибудь одно заказанное ему произведение, он мог привезти с собой еще немало собственных полотен, просто чтобы продемонстрировать их королю. Подобным образом поступил в 1726 году Ж.-Б. Удри, который вместе с одним заказанным полотном привез еще двадцать шесть и устроил в Версале настоящую выставку, «осмотренную утром королем и королевой, после обеда одним королем, а потом и всем двором»⁸⁴².

Итак, королевский заказ был важной составляющей академической карьеры. Взаимная заинтересованность Короны и Академии была очевидна еще на момент основания последней. Желая полного и безоговорочного отделения от ремесленной корпорации, Академия отдала себя под личное покровительство монарха, а значит, и сама взяла на себя функцию прославления власти. Заключив союз с короной, Академия достигла своих целей и обеспечила себе длительное процветание. Тем не менее, можно заметить, что в XVIII столетии некоторые мастера, прошедшие академическую выучку и получившие академические звания, отдаляются от Академии, предпочитая самостоятельно искать заказчиков. Работа на корону становится в какой-то мере повинностью и привлекает далеко не всех, доказательством чему служат неудачные конкурсы 1727 и 1747 годов. В то же время для отдельных мастеров, происходящих из провинции, как Верне, сосредоточенных на академической карьере, как Пьер, желающих привлечь придворного заказчика, как Удри, королевский заказ мог стать отправной точкой или существенным подспорьем в развитии карьеры. Мастера среднего дарования, желающие занять престижное положение в столичной художественной среде, могли подвизаться в качестве

⁸⁴¹ Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. P. 21.

⁸⁴² Ibid. P. 20.

копиистов и реставраторов полотен из королевского собрания. Постоянная необходимость в новых повторениях королевских портретов и потребность в украшении резиденций создавала для этого весьма благоприятную обстановку.

Так или иначе, пока во Франции не была уничтожена монархия, академики продолжали обеспечивать все нужды королевской власти в области искусства. Эта связь будет очевидна и для реформаторов времен Великой французской революции. А потому обе институции исчезнут в одно и то же время: Академия будет упразднена декретом от 8 августа 1793 года, через полгода после казни самого короля.

5.2. Художник и частный заказчик в Париже XVIII века⁸⁴³

Для большинства мастеров кисти процесс активной социализации в среде частных заказчиков начинался еще в период обучения, когда юный живописец заводил первые полезные знакомства, получал первые заказы. Однако с годами мастер сталкивался со все новыми социальными структурами и задачами, разрешение которых требовало ума, знаний и опыта. Чем более солидной была репутация живописца, тем более он оказывался втянут в сложную паутину социальных связей. Фактически этот процесс длился в течение всей жизни художника, а иногда продолжался и после его смерти.

В первую очередь следует отметить, что французский столичный мастер чаще всего мыслил себя частью аристократического мира, если не полноправным членом, то ближайшим окружением благородного сословия. Отделившись посредством создания Академии от ремесленной среды и отдав себя под личное покровительство короля, художники в определенном смысле сравнивались с аристократией. Разумеется, именно аристократическим мышлением объяснялся введенный Академией запрет для ее членов на занятия торговлей. Многие исследователи отмечают, что художники составляли в XVIII столетии неотъемлемую часть высшего общества. Как пишет А. Корвизье, академическая система вполне способствовала интеграции художника в высокие круги. Художники редко отказывались от академических должностей, например, в Департаменте королевских строений или в Департаменте королевских развлечений. «Здесь, – пишет А. Корвизье, – они вели себя и действовали, как любые высокопоставленные королевские чиновники»⁸⁴⁴, быстро приобретали

⁸⁴³ Основные положения данного раздела отражены в статье: Агратина 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; Агратина 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.

⁸⁴⁴ Corvisier A. Op. cit. P. 161.

аристократические манеры и держались с нобилиями вполне на равных. Такие мастера принимали и выполняли, как правило, серьезные и выгодные заказы.

В течение XVIII столетия подобное «аристократическое» самосознание постепенно становилось характерно не только для выпускников и членов Королевской академии, но и распространялось среди прочих успешных мастеров кисти, примером чему может служить случай К.-Ж. Верне. В записных книжках, где задокументированы все заказы, выполненные им за несколько десятилетий, Верне отмечает и дни, в которые представители светского общества дают обеды. Мастер так часто посещает подобные мероприятия, что имя его начинает встречаться в светских хрониках рядом с именами нобилей.

Именно двор и аристократия мыслились главным адресатом произведений. Опираясь на свои права «аристократии духа», живописец утверждал свое равенство с великими мира сего, а его мастерская становилась местом, где действовали законы «республики изящных искусств», где подразумевалось «счастливое равенство» между всеми участниками творческого процесса. Близость к аристократии в значительной степени влияла на формирование манеры поведения, умение вести беседу, одеваться соответствующим образом. Свидетельства этого то и дело обнаруживаются в различных источниках.

О том, что искусство способно обеспечить художнику место в благородном обществе, писали и сами художники. Виже-Лебрэн в своих «Воспоминаниях» отмечает: «Этой божественной страсти (искусству. – Е.А.) я обязана не только моим состоянием, но и моим счастьем, поскольку, как в моей юности, так и сейчас, она установила связи между мной и самым любезным и изысканным обществом в Европе, как мужским, так и женским»⁸⁴⁵. Живописец постоянно предается светским развлечениям, интегрируясь таким образом в высшие круги. Та же Виже-Лебрэн описывает бесконечные музыкальные вечера и любительские театральные постановки, участие в которых она принимала вместе с самыми родовитыми

⁸⁴⁵ Elisabeth Vigée Le Brun: *mémoires d'une portraitiste...* P. 19-20.

представителями знати. Такие практики, пишет Б. Фор, «физически и символически приближали художника к кругу придворных»⁸⁴⁶.

Именно поэтому, несмотря на недовольство критиков, рассуждающих о назначении художника, мастера стремились вести светскую жизнь, даже если ее нелегко было сочетать с напряженной работой за мольбертом. Менее всего художник желал противопоставлять себя обществу, которое обещало ему успех, стабильность и материальное благосостояние. Живописец был принят в лучших домах аристократии и богатой буржуазии, участвовал во всех светских развлечениях. Л. Лагранж, биограф Верне, пишет, что его герой чрезвычайно увлекался «спектаклями, прогулками в экипажах, выездами на природу и охотой, пикниками и изысканными ужинами»⁸⁴⁷. Во время своего пребывания в Италии Верне, сложившись с друзьями, арендовал сад, где устраивались всевозможные игры и увеселения. Гюбер Робер и Фрагонар были не меньшими любителями светской жизни. О времяпрепровождении Гюбера Робера красноречиво пишет Виже-Лебрен: «Изо всех художников, которых я знаю, Робер был наиболее популярен в свете, который он, в конечном счете, очень любил. Ценитель всевозможных удовольствий, не исключая и застольных, он был всеми зван, и обедал у себя не более трех раз в году. Спектакли, балы, обеды, концерты, выезды на природу – ни от чего он не отказывался, потому что все то время, которое он не посвящал работе, он посвящал удовольствиям»⁸⁴⁸.

И хотя граф де Келюс в 1762 году сожалел, что художники предаются увеселениям, а Робера критики упрекали в том, что, торопясь на очередной раут, он «не доделывает» своих полотен, вращаться в обществе стало для художников столь же естественным, как и проводить время в ателье.

Эта тенденция затронула всю европейскую среду. Английский мастер Дж. Ричардсон (1667–1745), оставивший по этому поводу заметки, подчеркивает, что светская жизнь полезна художнику во многих отношениях, в том числе для духовного и интеллектуального развития, ибо «воображение должно питаться не только

⁸⁴⁶ Fort B. Les Souvenirs d'Elisabeth Vigée-Le Brun: distinction et sociabilité dans une Vie d'artiste // Artistes, savants et amateurs... P. 256.

⁸⁴⁷ Lagrange L. Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle... P. 26.

⁸⁴⁸ [Vigée-Lebrun L.-E.] Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun. T. 1-3. Paris: H. Fournier, 1835–1837. T. 1. P. 234.

книгами, но и общением с разнообразными и выдающимися собеседниками»⁸⁴⁹. Известнейший английский портретист Дж. Рейнольдс, работая целыми днями, вечера посвящал светской жизни, что принесло ему пользу, наградив немалым общественным весом, позволившим продвигать столь значительные проекты, как основание Лондонской академии художеств.

Парижские мастера продолжали активно участвовать в жизни высшего общества не только дома, но и в поездках. Так, об А. Рослине известно, что в Петербурге он ежедневно «работал с пяти часов утра и до десяти часов вечера, затем он выходил, чтобы присутствовать на обеде у Великого князя или кого-либо еще из сильных мира сего. Иногда его приглашал к себе посол Франции, с которым у Рослина завязалась дружба настолько крепкая, что они сохранили ее на всю жизнь»⁸⁵⁰.

Интегрированность в высшее общество требовала от живописца определенных навыков и умений. О том же Рослине известно, что на протяжении всей жизни он чрезвычайно внимательно следил за своим внешним видом. «Аккуратный до крайности, он прекрасно знал, что обязан уважением публике, поэтому брался за работу и появлялся на людях, только приведя себя в идеальный порядок. Он полагал, что художник обязан действовать подобным образом, чтобы совместить стремление к общественной жизни со своими прямыми обязанностями»⁸⁵¹.

Разумеется, одним из важнейших навыков, характеризующих светского человека, было не только умение изысканно одеваться, но и искусство беседы. Посредством умения облекать свои мысли в изящную литературную форму художник приближается к представителям благородного сословия. Верне, например, прославился как шутник и остро слов. Его каламбуры попадают на страницы «Секретных мемуаров» Л. Башомона. Верне придумывает остроты, позволяющие ему дистанцироваться от своего двусмысленного положения «не совсем аристократа». Известен случай, когда на одном светском обеде Верне представился сидящему рядом иностранцу в качестве «торговца крашеным полотном», чем шокировал соседа и

⁸⁴⁹ Цит. по: Martichou E. Le peintre-gentleman: un modèle de sociabilité et ses variations dans l'Angleterre du dix-huitième siècle // *Artistes, savants et amateurs...* P. 30.

⁸⁵⁰ Картерон де Бармон С. Указ. соч. С. 111.

⁸⁵¹ Там же С. 120.

весьма позабавил общество. Как отмечает Ш. Гишар, позволяя себе подобные шутки, Верне демонстрирует «исключительно успешную интегрированность... в парижское светское общество»⁸⁵². «Низкое» положение мастера ни в коем случае не воспринимается всерьез, именно поэтому подобные шутки допустимы и смешны. Так увлекающийся охотой аристократ мог бы, желая разыграть наивного иностранца, представиться егерем или конюхом.

Художники становились членами масонских лож, куда входили и представители аристократии, в том числе их заказчики. Наиболее популярны были «Ложа Девяти Сестер» (*Les Neuf Sœurs*), «Ложа Объединенных Друзей» (*des Amis Réunis*) и «Олимпийское общество» (*Société Olympique*). Здесь живописцы могли встречать не только представителей французской знати, но и благородных иностранцев, например, членом первой из этих лож был будущий президент Императорской академии художеств А.С. Строганов.

Мастера охотно принимали общество и у себя. Грёз, Верне, Виже-Лебрен активно поддерживали эту моду. «Греческие ужины» Виже-Лебрен были особенно популярны и порождали слухи о потраченных на их организацию невообразимых суммах. Ш. Гишар отмечает, что в XVIII столетии меняется и статус ателье художника. Это уже не просто рабочее место, а выставочное пространство, регулярно посещаемое самыми высокородными представителями аристократии. Художник, по тем или иным причинам не желающий выставляться в Салонах, мог активно пользоваться собственной мастерской как открытой для публики галереей. Хорошо известен случай Грёза, который, не получив звания исторического живописца, покинул Салоны и стал приглашать знать в свою мастерскую. Похожий эпизод случился и с менее известным художником – Мишелем Буньё, чья «Вирсавия» не была принята в Салон из-за ее «чрезмерной обнаженности». Резкий отзыв академического жюри сделал произведению Буньё рекламу, и «его ателье привлекло многочисленных визитеров, а картина получила освещение в прессе»⁸⁵³.

⁸⁵² Guichard Ch. *Les amateurs d'art à Paris...* P. 233.

⁸⁵³ Ibid. P. 237.

Итак, социализация в среде аристократии была очень важна для живописцев XVIII века. Отношения с заказчиками выходили за рамки официальных и приближались, хотя и не в полной мере, к равноправным и даже дружеским, если говорить о художественной элите того времени. Свидетельством в пользу такой концепции является почти полное отсутствие нотариально заверенных контрактов на создание и оплату произведений. Заключать договоры и обсуждать цену пристало ремесленникам, но не тем, чей гений поставил их на равную ногу с самыми благородными заказчиками. Сведения об оплате находятся лишь в частной переписке, дневниках и записных книжках, таких, как те, что вел Верне.

Разумеется, социализация художника зависела не только от его светских навыков, но и от того, какую работу и каким образом он выполняет для заказчика. В процессе творческого взаимодействия заказчик и художник узнавали друг друга, выясняли, насколько вкусу одного соответствует манера другого. Найти «своего» заказчика, как и «своего» мастера было большой удачей, и связи такого рода могли оказаться весьма основательными и долговременными.

5.2.1. Портрет как особая сфера частного заказа

Наибольшим спросом у заказчика, принадлежащего к аристократии и крупной финансовой буржуазии, пользовался отнюдь не высокий исторический жанр. Главное место занимал портрет. Именно на примере портрета можно особенно четко проследить, как мнение знатоков отличалось от мнения многочисленных заказчиков и как работа над портретом социализировала художника в обществе. Ни на один жанр не обрушивалось такого количества критики от теоретиков и знатоков, притом что у клиентов он оставался самым любимым и востребованным. Именно критика и позволяет наиболее ясно представить себе, что привлекало в портрете заказчиков, что нравилось им и чего они ждали от художников. Убежденный приверженец исторического жанра Лафон де Сан-Йенн в 1747 году с сожалением признает, что портрет «является самым изобильным, самым востребованным и самым выгодным живописным жанром даже для самой посредственной кисти»⁸⁵⁴. Портретироваться желают решительно все, хотя, по мнению Лафона, заслуживают быть увековеченными лишь персоны, значительные в силу своих душевных качеств и талантов: справедливые короли, добродетельные королевы, неподкупные министры, славные герои и великие ученые. Объяснение всеобщему увлечению портретом Лафон находит в тщеславии заказчиков и особенно заказчиц. Женщины, желающие увековечить свою молодость и красоту, – вот главная клиентура портретистов, а портреты становятся для дам «зеркалом, тем более привлекательным, чем менее оно правдиво»⁸⁵⁵. Здесь Лафон повторяет высказывание Роже де Пиля о том, что «во Франции истинными хозяйками являются дамы, они правят самодержавно, и безделки, отвечающие их вкусу, разрушают большой жанр. Они способны были бы сбить с пути истинного Тициана и Ван Дейка, если бы те были еще живы»⁸⁵⁶. Склонен

⁸⁵⁴ La peinture en procès... P. 96-97.

⁸⁵⁵ Ibid. P. 97.

⁸⁵⁶ Piles de R. Cours de peinture par principes. P. 268-269.

обвинять дам в засилье идеализированных портретов и Л.-Г. Буйе де Сен-Жюльен, который утверждает, что женщина «по пунктам диктует художнику, как писать ее портрет, словно составляет завещание»⁸⁵⁷. Лафон к тому же утверждает, что любой мастер, потрафляющий фантазиям заказчиков и умеющий галантно приукрасить их изображения, получит «известность, восхищение и хорошую плату»⁸⁵⁸, что весьма соблазнительно для молодых художников. Впрочем, переходя к разбору творчества отдельных мастеров, Лафон несколько смягчается. Так, он замечает, что «достаточно одного имени Натье, чтобы похвалить его портреты»⁸⁵⁹, уточняя, что «его головы написаны очень сильно, а чистота рисунка замечательна»⁸⁶⁰. Лафон хвалит и Луи Токе, говоря, что тот выделяется из толпы портретистов качеством своих произведений. У него «сочная и виртуозная кисть... палитра его очень возвышенного тона, а манера очень хороша»⁸⁶¹.

Многие другие критики и теоретики в целом солидарны с Лафоном в его суровом отношении к портрету. Ф.-М. Гримм признает, что Франция захвачена «эпидемией портретной мании», хотя и полагает, что она пока «не уничтожила большой жанр»⁸⁶². П. Ришле сетует, что портретирование уже не является привилегией аристократии и в современной ему Франции «нет ни одной хоть сколько-нибудь кокетливой и смазливой женщины из третьего сословия, которая не хотела бы иметь свой портрет»⁸⁶³.

Впрочем, было немало теоретиков, особенно в середине XVIII века, которые прекрасно понимали интерес заказчиков к портрету и объясняли в своих текстах личное значение портрета. Так, К.-А. Ватле в поэме 1760 года под названием «Живопись» говорит о том, что портрет «вызывает к жизни оплакиваемую тень»⁸⁶⁴ и

⁸⁵⁷ Baillet de Saint-Julien L.-G. La Peinture... P. 16.

⁸⁵⁸ La peinture en procès... P. 98.

⁸⁵⁹ Ibid. P. 133.

⁸⁶⁰ Ibid.

⁸⁶¹ Ibid. P. 136.

⁸⁶² L'Année littéraire, ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps. V. 5. Amsterdam, Paris: Chez Michel Lambert, 1759. P. 217.

⁸⁶³ Richelet P. Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne. V. 1-2. Amsterdam: Aux dépens de la Compagnie, 1732. V. 2. P. 453.

⁸⁶⁴ Watelet C.-H. L'art de peindre... P. 53.

заменяет отсутствующих друзей, чем способен смягчить горе тех, кто тоскует по умершим или ждет встречи с пребывающими вдали от них.

А.-М. Лемьерр (1723–1793) в посвященной живописи поэме 1769 года также пишет, что портрет способен «ослабить удары самой смерти / Когда она разрывает самые дорогие для нас связи / Покоящийся в могиле предмет нашей привязанности / Остается как бы рядом с нами, и мы можем созерцать его облик»⁸⁶⁵. Теоретики очень хорошо понимали мемориальную и заместительную функции портрета и осознавали, что в семейном и дружеском кругу нужны и значимы отнюдь не одни лишь портреты великих людей.

Впрочем, теоретиков волновал не только вопрос, кого изображать, но и то, как именно это делать. Некоторые теоретики, например Ш.-Н. Кошен, конкретизировали свои претензии к портрету. Перу этого автора принадлежит целая серия эссе, опубликованных в июле 1755 – декабре 1756 года и составляющих серию. Данные ироничные тексты призваны выявить несуразности в искусстве и нравах эпохи. Написаны они от имени британца, человека трезвого и разумного, олицетворяющего знаменитый английский здравый смысл и живущего в XXIV веке (действие происходит в 2355 году). Герой Кошена описывает французское искусство с точки зрения человека совершенно постороннего, а потому способного легко обнаруживать любые странности и особенности.

Через своего героя Кошен транслирует собственный взгляд на портрет и на заказчиков, выдвигающих художникам самые абсурдные требования. «Англичанин» удивлен чрезмерной пышностью моды, огромным количеством лент и кружев, занимающих место на полотнах. При этом поражается он тому, какие богатые материалы использовались для изготовления костюмов и как умело передавали их художники средствами живописи. Возмущают героя белые напудренные волосы, которые способны состарить «даже самых молодых и хорошеньких персон»⁸⁶⁶. Он замечает также, что почти во всех женских портретах можно видеть «лица темно-

⁸⁶⁵ Lemierre A.-M. Op. cit. P. 6.

⁸⁶⁶ [Cochin Ch.-N.] Recueil de quelques pièces concernant les arts... P. 146.

красного цвета, который не имеет ничего общего с естественным цветом лица»⁸⁶⁷, а потому делает вывод, что «дамы были вынуждены из неизвестных теперь соображений подчиняться обычаю, который их уродовал»⁸⁶⁸, и покрывать лицо краской. Впрочем, «англичанин» готов признать, что те портретисты, которые соглашались передавать на своих полотнах эти нелепости, «не были художниками первого ряда, которым добрая слава достаточно дорога, чтобы сопротивляться общему течению»⁸⁶⁹. Еще одна особенность, на которой останавливается «англичанин», – это полуобнаженность дамских портретов, что представляется ему «противным благопристойности».

Зато «англичанина» увлекают многие атрибуты, которые должны были свидетельствовать о богатстве, утонченном вкусе и образованности моделей. Колонны, драпировки, мебель, целые библиотеки находят себе место на полотнах. По поводу последних «англичанин» иронично замечает, что эти собрания книг были, по всей видимости, парадными и служили украшением интерьеров. Кошен высмеивает таким образом навязчивое стремление заказчиков подчеркивать свою образованность и интерес к наукам и искусствам. Герой Кошена отмечает, что тем же целям, видимо, служили глобусы и математические инструменты. Здесь речь идет о таких изображениях, как, например, портрет Дюваля д'Эпинуа кисти М.-К. де Латура (1745, Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). (Илл. 51). Королевский секретарь Луи Дюваль д'Эпинуа, сделавший весьма приличное состояние на разорившей многих финансовой реформе Лоу, на портрете предстает отнюдь не дельцом и политиком, каковым, несомненно, являлся, а человеком интеллектуальных занятий. Он сидит за столом перед тяжелым открытым фолиантом, за которым виднеется глобус и книжная полка. Герой полотна оборотился к зрителю, будто бы только оторвавшись от чтения, и двумя пальцами берет из табакерки понюшку табаку.

Атрибуты интеллектуальных интересов можно видеть и на портрете маркизы де Помпадур кисти того же мастера (1755, Лувр, Париж). (Илл. 52). Эта работа была

⁸⁶⁷ [Cochin Ch.-N.] Recueil de quelques pièces concernant les arts... P. 147.

⁸⁶⁸ Ibid.

⁸⁶⁹ Ibid. P. 148.

представлена в Салоне 1755 года, т.е. за два года до выхода в свет сочинения Кошена, и хотя здесь появление книг и прочих знаков учености гораздо обоснованнее, чем в предыдущем полотне, пример Помпадур вдохновил многих, кто отстоял весьма далеко от нее в интеллектуальном плане, но желал выглядеть подобным же образом.

Не без остроумия «англичанин» замечает, что любимым занятием дам XVIII века было, очевидно, выращивание цветов и разведение птиц, в частности, «орлов, которых они поили белым вином из золотых кубков»⁸⁷⁰, а первым удовольствием – «опираться на опрокинутые сосуды, из которых изливается на землю вода»⁸⁷¹. Эта ирония удачно согласуется с общим критическим настроем знатоков по отношению к мифологизированному портрету. Еще Роже де Пиль замечал, что мифологизированный костюм не отражает реалий своего времени и, соответственно, лишает портрет важнейшей функции – памяти. «Портреты, являясь частью истории, – пишет он, – должны быть верны во всех деталях»⁸⁷². Позже ту же претензию к портретам высказывал в 1750 году и Руссо, сожалея, что человек, как в жизни, так и в искусстве «не смеет казаться тем, чем является»⁸⁷³.

Понятно, что, говоря об орлах, золотых кубках и опрокинутых сосудах, Кошен имеет в виду работы таких мастеров, как Ж.-М. Натье. Изначально живописцы активно использовали мифологические мотивы, изображая членов королевской семьи и приближая их таким образом к богам. Однако, как пишет М. Шнайдер, «в начале XVIII столетия в этом спектакле участвуют не только царственные особы, но весь двор, все благородное сословие, и, наконец, выскочки из среды буржуазии»⁸⁷⁴. Так, Натье многократно портретировал своих заказчиц в виде Гебы – богини юности, прислуживавшей богам Олимпа и подносившей им вино. Еще в 1738 году Натье изобразил в виде Гебы Шарлотту-Луизу де Роган-Гемене (Версаль). (Илл. 53). Юная модель представлена в сине-белых одеяниях, волосы ее украшены цветами, а на плечо спускается нить жемчуга. Восседая на облаках, она смотрит на зрителя, тогда как к

⁸⁷⁰ [Cochin Ch.-N.] Recueil de quelques pièces concernant les arts... P. 153.

⁸⁷¹ Ibid.

⁸⁷² Piles de R. Cours de peinture par principes. P. 282-283.

⁸⁷³ [Rousseau J.-J.] Discours qui a remporté le prix à l'academie de Dijon. En l'année 1750. Sur cette question proposée par la même académie : Si le rétablissement des sciences & des arts a contribué à épurer les mœurs. Par un citoyen de Genève Jean-Jacques Rousseau. Geneve: chez Barillot & fils, Paris: Noël-Jacques Pissot, 1750–1751. P. 43.

⁸⁷⁴ Schneider M. Belle comme Venus...

чаще в ее руке подлетает орел Зевса, сжимающий в когтях огненные молнии. В 1744 году Натье представил в том же амплуа герцогиню Шартрскую (Национальный музей, Стокгольм) и герцогиню де Шольн (Лувр, Париж), заметим, происходившую из среды буржуазии. (Илл. 54-55). Последнее полотно несколько отличается от прочих аналогичных работ Натье, поскольку орел спускается к героине из левого верхнего угла картины. Его вытянутое ввысь крыло и расположенный под ним пучок молний являют собой параллели диагонально расположенной фигуре, будто бы взмывающей ввысь на облаке. Композиция оказывается очень динамичной и приобретает героический характер небесного триумфа.

К 1753 году относится портрет мадам Лефевр де Кумартен в виде Гебы (Национальная галерея, Вашингтон) – поздняя и самая спокойная композиция Натье на уже многократно повторенный сюжет. (Илл. 56). Героиня сидит в статичной и изящной позе, глядя на зрителя. Она наклоняет кувшин над кубком, но вино оттуда не изливается. Кажется, будто предметы эти – театральный реквизит, о котором сама модель почти забыла. Орел, выглядывающий из-за правого края картины, заинтересованно взирает на кубок. Никаких молний в когтях у него нет, отчего он действительно становится ближе к обитателям птичьего двора, чем к небожителям.

Любопытно, что мода на «Геб» продержалась очень долго и продолжала поддерживаться царственным заказчиком. В 1773 году Ф.-Ю. Друэ изобразил в виде Гебы Марию-Антуанетту (Музей Конде, Шантийи). (Илл. 57). Заключение в овал композиция изображает королеву все с теми же атрибутами, однако совершенно отрешенный вид модели заставляет воспринимать их как еще более условные.

Мода, рожденная во Франции, распространялась вместе с французскими художниками даже после революционных событий 1789 года. Виже-Лебрен, уехавшая в Рим из революционной Франции, получила заказ на «Гебу» от супруги английского посланника Анны Питт (1792, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). (Илл. 58). Антикизирующая мода 1790-х годов позволяла видеть модель одновременно и как олимпийскую богиню, и как современную женщину. Орел, наклонившийся над чашей, получился весьма характерным, видимо, потому, что художница имела возможность наблюдать птицу, о чем свидетельствует забавный

пассаж из ее воспоминаний: «Я писала этого орла с натуры и думала, что он меня сожрет. Он принадлежал кардиналу де Берни. Злокозненное животное, привыкшее постоянно находиться на открытом воздухе... было в такой ярости от необходимости сидеть в моей комнате, что просто исходило злобой на меня. Уверяю, мне было по-настоящему страшно»⁸⁷⁵. Замечательный контраст между взаимодействием художника с живым орлом, описанным в тексте, и взаимодействием невозмутимой «Гебы» с изображенным вестником богов, создает даже несколько комический эффект. Художница конца XVIII столетия не только сама остро чувствует условность таких композиций, но и дает ее почувствовать своему читателю.

Что касается воды, изливающейся из опрокинутых сосудов, на которые облакачиваются томные красавицы, то здесь Кошен имеет в виду еще один модный сюжет, нашедший воплощение в работах Натье и иных мастеров того времени. Натье писал таким образом как членов королевской семьи, так и многих других благородных заказчиц. Ранний, развернутый вариант композиции, включающей в себя пейзаж с павильоном и двух второстепенных персонажей, изображает Марию-Анну де Бурбон у минеральных источников Шантийи (1729, Музей Конде, Шантийи). (Илл. 59). Позднее конкретика полностью ушла из аналогичных композиций, которые редуцировались и предполагали лишь изображение одной фигуры и некоторых элементов пейзажа. Так написана Виктория, дочь Людовика XV (1751, Музей изящных искусств, Сан-Паулу), а также Элизабет де Ларошфуко (1740, частное собрание). (Илл. 60). Как отмечает М. Шнайдер, «изобретенная иконография богини вод не базируется на каком-либо конкретном мифе, но использует существующие формальные коды, чтобы обогатить актуальный образ, обеспечив ему различные уровни прочтения»⁸⁷⁶. Можно воспринимать героиню подобной композиции как нимфу источника, прекрасную смертную, испившую вод вечной молодости и приобщившуюся таким образом к миру небожителей, или просто как олицетворение стихии Воды. Это вполне законное прочтение, поскольку у Натье имеется, например,

⁸⁷⁵ [Vigée-Lebrun L.-E.] Op. cit. T. 2. P. 39.

⁸⁷⁶ Schneider M. Belle comme Venus...

изображение Луизы-Елизаветы Французской как аллегии Земли (1750, Музей изящных искусств, Сан-Паулу).

Третья чрезвычайно популярная «роль», пришедшаяся по вкусу заказчицам портретов, был образ весталки – олицетворение чистоты и невинности. Весталки, чьи добродетели и целомудрие не требовали в то же время ухода от мира, а напротив, делали служительниц Весты весьма влиятельными в обществе и пользующимися всеобщим уважением фигурами, давали людям XVIII века особый пример человеческого, а не божественного достоинства. Весталкам был посвящен труд аббата Надаля «История весталок» 1725 года издания и соответствующая статья в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера, практически совершенно Надаля повторяющая. Здесь подчеркивается различие между привычными для Франции христианскими служительницами культа – католическими монахинями и античными весталками. «Наши монахини, – пишет Надаль, – заперты в монастырях... они бедны, живут отшельницами и не появляются в свете, не имеют собственности, не могут наследовать... не пользуются никакими личными привилегиями»⁸⁷⁷. О весталках же знали, что они, при следовании обетам целомудрия и выполнении различных священных обязанностей (в частности, они должны были хранить огонь в храме Весты) обладали многими преимуществами. Они появлялись на всех публичных мероприятиях, причем им предоставлялись лучшие места, их слову доверяли без принесения каких-либо клятв, весталки обладали особой личной неприкосновенностью, имели право освободить раба или избавить от казни приговоренного к ней. Кроме того, весталки владели собственностью и получали значительное вознаграждение при вступлении в обязанности. В книге того же Надаля говорится, что одежды весталок не отличались аскетичностью, а напротив, были очень красивы. Надаль приводит даже соответствующее описание: «Они носили головное покрывало, задрапированное наподобие тюрбана, покрывало не спускалось ниже ушей и оставляло лицо открытым. Покрывало украшали лентами, которые некоторые из весталок завязывали вокруг шеи. Волосы, которые весталкам при

⁸⁷⁷ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. XVII. P. 210.

посвящении обрезали и преподносили в дар богам, впоследствии отрастали, красиво убирались и украшались... Поверх туники весталки носили накидку из тонкого полотна исключительной белизны, а сверху – пурпурный плащ, широкий и длинный, который обычно был закреплен на одном плече и оставлял руки свободными»⁸⁷⁸. Л.-М. Дандре-Бардон в книге «Костюм древних народов» (1772–1774) описывает весталку как одетую в тунику и накидку, перехваченную на талии поясом и имеющую на голове развевающееся покрывало⁸⁷⁹, приводя и соответствующие изображения в таблицах гравюр.

Такой пример свободы и уважения, дополненный элегантным обликом, не мог не привлечь как дам XVIII века, так и художников. Разумеется, костюм интерпретировался в портрете XVIII века весьма свободно, в духе актуальной моды, но покрывало изображалось в обязательном порядке. Иногда присутствовал плащ цветом от пурпурного до лилового, а само платье имело белый либо серебристый оттенок.

Заметим, что в XVIII веке было хорошо известно и о тяготах положения весталок, о наказаниях, полагающихся за угасший священный огонь или нарушение обета целомудрия. В исторической живописи и театре эти сюжеты в своем трагическом варианте находили воплощение, однако применительно к портретному искусству о них предпочитали не вспоминать, либо интерпретировать в безобидном и поэтическом ключе.

В 1733 году Жан Рау (1677–1734) создал портрет предположительно мадам Буше (1733, Музей изящных искусств, Дижон). (Илл. 61). Ф. Буше действительно в 1733 году женился на Мари-Жанне Бюзо, а потому атрибуция модели может быть и справедлива. Портрет дает отсылку к балету «Стихии», поставленному в честь помолвки Людовика XV с испанской инфантой. Тема стихии огня раскрывалась посредством истории весталки Эмилии, влюбленной в Валера и ради воссоединения с ним решающейся покинуть святилище, где она должна поддерживать священный огонь. Особого развития символический по своей сути сюжет не получает, поскольку

⁸⁷⁸ Nadal A. Histoire des vestales. Paris, La veuve de Pierre Ribou libraire, 1725. P 32.

⁸⁷⁹ Dandré-Bardon M.-F. Costumes des anciens peuples. V. 1-6. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1772–1774. V. 2. P. 11.

явившийся на помощь влюбленным Амур на месте угасшего священного огня возжигает пламя Гименея. Что-то подобное мы видим и на картине Рау, где дама в пышном серебристом платье с длинными – античными по представлениям того времени – рукавами и в покрывале весталки готовится сменить статус целомудренной девы на положение добродетельной супруги. Амур, парящий над алтарем, заменяет огонь Весты на пламя Гименея.

Один из ранних портретов в образе весталки принадлежит Луи-Мишелю Ванлоо и изображает даму из семейства Фруассар-Броссиа (1736, частное собрание). (Илл. 62). Очевидно, этот образ навеян не только Античностью в интерпретации Надаля, но и сближается с идеей христианских монашеских добродетелей. То есть предложенное Надалем противопоставление христианского монашества и античного служения Весте заказчиками не всегда воспринималось как таковое, поскольку со всей очевидностью между положением весталок и монахинь имелось и сходство. Строгая, закрытая одежда героини и деревянный парাপет перед ней делают ее похожей на монахиню, молящуюся в храме, а священный огонь больше напоминает храмовую лампаду. Поскольку точно идентифицировать модель нельзя, то и узнать обстоятельства ее личной жизни не представляется возможным.

В 1740-е годы Ж.-М. Натье написал в виде весталок дочерей Людовика XV. Здесь выбор образа был обусловлен статусом принцесс как молодых незамужних девушек. Портрет Мадам Софии в виде весталки (1748, Версаль) представляет принцессу в интерпретированном якобы на античный манер платье и покрывале, ниспадающем с головы. (Илл. 63). В тот момент, когда создавался портрет, София находилась в аббатстве Фонтевро, где воспитывалась с 1738 по 1750 год. Священное служение весталки сближается здесь по смыслу с монастырским уединением, но зритель все же не забывает, что перед ним не монахиня или послушница, а принцесса, назначенная жить в окружении роскоши. Заметим, кстати, что свою жизнь София, оставшаяся незамужней, провела в относительном затворничестве в замках Бельвю и Ловуа.

В виде весталки представлена и Мадам Генриэтта (1751, Художественный музей, Сан-Паулу). (Илл. 64). Она сидит у алтаря, на котором горит священный огонь,

и держит в руках ни что иное, как цитированную нами выше книгу Надаля, что выводит полотно из исторического контекста и делает подобием постановочной живой картины. Этот уровень восприятия не вуалируется, а напротив, откровенно демонстрируется зрителю.

Тот же Ж.-М. Натье выставил очередную «весталку» в Салоне 1759 года. Это «Портрет женщины в костюме весталки» (1759, Художественный музей Северной Каролины, Роли). (Илл. 65). Полотно изображает молодую женщину в белой тунике и синем плаще. Обеими руками она придерживает закрепленное на голове золотым обручем покрывало. Модель очень красива, но никак не демонстрирует свойственных весталке добродетелей. Об обязанностях жриц Весты напоминают две фигуры на заднем плане, поддерживающие огонь на алтаре. Дидро высказался об этом полотне в критическом духе, особенно выявив светский и наигранный характер таких произведений: «Вы, пожалуй, вообразите себе молодость, невинность, простодушие, распущенные волосы, одежду с широкими складками и капюшоном, не закрывающим лишь часть лба, бледность (ведь бледность пристала как любви, так и набожности). Ничего подобного. Вместо этого — изящная прическа, изысканный туалет, все жеманство светской женщины и глаза, полные сладострастия, если не сказать сильнее»⁸⁸⁰. Впрочем, такая интерпретация не противоречила ни пожеланиям заказчиков, ни тому, как характеризовал весталок в своей книге Надаль.

Любопытно, что замужние дамы, заказывая портреты, также прибегали к образу весталки. Обычно это имело под собой определенные причины жизненного или, что называется, психологического характера.

Л.-М. Ванлоо не раз возвращается в своем творчестве к образу весталки. Так, к 1768 году относится его портрет графини Сесилии-Маргариты де Латур дю Пин (1768, частное собрание). (Илл. 66). На момент создания портрета героиня была замужем и имела двоих детей, что может показаться противоречащим сути образа. Однако можно принять во внимание возраст модели. В весталки набирали девочек в возрасте от шести до десяти лет, а установленный тридцатилетний срок служения

⁸⁸⁰ Дидро Д. Указ. соч. Т. 1. С. 25.

предполагал, что в 36-40 лет весталка завершит свои обязанности. Она могла по-прежнему жить при храме Весты, формально сохраняя свой статус, или выйти замуж. Графиня де Латур в момент создания картины приближается к этому «пожилому» возрасту, а потому на картине нет священного огня, зато есть черное покрывало. Конец карьеры весталки оказывается не менее интересен, чем ее начало.

Из царственных моделей особой почитательницей образа весталки оказалась Мария-Антуанетта. Французская исследовательница А. Шери Трюффо полагает, что, обращаясь к образу античной служительницы культа Весты, королева желала «защитить свою добродетель, поскольку имела репутацию легкомысленной женщины»⁸⁸¹. Самый ранний портрет Марии-Антуанетты в образе весталки (1777, частное собрание) принадлежит Шарлю Леклеру (1753–1821). (Илл. 67). Он изображает будущую королеву перед священным огнем. На первом плане находится роскошный сосуд, увитый цветами, поставленный так, словно он ждет, когда весталка воспользуется им, чтобы затушить священный огонь во имя любви и брака. Считается, что это связано со сложностями в личной жизни королевской четы, из-за которых Мария-Антуанетта, уже будучи замужем, вынуждена была сохранять целомудрие. Тогда портрет воспринимается еще и как упрек царственному супругу, и как попытка привлечь его внимание.

Итак, можно заметить, что образ весталки отличался универсальностью и оказывался актуален во многих жизненных обстоятельствах. Он привлекал как совсем юных заказчиц, незамужних, возможно, отличающихся особой набожностью, желающих подчеркнуть свои высокие моральные качества, продемонстрировать добродетели, так и зрелых дам, применительно к которым приобретал особую интерпретацию. Оставаясь в моде на протяжении нескольких десятилетий, образ воплотился, без преувеличения, в сотнях портретов.

Многих теоретиков еще с середины XVIII века занимала проблема сходства в портрете. В словаре Марси 1746 года о портрете говорится следующее: «Суть портрета состоит не только в том, чтобы передать внешнее сходство, но и в том, чтобы

⁸⁸¹ Chery Truffaut A. La vestale Émilie, modèle pour les reines. [champs \(hypotheses.org\) https://doi.org/10.58079/d3kd](https://doi.org/10.58079/d3kd)

[La vestale Émilie, modèle pour les reines | À travers](#)

изобразить особый темперамент, характер и выражение лица представленного человека»⁸⁸². Карманный словарь Пернети 1756 года содержит замечание о том, что физические недостатки модели можно немного смягчать, но не в ущерб сходству, ибо тогда это будет «картина, но не портрет»⁸⁸³.

Если обратиться к статье, посвященной портрету в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера, то можно прочесть следующее: «В портрете... сходство – главное качество. Все способствующее тому, чтобы оно стало слабее или исчезло – абсурдно. Поэтому все украшательства, вводимые в портрет в ущерб изображению головы, говорят о непоследовательности. По этой же причине любой атрибут, который под предлогом превратить портрет в картину вводит нас в заблуждение и препятствует узнаванию, является ошибкой, слабостью и проистекает от неспособности воплотить главную цель такого произведения – схватить сходство [...]. В самом деле, можно ли признать портрет своей жены или кого-либо другого... в языческом изображении безумной, сбежавшей с Олимпа, пересекающей небо на облаке или явленной в виде Минервы в солдатской каске? Однако те, кто заказывает портреты, любят эти личины, они рядятся в маски и удивляются, что их не узнают»⁸⁸⁴.

Подобные рассуждения привели к тому, что во второй половине века мифологизированный портрет во многом сдает свои позиции. В значительной степени повышается роль камерного портрета, где на первое место выходят естественность, настроения и чувства модели.

Сами художники часто выступают теперь против излишней идеализации, полагая, что уловили изменившиеся вкусы заказчика. Так, Л. Токе в сочинении «О живописи и жанре портрета» писал: «Большая часть художников... думают... исправить недостатки натуры; и в надежде нравиться они увеличивают глаза, уменьшают нос и рот [модели], незаметно теряют единство черт и сходство»⁸⁸⁵. Художник полагает, что последнее – главное в портрете близкого человека. «Если у того, которого я люблю, маленькие глаза, едва ли мне понравится, что вы их

⁸⁸² Marcy F.-M. Op. cit. V. 2. P. 123–124.

⁸⁸³ Pernety A.-J. Op. cit. P. 497.

⁸⁸⁴ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. XIII. P. 153.

⁸⁸⁵ [Tocqué L.] Sur la peinture et le genre du portrait // Conférences de l'Académie Royale... T. 5. V. 2. P. 454.

увеличили»⁸⁸⁶. Токе встает на точку зрения заказчика и призывает художников изменить устаревшим принципам.

Впрочем, критики, описывая многочисленные портреты, находят к чему придраться и продолжают адресовать упреки своенравным заказчикам. Если дамы и не предстают больше в виде небожительниц, они все же находят возможность «испортить» искусство портрета. Так, один из критиков, откликаясь на Салон 1779 года, пишет: «Я думаю, что манера нынешних женщин неумеренно пользоваться косметикой только вредит колориту современных портретистов, привыкших изображать не естественные цвета, а румяна и белила [...]. Даже Ван Дейк не смог бы создать ни одного из тех прекрасных портретов, которыми мы привыкли восхищаться, если бы смотрел на раскрашенные лица и черные волосы, густо покрытые красной пудрой»⁸⁸⁷. Требуя сходства, заказчики зачастую не желают тратить много времени на позирование. Об этом свидетельствуют как критики, так и сами художники. Дидро, описывая некоторые из работ А. Рослина, отмечает, что «позы их [моделей] явно взяты у манекенов. Позировавшие давали художнику посмотреть на их лица пять-шесть раз, а затем он заканчивал как мог...»⁸⁸⁸. На те же обстоятельства жаловался Луи Токе, когда говорил, что знатные заказчики «дают нам слишком мало времени и позируют очень плохо»⁸⁸⁹.

Большинству мастеров, работающих в жанре портрета, приходилось мириться с этими обстоятельствами. Однако были живописцы, которые ставили себя в особое положение и держались весьма независимо по отношению даже к самому знатному заказчику. Ярким примером является М.-К. де Латур. Как известно, он требовал длительных сеансов позирования и не терпел опозданий и капризов. Как пишет А. Леруа, Латур «желал сохранить самобытность своих творческих изысканий, избежать советов, мнений, капризов, а часто и прямых приказов со стороны мужчин и женщин, усматривающих в портрете лишь их собственное приукрашенное отражение»⁸⁹⁰.

⁸⁸⁶ [Tocqué L.] Op. cit. P. 456.

⁸⁸⁷ [Radet J.-B.] Ah! Ah! Encore une critique du Sallon! Voyons ce qu'elle chante! A Grenade et se trouve à Paris... Paris: Chez les Libraires qui vendent les Nouveautés, 1779. P. 13.

⁸⁸⁸ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 229.

⁸⁸⁹ Цит. по: Hedley J. L'influence française sur l'art du portrait anglais au XVIIIe siècle // De soie et de poudre... P. 162.

⁸⁹⁰ Leroy A. Op. cit. P. 328.

Чтобы понять своих клиентов, уразуметь, как меняющиеся настроения проявляются во внешнем облике, он «анализировал, изучал, наблюдал за своими моделями... старался проникнуть в их внутренний мир и понять все разнообразные аспекты их характеров. Он закидывал их вопросами, фамильярно беседовал с ними, высказывал мнения, о которых они не спрашивали»⁸⁹¹.

Латур относится к тем рефлекслирующим художникам, которые оставили немало суждений о собственном искусстве. Вот что он пишет в письме 1763 года маркизу де Мариньи: «Сколько внимания, поисков, трудных согласований, чтобы сохранить в портрете единство, несмотря на постоянные изменения, которые производят на человеческом лице мысли и движения души! Каждое такое движение требует нового портрета»⁸⁹². Это отношение мастера к своему искусству подтверждается и тем, что писала одна из любимых моделей Латура мадам де Шаррьер: «Его самое сильное желание – вложить в мой портрет все, что я говорю, все, что я думаю, все, что я чувствую, он убивает себя этим»⁸⁹³. Эта же модель добавляла, что Латур несколько раз начинал ее портрет заново, так как желал добиться максимального сходства. Он приходит с утра «и не покидает меня целый день, как если бы был моей тенью. К счастью, он очень любезен и рассказывает множество интересных вещей»⁸⁹⁴.

Специализацией Латура стал камерный портрет, выполненный в технике пастели. Количество атрибутов и аксессуаров у него сильно редуцировано по сравнению с работами таких мастеров, как Натье и Токе, а значение любых предметов, появляющихся рядом с моделью, возрастает обратно пропорционально их количеству. В этом отношении любопытен «Портрет мадемуазель Ферран, размышляющей над трудами Ньютона» (1753, Старая пинакотекa, Мюнхен). (Илл. 68). Дама, происходящая из «богатой и образованной парижской семьи»⁸⁹⁵, сидит за книгой. На модели простой белый шелковый наряд, состоящий из чепца и домашнего платья с накинутым на него пеньюаром. Толстая книга на столе – фактически единственный аксессуар, составляющий аккомпанемент фигуре. Легкий прищур глаз и едва заметная

⁸⁹¹ Leroy A. Op. cit. P. 146.

⁸⁹² Renard Ph. Portraits & autoportraits d'artistes au XVIIIe siècle. Paris: Renaissance du Livre, 2003. P. 22.

⁸⁹³ Pommier E. La théorie du portrait... P. 339.

⁸⁹⁴ Ibid. P. 339.

⁸⁹⁵ Старая Пинакотекa. Каталог коллекции онлайн. <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/bwx062OGm8>

полуулыбка создают вокруг модели ауру задумчивости, какой-то внутренней жизни. Зритель оказывается в интимном пространстве личных комнат и личных размышлений модели, что едва ли было характерно для мифологизированного портрета первой половины века.

Далеко не все заказчики легко отказывались от желания видеть на полотне свой идеальный, усовершенствованный облик. Позволить себе забыть об идеале нередко означало вызвать недовольство заказчика, поступить наоборот – значило отказаться от портретного в портрете, то есть, по сути, от самого жанра. Латуру удавалось в течение долгих лет сохранять расположение заказчиков еще и потому, считает А. Леруа, что он умел «благожелательно передавать их характерные черты. Он любил свою эпоху, признавая ее достоинства, льстил себя надеждой, что понимает ее, был глубоко интегрирован в общество, где развился его талант и где он получал знаки уважения и восхищения»⁸⁹⁶.

Латур, Перронно, даже Токе, самый старший из них, писали одни только портреты и ничего, кроме портретов. Это было ново. Они не считали нужным подтверждать свою репутацию созданием исторических полотен, зарабатывать декоративными композициями для украшения интерьеров. Доктрина проникновения во внутренний мир человека заставляла воспринимать портрет как труднейший из жанров. Дидро пишет, что «жанр портрета так труден, что, по словам Пигаля, он никогда не создавал портрета, не испытывал желания его бросить»⁸⁹⁷. Даже исторические живописцы, возведенные Академией на высшую иерархическую ступень и, вследствие этого, формально доминирующие над всеми остальными мастерами, нередко признавали особенную сложность портрета. По словам того же Дидро, художник Пьер однажды сказал: «Знаете ли вы, почему мы, исторические живописцы, не беремся писать портреты? Это слишком трудно»⁸⁹⁸.

Художники выставляли большое количество портретов в академических Салонах. Теперь это, помимо прочего, еще и очень хорошая реклама, позволяющая

⁸⁹⁶ Leroy A. Op. cit. P. 328.

⁸⁹⁷ Дидро Д. Указ. соч. Т. 2. С. 356.

⁸⁹⁸ Pommier E. La theorie du portrait... P. 384.

привлекать новых и новых заказчиков, поскольку Салон, по словам М. Шидера, превратился в место, где «каждые два года собирался весь парижский бомонд»⁸⁹⁹. Л.-С. Мерсье в «Картинах парижской жизни» 1783 года издания почти в точности повторяет сорокалетней давности жалобы Лафона о том, что посетитель Салона вынужден созерцать «портреты финансистов и торговцев, служащих первого и второго рангов, безобразных аристократок, никому неизвестных, чрезмерно накуренных дам полусвета и президентов неизвестно чего с напудренными щеками»⁹⁰⁰. Однако поток заказов на портреты от частных клиентов не иссякал, а Салон по-прежнему служил местом встречи всех этих разнообразных лиц, как живых, так и изображенных.

⁸⁹⁹ Schieder M. Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle (...) // *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle...* P. 46.

⁹⁰⁰ Mercier L. S. *Tableau de Paris*. T. 1-8. Amsterdam: [s. n.], 1782–1783. T. 5. P. 319-320.

5.2.2. Социализация художника в зеркале бытового жанра

О том, как шел процесс социализации в парижском светском обществе, красноречиво свидетельствует жанровая живопись. Подход к изображению сословий явственно проявляет самосознание столичного французского живописца XVIII века как человека, приближенного к высшим классам, что не исключает и вполне благожелательного отношения к буржуазной и крестьянской среде. Й. Эбелинг, исследователь творчества Хогарта, наглядно показал в своих трудах, как степень интегрированности художника в жизнь того или иного сословия определяет трактовку характеров в жанровой живописи. Резкая и нелюбимая сатира Хогарта, художника, довольно далеко отстоящего от аристократии, при всей его популярности на родине, очень холодно была принята во Франции. Желание обличить пороки и исправить недостатки силами социально ангажированного искусства воспринималось французским высшим обществом как оскорбление, а герои Хогарта были в их глазах карикатурой, не только несправедливой, но попросту неприличной. Разумеется, во Франции не могла распространиться живопись такого рода, поскольку большая часть парижских мастеров бытового жанра была связана в первую очередь с аристократией и крупной финансовой буржуазией и исполняла социальный заказ именно этих классов. Известно, что Хогарт через своего друга Ж.-А. Руке попытался объяснить французской публике свои намерения, однако безуспешно⁹⁰¹.

П.-Ж. Мариэтт, гравёр, коллекционер, эксперт в области искусства, весьма ясно выразил отношение к Хогарту своих соотечественников: «Хогарт создал по своим же произведениям бесчисленное множество гравюр. Он не пощадил никого, и никто не посмел жаловаться, поскольку в Англии предпочитают скорее страдать, нежели допустить какое-либо попрание свободы, которая там считается всеобщим достоянием. Вот на чем зиждется успех Хогарта в его стране. Можно предположить,

⁹⁰¹ См: Ebeling J. Le tableau de mode de Hogarth – la peinture de genre dans la première moitié du XVIIIe siècle: entre autodérision et critique sociale // Artistes, savants et amateurs... P. 147.

что этот успех не будет столь велик в других странах, особенно тех, где чувствительны к истинно прекрасному и где презирают все, что представлено в утрированном и гротескном виде, способном насмешить только простолюдинов»⁹⁰². Это весьма показательный пассаж, разграничивающий аристократическое и «плебейское» чувство юмора. Французская жанровая живопись не была чужда смеху, однако он был значительно более мягким, ни в коем случае не задевающим чье-либо достоинство. Бытовая живопись во Франции не имела склонности превращаться в сатиру, но образовала особую разновидность – галантный жанр. Каким же предстает общество на полотнах такого рода?

Начать рассмотрение конкретных примеров следует с основоположника галантного жанра – Антуана Ватто, воплотившего в своих произведениях аристократическую культуру эпохи Регентства. Устав от официальных и утомительных празднеств, приемов и спектаклей времен Людовика XIV, высшее общество пристрастилось к легкому и приятному времяпрепровождению в немногочисленных компаниях, развлечения стали носить приватный характер. По-прежнему чередой следовали друг за другом обеды, балы, представления и прогулки в парках, но происходили они в камерном масштабе частных городских особняков, а не в атмосфере парадной королевской резиденции. Все было призвано доставлять удовольствие: флирт и танцы, прогулки и беседы. Даже сама грусть должна была являться источником наслаждения.

С 1714 по 1718 год Ватто жил в особняке Пьера Кроза – мецената, представителя крупной финансовой буржуазии, очень близко связанного с аристократической и придворной средой. Именно частью этого изысканного общества и мог считать себя в те годы Ватто, и именно эти компании появляются на его полотнах. Складывается репертуар образов, характерных для галантного жанра: нежные дамы, облаченные в шелка, и предупредительные кавалеры, музыканты и персонажи комедии дель арте – те же аристократы, предающиеся развлечениям и примеривающие на себя различные роли. Герои Ватто обьяты необременительной меланхолией. Это настроение

⁹⁰² [Marianne P.-J.] Abécédario... Т. 2. Р. 355.

перетекает из одного переливчатого мазка в другой, оно вплетено в самую живописную ткань произведений. У мастера не было ни малейшей причины искать смешные и непривлекательные стороны общества, проявившего столько интереса к его творчеству. Даже несколько неловкие ситуации, такие, как та, что показана в полотне «Две кухни» (1716/1717, Лувр, Париж), не несут в себе никакой недоброй иронии. (Илл. 69). Одна из юных дам – та, которой приходится быть «третьей лишней» рядом с влюбленными, стоит спиной к зрителю, созерцая тихую гладь водоема и приглушенные краски осеннего парка. Высокая прическа, открывающая шею, небрежно спадающие складки контуша создают один из самых трогательных образов в творчестве Ватто.

Другие полотна, написанные им в этот период – «Вид в парке Кроза» (1715, Музей изящных искусств, Бостон), «Отплытие на остров Киферу» (1717, Лувр, Париж) – представляют пантеон все тех же образов, легких, поэтичных, созданных не только самим художником, но и «духом времени» – настроениями, царящими в обществе эпохи рококо. (Илл. 70, 26). Художник и общество сосуществуют в полном согласии, отвечают чаяниям друг друга.

В том же ключе можно рассуждать и о творениях Ж.-Ф. де Труа, успешного мастера, подвизающегося как в историческом жанре, так и в области портретной и бытовой живописи. Этот художник, сын директора Королевской академии, сделавший успешную академическую карьеру, допущенный в Версаль и Фонтенбло, назначенный в 1738 году на пост директора Французской академии в Риме, имел все причины считать себя частью высшего общества, которое он изображает на своих жанровых полотнах. Одно из наиболее известных подобных произведений, «Признание в любви» (1731, Замок Шарлоттенбург, Берлин), представляет самую изысканную аристократическую компанию на фоне лестниц и парапетов, дополняющих природу загородного парка. (Илл. 71). Если в продуманности цветовых сочетаний и манерности поз и можно обнаружить некоторую чрезмерность, то это ни в коем случае не объясняется ироническим взглядом мастера, но лишь его искренней увлеченностью красотой рококо.

Другое полотно де Труа – «Чтение Мольера» (1738 ?, частное собрание) – переносит зрителя в интерьер рокайльного особняка с ассиметричным, причудливым декором пастельных тонов, часами, ширмами, горящим камином, удобными креслами. (Илл. 72). Полулежащие в них дамы слушают молодого человека, держащего в руках раскрытую книгу. Наибольшего внимания заслуживает облокотившийся на спинку одного из кресел юноша. Он облачен в темные цвета и имеет, на наш взгляд, некоторое сходство с Ватто, чей облик известен по его собственным карандашным зарисовкам и портрету, выполненному Розальбой Каррьера (1721, Музей Луиджи Байло, Тревизо). (Илл. 73). В пользу нашего наблюдения свидетельствует тот факт, что де Труа питал особое уважение к творчеству валансьенского мастера и имел с ним личное знакомство. Де Труа, принятый в Академию в 1708 году, был признан заместителем профессора в 1716-м, за год до того, как Ватто представил на звание академика «Отплытие на остров Киферу». Считается, что свои жанровые полотна де Труа писал под впечатлением от творчества Ватто. Если юноша на картине «Чтение Мольера» действительно вдохновлен образом Ватто, то он прекрасно вписывается в окружающее общество и обстановку. Разумеется, едва ли картина изображает конкретный момент из жизни Ватто, но она показывает, что его личность воспринималась как естественная и неотъемлемая часть рафинированного и просвещенного общества.

Изображение высших кругов как воплощения изящества и изысканности встречается у Н. Ланкре и К. Ванлоо. Никола Ланкре, ученик и подражатель Ватто, около 1720 года создал картину под названием «Концерт в овальном салоне виллы Пьера Кроза в Монморанси» (Художественный музей, Даллас). (Илл. 74). Здесь можно видеть большие французские окна, открывающиеся в сад, полуколонны и статуи в нишах, украшающие интерьер, стоящий посередине рояль и мебель в стиле рококо. Показано и общество, собиравшееся у Кроза: изящные дамы и господа слушают исполнение не менее рафинированных музыкантов и музыкантш.

«Охота» (1737, Лувр, Париж), принадлежащая кисти К. Ванлоо, изображает эlegantное общество на природе, собравшееся вокруг роскошно накрытого импровизированного стола. (Илл. 75). Слуги заботятся о лошадях и разбирают

тяжелые корзины с провизией и посудой, дамы и кавалеры наслаждаются обедом и обществом друг друга. Особое внимание уделено охотничьим костюмам, в том числе и дамским. В мужских одеяниях любопытен контраст между шелковыми сорочками, расшитыми камзолами и кафтанами и грубыми, тяжелыми сапогами, предназначенными для верховой езды. Кажется, что молодым людям достаточно избавиться от этой специфической обуви, чтобы оказаться в полной готовности для бала или светского приема.

Рядом с представителями знати может появляться и сам художник в своем традиционном амплуа. Как известно, Ж.-О. Фрагонару поступил большой заказ от фаворитки короля госпожи Дюбарри на четыре панно, изображающие «Этапы любви» и предназначенные для отстроенного ею павильона в Лувесьенне. В композиции «Коронованный возлюбленный» появляется и молодой художник с папкой в руках, призванный запечатлеть пару. (Илл. 92). Сидя в правом нижнем углу, он оказывается ближе всего к зрителю, мы буквально заглядываем ему через плечо. Его вид, поза, костюм – ничто не указывает на сколь-нибудь существенное социальное отличие от его моделей.

Серия «Этапы любви» во многом показательна. Она изображает светскую любовную игру с легким и трогательным юмором. Заблуждение девушки с полотна «Сюрприз», ожидающей своего преследователя не с той стороны, испуг юных героинь «Преследования» при виде такого невинного подарка, как роза, представляют собой примеры «галантного» юмора. Художник с улыбкой любит наивностью своих героев и приглашает зрителя разделить это удовольствие.

Едва ли встречается у французских жанровых живописцев какая-либо язвительность, хотя при изображении «низших» классов юмор может становиться чуть более откровенным. Существует рисунок Фрагонара (Музей Коньяк-Же, Париж), в котором замечательным образом соединились две темы: весьма любимая художником анималистическая – и эротическая, в которой он достиг наибольшей известности. (Илл. 76). На упомянутом рисунке задумчиво жующий сено бык составляет забавный контраст упавшей в стог парочке, слившейся в страстном поцелуе. Есть что-то комическое в их неистовых движениях, от которых пришли в

полный беспорядок юбки девушки и обнажились не слишком изящные ножки. Это намного более рискованная трактовка, нежели даже «Счастливые возможности качелей» (1767, Собрание Уоллес, Лондон), где изображена дама полусвета – «метресса».

Назидательные сюжеты французские жанристы также предпочитают разворачивать на примере людей, не принадлежащих аристократии, что особенно заметно в творчестве Грёза – наиболее дидактичного из мастеров XVIII века. Его герои неизменно принадлежат буржуазии и зажиточному крестьянству. Здесь, разумеется, с очевидностью проявили себя идеи Ж.-Ж. Руссо, интерес к «естественному», близкому природе человеку, чьи чувства проявляются более открыто и непосредственно. Особенно показательна в этом плане «Деревенская помолвка» (1761, Лувр, Париж). (Илл. 77). Однако поучение аристократии с демонстрацией недостойного поведения ее представителей и по иным причинам являлось невозможным для парижского мастера. Такие попытки были бы восприняты не как эффективное средство к исправлению нравов, но как оскорбление. То, как французская знать встретила Хогарта, – достаточное свидетельство в пользу такой точки зрения.

Причисляя себя к окружению аристократии, художник не забывал и о своих существенных отличиях от этого сословия. Есть целая группа произведений, изображающих художника как такового, в состоянии напряженной работы или творческого вдохновения. Это труженики и гении, пробирающиеся через тернии к звездам. «Рисовальщик» Шардена (известен по многим вариантам, например, ок. 1738, Национальный музей, Стокгольм) сидит спиной к зрителю, углубившись в копирование рисунка. (Илл. 78). Его кафтан порван, и становится видна красная подкладка, оживляющая сдержанный колорит полотна. Эта абсолютная погруженность в работу и сопутствующее ей равнодушие к чужим взглядам – вторая сторона самосознания мастера, который, в отличие от ровесников-аристократов, большую часть времени посвящает трудам. «Юный рисовальщик, оттачивающий карандаш» (1737, Лувр, Париж) того же автора – воплощение дисциплины, необходимой для обучения искусству. (Илл. 79). Этот совсем еще юный мальчик, в

отличие от предыдущего персонажа, одет со всей тщательностью: на голове его треуголка, закрепленная булавкой, волосы перехвачены черной лентой, на шее аккуратно завязан галстук, передник предохраняет светлый кафтан от неизбежных загрязнений. Весь облик юноши являет собой олицетворение собранности, аккуратности и прилежания.

Юный пейзажист на полотне Ф. Буше (1730-е гг., Лувр, Париж) окружен привычными и необходимыми атрибутами профессии. (Илл. 1). Это «кухня» живописца, на которой он в одиночестве предается творческому процессу. Краски, кисти, емкости с маслом, гипсовая голова и альбом с эскизами, висящая на стене рядом со связкой свечей палитра – безмолвные свидетели того, как рождается произведение искусства, и помощники в этом трудном процессе.

Герои Шардена и Буше – явно еще ученики, не достигшие ни славы, ни академических степеней. Они напряженно трудятся во имя будущего успеха. Иное дело – герой Г. Робера с картины «Ателье художника» (Музей Бойманс ван Бейнинген, Роттердам). (Илл. 80). Живописец, охваченный вдохновением, делает рисунок со стоящей перед ним гипсовой женской головки. Помещение можно назвать просторным, мебель удобной, хотя и не роскошной. Однако все вокруг рисовальщика пребывает в творческом беспорядке: рисунки приколоты столь небрежно, что готовы сорваться со стен, драпировки сбиваются в пышные, неупорядоченные складки. Да и сам мастер, чей костюм состоит из рубашки, расстегнутого жилета, нижних панталон и съехавших до щиколоток чулок, более чем равнодушен в данный момент к вопросам моды и элегантности. Сейчас это не любезный придворный и не рафинированный ученый собеседник – это гений, который стоит выше условностей и развлечений. Робер допускает ноту юмора и в самой чрезмерности вдохновения и окружающего беспорядка, и в комическом мотиве левретки, принимающей к драной домашней обуви мастера, но все же это благожелательный и мягкий юмор.

К жанровым произведениям близок автопортрет Жака де Лажу с семьей (1737, Лувр, Париж). (Илл. 81). Это довольно примечательное произведение, свидетельствующее о привилегированном положении успешного мастера. Персонажи помещены на фоне прекрасного парка, где старые узловатые деревья соседствуют с

изысканной итальянизирующей скульптурой. Мраморный сатир, опрокидывая сосуд, изливает из него воду, водопадом струящуюся сбоку от скамьи, на которой сидит элегантная молодая женщина – супруга художника. И она сама, и облаченный в нарядное платье сын четы Жак-Габриэль одеты как персоны из высшего общества. Их костюмы из серебристой ткани сочетаются и между собой. Слева за деревьями виден строящийся дворец. Поскольку Лажу был одним из любимцев госпожи де Помпадур и немало трудился над убранством королевских резиденций, можно предположить, что он и представлен на фоне одной из них, хотя точную атрибуцию здания не смогла произвести даже М. Ролан-Мишель в книге, посвященной художнику⁹⁰³. Тем не менее, персонажи прекрасно вписываются в эту изысканную среду, а сам мастер в прямом смысле слова чувствует себя здесь «как дома», поскольку его костюм, в отличие от одеяний членов его семьи, гораздо ближе к домашней одежде. Из-под камзола, почти полностью расстегнутого и едва сходящегося на полной талии, выглядывает рубашка, сверху накинут рыжий халат, а в левой руке показательно представлена палитра. При этом, если женщина и мальчик смотрят на зрителя, то голова художника повернута влево и вверх, а взгляд устремлен в далекое пространство за пределами картины. Этот творческий гений, позволяющий себе небрежность в костюме и ощущающий великолепную резиденцию своей вотчиной, объединяет черты многих уже рассмотренных типов.

Итак, можно видеть, что парижский мастер в первую очередь связывал свою карьеру с высшим сословием. Он по возможности старался примкнуть к аристократии во всех смыслах: 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. Художник был склонен настаивать на своем равенстве с сильными мира сего и на своей принадлежности элитам. Это не мешало живописцам помнить о своем особом положении и даже шутить на эту тему, а также создавать свои изображения, не только подчеркивающие близость к высшим классам, но и демонстрирующие

⁹⁰³ См. Roland–Michel M. Lajoue et l'art rocaille. Paris: Arthéna, 1984. P. 84.

тяжелый физический и душевный труд, художественную «кухню», особенности собирательного характера гения.

5.2.3. Мастер и частный заказчик на материале дневников пейзажиста К.-Ж. Верне (1714–1789)⁹⁰⁴

Разумеется, было бы любопытно изучить изнутри отношения художника и заказчика. В этом смысле уникальную информацию позволяют получить записные книжки пейзажиста К.-Ж. Верне. Он начал вести их во время пребывания в Риме в 1735 году и продолжал до своей смерти в 1789 году. Здесь содержатся данные о выполненных им 312 заказах, включающих в себя 811 произведений. Записные книжки Верне хранятся в Муниципальной библиотеке Авиньона. В 1864 году они были расшифрованы и в несколько сокращенном виде опубликованы Л. Лагранжем – на это издание мы и будем ссылаться⁹⁰⁵. 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 происходило вознаграждение живописца и даже как расходовались заработанные средства.

Записи Верне можно разделить на три части. Первая – это описанные в порядке поступления заказы, информация, от кого они получены, количество полотен, их размеры, подробности будущей композиции, оговоренная цена и сроки выполнения работы. Вторая – записи о доходах. Они хорошо соотносятся с записями о заказах. Л. Лагранж в подготовленном им издании памятных книжек Верне сопоставил посредством нумерации заказы и выплаты, полученные художником. Третья часть записей – расходы. Если первые две рубрики Верне вел с 1735 года, то раздел о расходах добавился только в 1745 году, после женитьбы мастера на англичанке Вирджинии Паркер. Рубрика о расходах чрезвычайно любопытна с точки зрения изучения быта мастера, его досуга и привычек. Можно отметить и отдельный раздел,

⁹⁰⁴ Основные положения данного раздела отражены в статье: Агратина Е.Е. Художник и заказчик в Европе XVIII века: на примере пейзажиста Жозефа Верне (1714–1789) // Человеческий капитал. 2023. № 1 (169). С. 20–29.

⁹⁰⁵ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle...

который, впрочем, то и дело смешивается с тремя вышеуказанными – адреса и контакты заказчиков. Иногда Верне выписывает их отдельно, иногда добавляет адрес клиента после описания заказанных им произведений. Можно заметить, что все записи Верне имеют чисто практический характер, в книжках нет никаких сообщений об успехе того или иного полотна, о том, как принял заказчик готовое произведение, как отзывались о нем критики. Это записи делового и очень занятого человека, необходимые для того, чтобы ничего не забыть, выполнить каждый заказ в соответствии с оговоренными условиями. В самом деле, «ежегодно количество заказов заметно возрастало... чтобы резко подняться в 1746 году, когда Верне получил 15 заказов, включивших в себя 44 полотна»⁹⁰⁶.

Записи Верне наглядно демонстрируют, как складывался круг его клиентов. Некоторые примеры весьма показательны. Со времени пребывания в Италии среди заказчиков мастера постоянно встречается имя маркиза де Виллетта. Как сообщается в каталоге коллекции этого вельможи, изданном в связи с распродажей принадлежащего ему собрания после его смерти, «покойный мессир де Виллетт питал особую дружбу к этому художнику (Верне. – Е.А.) и высоко оценивал его работы»⁹⁰⁷. Один из исследователей XIX века, занимавшийся изучением французских частных собраний, Ш. Блан отмечает, что коллекция де Виллетта «состояла главным образом из произведений Верне»⁹⁰⁸. Это не совсем так, но из 80 номеров коллекции работы Верне составляли 28, тогда как творения всех прочих художников укладывались в 32 номера, а оставшиеся 20 номеров представляли собой произведения мелкой пластики и гравюры⁹⁰⁹.

В записных книжках Верне указывается, что де Виллетт сделал мастеру не менее восьми заказов, первый – в 1741 году, последний – в 1767-м. Де Виллетт рекомендовал Верне и своим друзьям. Так, заказ № 52 делается «для друга господина де Виллетта господина Деррьё»⁹¹⁰, а заказ № 203 – «для господина Дюпиля, друга

⁹⁰⁶ Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet... P. 235.

⁹⁰⁷ [Remy P.] Catalogue de tableaux... Marquis de Villette... S.P.

⁹⁰⁸ Blanc Ch. Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres [...]. T. 1-2. Paris: Chez V-e Jules Renouard, 1857–1858. P. 123.

⁹⁰⁹ [Remy P.] Catalogue de tableaux... Marquis de Villette...

⁹¹⁰ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 326.

господина де Виллетта»⁹¹¹. Кроме того, в книжках упомянут другой господин де Виллетт из Лиона, старший брат маркиза. Им заказ был сделан в 1749 году⁹¹².

Заказы, исходящие от одних и тех же людей, показывают, что художник имел постоянную клиентуру, отношения с которой поддерживались на регулярной основе. Рекомендации этих лиц позволяли живописцу расширять круг заказчиков, находить новых в других городах и странах. В 1750 году Верне приходит заказ на два морских пейзажа из Парижа (№88), куда произведения мастера попали раньше него самого и сделали ему рекламу.

В Италии же Верне получил два заказа от герцога де Ларошфуко – представителя крупной французской аристократии, а также от французского посланника маркиза де Лопиталья. Эти значимые для дальнейшего успеха мастера заказы перемежались с поступившими от гораздо менее влиятельных лиц, например, от некоего «торговца из Перуджи» (№ 40), чье имя Верне не называет, от представителей монашества, рядовых священников.

В Италии же у Верне складываются долгосрочные деловые отношения с англичанами. Британцы, проживавшие в Италии или совершавшие «гран тур», с удовольствием покупали итальянские пейзажи как память о стране Возрождения. Во многом развитию отношений с английской клиентурой способствовала женитьба Верне на англичанке. Среди постоянных британских клиентов Верне можно назвать художника Гэбриэла Матиаса (1719–1804), который не только сам неоднократно заказывал работы Верне, но и рекомендовал его своим друзьям. Так, в 1749 году живописец обязался выполнить работы для «двух друзей господина Матиаса», причем один из пейзажей должен был «изображать бурю в духе той, что я написал для указанного господина Маттиаса»⁹¹³ – прекрасный пример того, как один клиент желает получить то, что уже имеет другой.

Поскольку многие французские мастера начинали свою карьеру в Италии, случай Верне представляется вполне показательным. Именно здесь складывается

⁹¹¹ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 343.

⁹¹² Ibid. P. 333.

⁹¹³ Ibid. P. 330.

круг заказчиков многих французских пенсионеров, приехавших из Парижа или планирующих отправиться в столицу по окончании обучения. Это интернациональная среда. Заказчиками выступают не только соотечественники мастеров, но и итальянцы, англичане, голландцы, русские и представители многих других национальностей.

Оказавшись после 1752 года в Париже, Верне не только занимается крупным королевским заказом, изображая порты Франции и совершая для этого выезды из столицы, но продолжает брать и многочисленные частные заказы, которых отнюдь не становится меньше. Ш. Гишар определяет Верне как мастера «великолепно интегрированного в парижский художественный рынок»⁹¹⁴. В это время Верне – уже самостоятельный мастер, полностью завершивший свое образование. Однако – и это очень показательный момент – в его записях не появляется никаких признаков того, что вокруг художника сложилась мастерская, нацеленная на исполнение как можно большего количества заказов. В документах упоминается помощник по фамилии Волер⁹¹⁵, однако ничто не заставляет подозревать, что его роль в исполнении заказов была значительной. В отличие от художников XVII столетия Верне воспринимает заказ как то, что адресовано лично ему. Он продает не полотна, а свой индивидуальный талант, свои способности. Думается, это характерно для парижского художественного мира XVIII столетия. Времена, когда в Европе работали мастерские-фабрики Риго, Рубенса и Гверчино, ушли в прошлое. Количество заказов и скорость их исполнения по-прежнему важны, поскольку этими факторами определяется благосостояние художника, но возросший индивидуализм мастеров XVIII века и немалое количество знатоков, способных отличить личную работу живописца от того, что создано его учениками, привело к тому, что ценится собственная рука мастера⁹¹⁶.

Это естественным образом соотносится с теми процессами, которые были рассмотрены в главе об образовании. Мастерская – больше не единственное место,

⁹¹⁴ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris... P. 228.

⁹¹⁵ Пьер-Жак Волер (1729-1799), французский пейзажист, ученик Верне. В Италии у Верне были и другие ученики, например, Ш.-Ф. Лакруа де Марсель (1700-1779), однако, насколько известно, только Волер стал постоянным помощником Верне и сотрудничал со своим учителем в течение долгих лет.

⁹¹⁶ Здесь можно обнаружить некоторый парадокс: при высокой ценности оригинала с выдающегося произведения всегда снималось немало копий. Подражатели и копиисты, без сомнения, притягивались каждой крупной творческой личностью, их деятельность служила распространению славы художника. Однако разница между оригиналом, копией и подражанием хорошо ощущалась в XVIII столетии. Копия представляла собой «репродукцию» оригинального произведения, то есть имела качественно иное значение, чем продукция мастерской в предшествующие века.

где начинающий художник может получить профессиональные навыки. Академия предлагает унифицированные, разработанные образовательные стандарты, в рамках которых каждый ученик старается проявить и отстоять лично себя, свой талант. Юный гений больше не ставится на службу мастерской учителя. Система конкурсов и премий, предложенная Академией, во многом способствовала возрастанию индивидуализма в среде молодых мастеров. Хотя Верне был уроженцем юга Франции и не учился в Парижской академии художеств, общая тенденция распространилась и на него. Он выполняет огромное количество заказов, и делает это сам. В Париже среди его клиентов оказывается М.-Т. Жоффрен, чей салон, как уже говорилось, пользовался популярностью у художников, некоторые коллеги мастера, такие, как глава Руанской академии живописи Ж.-Б. Декан, Ж.-Ж. Башелье, Ж.-Б.-М. Пьер, архитекторы Ж.-А. Габриэль и А.-М. Ле Карпантье, а также многочисленные представители аристократии, в частности, маршал де Ноай, госпожа де Лаборд, бальи де Флёри, де Сент-Аманд и др. В Париже к Верне по-прежнему обращаются иностранцы: сын герцога Бедфорда и его соотечественник, знаменитый актер Д. Гаррик, шведский граф де Крёйтц, женеvский меценат Ф. Троншен, польский король Станислав Понятовский. В 1770–1780-е годы Верне сходитcя и с русскими заказчиками. В начале 1770-х он получает заказ на «одну большую картину»⁹¹⁷ от императрицы Екатерины II. В 1782 году заказ на одно полотно Верне делает граф Северный – великий князь Павел Петрович, инкогнито путешествующий по Европе. Причем Павел готов был заплатить весьма высокую цену – 15000 ливров, в то время как средняя цена за одну картину Верне составляла, как следует из записей самого художника, 3000 ливров. Живописец привлек внимание и русской аристократии: на страницах книжек встречаются фамилии Н.А. Демидова⁹¹⁸ и Н.Б. Юсупова⁹¹⁹.

Как и в итальянский период, идет масса заказов и от менее именитой клиентуры. В записных книжках появляется множество фамилий без прибавления титулов и

⁹¹⁷ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 350.

⁹¹⁸ Н.А. Демидов дважды упоминает Верне в своем путевом журнале. См. Журнал путешествия его высокородия господина статского советника, и ордена святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова. По иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращению в Россию, ноября 22 дня 1773 года. М.: Типография М. Гиппиуса, 1786. С. 23, 43.

⁹¹⁹ Подробнее Н.Б. Юсупове и Верне см. Савинская Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых М.: [б. и.], 2017.

каких-либо частиц-приставок, указывающих на дворянство. Все это свидетельствует о том, что круг заказчиков Верне был очень широк, художник старался выполнить максимальное количество работ. Имея в заказчиках коронованных персон, Верне не отказывал и скромным буржуа, торговцам картинами, их родственникам и друзьям из провинции. Много заказов приходит из Руана и Марселя.

Клиенты были заинтересованы в скорейшем исполнении произведений. Под некоторыми заказами появляется подпись о том, что работу следует сделать «так скоро, как это возможно». Иногда указываются конкретные сроки. Так, по поводу заказа де Флёрри, за который Верне должен был получить 4 тысячи ливров, мастер уточняет, что работа «должна быть выполнена в течение трех лет, начиная с настоящего момента – июля 1758 года»⁹²⁰. Такой длительный период времени, выделенный на выполнение заказа, был связан, очевидно, с перегруженностью мастера.

Поэтому так важны записи, не позволяющие забыть, какую именно композицию, с какими деталями и стаффажем желает получить тот или иной заказчик. Таких описаний в книжках Верне содержится очень много. Они бывают совсем краткими и более развернутыми. В Париже, где репутация Верне была прекрасно известна, заказчики зачастую полагались на мастера. В книжках постоянно встречаются записи, что сюжет отдан «совершенно на мое усмотрение». Иногда появляется другая формулировка: «Я свободен в выборе сюжета, размеров и цены». Очевидно, заказчики знали примерный диапазон цен на работы Верне и не считали необходимым оговаривать их особо. Это, надо думать, касалось и размеров. Каждый мастер имеет, так или иначе, свой любимый формат и размер полотна. Предпочтения Верне были известны, а потому заказчики не должны были ожидать сюрпризов.

В случае если пожелания клиента отличаются конкретностью, дается более подробное описание будущего произведения. Под № 60 в дневниках Верне идет следующее сообщение: «Для господина де Виллетта восемь картин... заказанных в июне 1746 года; две из них будут представлять приятное времяпрепровождение на

⁹²⁰ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 341.

берегу моря... с фигурами, какие можно встретить в некоторых итальянских портах; две другие – [будут изображать] сады с фигурами, одетыми по моде; еще две – во вкусе Сальватора Розы со скалами, каскадами, стволами деревьев и несколькими солдатами в кирасах; из оставшихся двух одна будет представлять пожар при свете луны над морем, а другая – бурю»⁹²¹. Самое интересное, что мы можем сверить эти записи с готовым результатом работ. Два из этих полотен находятся на данный момент в отечественных собраниях: это пейзажи с изображением садов. Один хранится в Государственном Эрмитаже, носит название «Вид в парке» и изображает парк виллы Людовизи. (Илл. 82). Другой находится в ГМИИ им. А.С. Пушкина и изображает виллу Памфили. (Илл. 83). Оба полотна, датированы 1749 годом, тогда как заказ, как известно из записных книжек, был сделан в 1746-м. Художнику понадобилось по меньшей мере два с половиной года, чтобы выполнить его. Верне все делает сам, а потому скорость исполнения заказов невелика.

Полотно, заказанное в 1749 году, то есть тоже еще в Италии господином де Пейлоном должно было «представлять заход солнца в один из самых жарких летних дней, с набережной, украшенной самыми великолепными зданиями, со всеми видами портовых строений и множеством фигур. С другой стороны – два больших кудрявых дерева на террасе, которая вдаётся в море, где пришвартованы несколько лодок. В тени дерева требуется расположить купальщиц. Вся картина должна быть написана в золотистых, теплых тонах, чтобы служить панданом к одному из полотен Клода Лоррена»⁹²². Самого полотна нам обнаружить пока не удалось. Существует гравюра, сделанная с него Ж. Долле, на которой видно, что пожелания заказчика были выполнены. (Илл. 84).

Пейзаж, заказанный М.-Т. Жоффрен около 1760 года, должен был иметь «сюжет, взятый из романа господина де Мармонтеля “Альпийская пастушка”»⁹²³. Встречаются временами весьма причудливые пожелания. Так, господин Пуларьез из Марсея просил, чтобы в заказанный пейзаж Верне поместил свой автопортрет «среди

⁹²¹ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 327.

⁹²² Ibid. P. 330.

⁹²³ Ibid. P. 342.

фигурок, изображающих женщин из окрестностей Рима и гречанок»⁹²⁴. Верне передает это в своих записях совершенно невозмутимо, так же, как любое другое требование, исходящее от заказчика. Л. Лагранж указывает, что речь идет о пейзаже под названием «Купальщицы» (1752, Музей изящных искусств, Ним) который был позднее гравирован Ж.-Ж. Балешу. Упомянутого портрета художника, который должен был быть интегрирован в композицию, мы здесь не находим. (Илл. 85).

Очень любопытен заказ для господина Бувери, идущий в записных книжках под номером 97. Художник должен был на одном полотне «изобразить восход солнца в хорошую ясную погоду со свежим ветром, идущим с немного взволнованного моря», а на другом полотне «заход солнца с особыми эффектами света и радугой на заднем плане»⁹²⁵. Мы уже говорили об интересе мастера к природным явлениям. Очевидно, здесь заказчик предоставил живописцу возможность продемонстрировать все свои таланты.

Примерами заказов, соотносимых с полотнами, известными современным исследователям, является также заказ № 166 для Рандона де Буассе. Две парные картины, теперь хранящиеся в Лувре, должны были изображать бурю и спокойное море. (Илл. 86-87). Заказ относится к 1755 году. Другой пример связан со следующей записью: «22 октября 1771 года я получил от господина Божона, придворного банкира, 5000 ливров в оплату за картину, представляющую лунный пейзаж, который я написал для госпожи графини Дюбарри»⁹²⁶. Этот пейзаж известен, также находится в Лувре и являет очень характерную для мастера композицию. (Илл. 88).

Из записок Верне становится очень понятным его «репертуар»: то и дело повторяются одни и те же сюжеты, вариации которых заказывают люди различного социального и финансового положения. Это буря, такие ее вариации как «ужасная буря» или «ночная буря», восход и заход солнца на море, море в тумане, море при лунном свете, море со скалами, рыбаки на море, иногда попадаются такие указания как «море с большим кораблем» или с несколькими кораблями. В репертуар входят

⁹²⁴ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 337.

⁹²⁵ Ibid. P. 332.

⁹²⁶ Ibid. P. 367.

виды приморских городов, в частности Неаполя, а также конкретных вилл и парков, таких как Тиволи, Людовизи или Памфили.

Итак, записные книжки Верне могут служить ценным комментарием к его творчеству. Они позволяют составить представление о социальном и национальном составе заказчиков, о репертуаре сюжетов, о том, какие из них были популярнее. Из записок можно вынести сведения и о том, с какими материалами предпочитал работать Верне, поскольку во многих заказах упоминается качество холста, о том, какие предпочитал размеры и форматы, в какие сроки обычно укладывался. Есть сведения и о том, с работами каких мастеров Верне демонстрировал близость. Он делает панданы к Клоду Лоррену, а также пишет пейзажи во вкусе Сальватора Розы. Возможность сопоставить записи с известными полотнами дает представление о том, насколько мастер был внимателен к пожеланиям своих заказчиков, как воплощал высказанные ими идеи.

Записи Верне показывают мир французского художника изнутри, раскрывают подробности его отношений с заказчиками, позволяют совершенно точно определить их круг, который, надо думать, был вполне типичен. Менее знаменитые коллеги Верне могли не иметь заказов от царственных персон, герцогов и маршалов, однако точно так же работали с представителями дворянства и буржуазии, при случае брали заказы от посещающих Париж иностранцев. Были мастера, например, Буше, которые, по примеру крупнейших мастеров предшествующего столетия, держали довольно обширную мастерскую. Но для большинства парижских живописцев такая схема работы становилась неактуальной. Заказчик делался все придирчивее и не желал иметь произведение мастерской – он требовал от художника личного исполнения заказа. На примере Верне видно, что мастер становился все мобильнее, легко менял место жительства, ездил в провинцию и за границу. Сами же записные книжки Верне являются примером спокойного и делового стиля, в котором художник предпочитал общаться с заказчиками. Художник XVIII века предстает как рациональный человек, умеющий грамотно и успешно вести свои дела.

Итак, отношения живописца с частным заказчиком оказывались довольно сложными и многогранными. Частный заказ предполагал работу с людьми разного происхождения, состояния, имеющих различные вкусы и представления о прекрасном. Очевидно, что более всего художник XVIII века тяготел к аристократии как сословию, обладающему образованием, вкусом, желанием заказывать произведения и соответствующими материальными возможностями. По многим критериям художники мыслили себя сословием, близким к аристократическому, что также способствовало взаимопониманию мастеров и их благородных клиентов. Это отразилось как в исключительном умении художников ответить запросам аристократического заказчика, так и в том, какими нобили представали на полотнах «галантного» жанра. 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, очень часто без оглядки на третьих лиц, пусть даже признанных знатоков и теоретиков.

С другой стороны, возникшее в XVIII веке относительное равенство между художником и заказчиком могло приводить к трениям и даже неприкрытым конфликтам. Заказчик во Франции XVIII века не был самодержавным патроном художника, не был наделен особой властью над живописцем. Заказчика и художника связывали деловые отношения, оставляющие массу возможностей для споров и переговоров.

Известны случаи, когда мастер не мог угодить заказчику, и тот отказывался принимать и оплачивать уже готовые произведения. Для крупного художника, имеющего достаточно широкую клиентуру, такой случай был неприятностью, но не катастрофой. Так, Фрагонар в 1771 году получил, как мы помним, большой заказ от фаворитки короля госпожи Дюбарри для павильона в Лувесьенне. Известная серия уже упоминалась: это «Этапы любви» (Собрание Фрик, Нью-Йорк). (Илл. 89-92). Панно были закончены к 1773-му году и тут же отвергнуты заказчицей, которая поручила изготовление новых полотен Ж.-М. Вьену. Считается, что Дюбарри

приказала поместить полотна Фрагонара на предназначенные им места, однако, увидев их в салоне, осталась недовольна результатом.

Два последних полотна серии – «Триумф любви» и «Покинутая»⁹²⁷ – датируются 1791 годом и были созданы, когда Фрагонар некоторое время жил в Грассе у своего родственника Александра Мобера, который и купил отвергнутую Дюбарри серию. (Илл. 93-94). Таким образом, огорчительная слепота заказчика привела лишь к тому, что полотна остались в мастерской художника, а затем были проданы тому, кто проявил к ним интерес. Несомненно, Фрагонар должен был быть огорчен провалом, однако фатального влияния на судьбу мастера он не имел. Сразу после неудачи живописец уезжает в Италию, а по возвращении заканчивает, вероятно, для герцога де Пентьевра, масштабный (2,16х3,35 м) «Праздник в Сен-Клу» (ок. 1775, собрание Банка Франции, Париж), пишет весьма внушительный диптих «Качели» и «Жмурки» (Национальная галерея, Вашингтон)⁹²⁸, где использует мотив девушки, раскинувшей руки в стороны, тот, который изобрел для «Этапов любви». Затем создает явно вдохновленный Ватто таинственный «Остров любви» (музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон). (Илл. 95-98). То есть продолжает активно работать, даже пробует свои силы в новых областях, например, в книжной иллюстрации.

Случалось, что сам художник, недовольный поведением заказчика или скудной оплатой, отказывался от своих обязательств. Особенно много скандалов подобного рода происходило с М.-К. де Латуром. «Самым знатным дамам он выставял свои условия, заключал что-то вроде договора. И если оказывалось нарушено хоть малейшее положение этого соглашения, Латур больше не возвращался. Не было способов его вернуть, и портрет оказывался брошенным»⁹²⁹.

Иногда разрешать возникший конфликт приходилось через суд. Тот же Фрагонар, приглашенный Бержере де Гранкурм сопровождать его в путешествии по Италии, имел случай отстоять свои права подобным образом. Между меценатом и художником возник конфликт по поводу рисунков, выполненных Фрагонаром за

⁹²⁷ «Покинутую» можно считать элегантно мстью заказчице, отвергнувшей художника, поскольку предполагалось, что «Этапы любви» галантных пастушков и пастушек должны были намекать на историю самой Дюбарри.

⁹²⁸ Диптих, возможно, делался для того же заказчика, что и «Праздник в Сен-Клу», поскольку все полотна одной высоты.

⁹²⁹ Goncourt E. et G. L'art du dix-huitième siècle. T. I. P. 305.

время путешествия. Гранкур решил оставить у себя все рисунки «в счет расходов на путешествие»⁹³⁰. Внук мастера Теофиль Фрагонар пишет: «По прибытии мой дед потребовал свои вещи, но ему вернули только его одежду. Пришлось начать процесс. Гранкур оказался проигравшей стороной. Судьи обязали его оплатить рисунки или вернуть их. Он предпочел выплатить 30000 ливров, тогда это была солидная сумма»⁹³¹. И хотя Гранкур заказывал Фрагонару немало произведений, имел возможность рекомендовать его своим высокопоставленным знакомым, живописец предпочел поссориться с ним и отстаивать свои права в суде. Это показывает, как строились в изучаемую эпоху отношения заказчика и художника. Патрон мог в духе Средневековья считать себя сюзереном, а художника вассалом, однако сам живописец отказывался существовать в такой системе и в случае необходимости прибегал к правосудию.

Таким образом, близость художников к аристократическому сословию имела две стороны. Общие ценности и эстетические идеалы обеспечивали взаимопонимание. Сознание же определенного равенства с благородным сословием приводило к уверенной позиции художника, готового в случае необходимости бороться за свои интересы. 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.

⁹³⁰ Rosenberg P. Fragonard. P. 370.

⁹³¹ Цит. по: Ibid.

5.3. Церковь как заказчик и партнер парижского живописца⁹³²

Помимо королевского и аристократического заказов, парижский мастер получал заказы от важных институций, таких как церковь. Этот заказ мог приближаться к официальному, когда речь шла о создании масштабных живописных ансамблей для значимых сакральных сооружений, а инициатором выступало высокопоставленное, представляющее церковь лицо. Иногда он оказывался ближе к частному, если поступал от лиц, не занимающих столь высокого положения: настоятелей небольших монастырей, рядовых представителей белого и черного духовенства. Однако в любом случае работа на клерикального заказчика являлась важным фактором социализации мастера, его интегрированности в современное общество.

Во Франции на протяжении XVIII столетия привилегированной государственной религией оставался католицизм. Религиозная практика составляла значительную часть общественной жизни: парижане регулярно посещали мессу, участвовали в праздничных процессиях и паломничествах, вкладывались в строительство и украшение церквей. В этом смысле было бы неверно судить обо всем парижском обществе по отдельным представителям интеллектуальной и светской элиты. В обществе аристократическом, а тем более буржуазном, религия по-прежнему имеет важнейшее значение. Париж был заполнен приходами, которые являлись местом постоянных встреч жителей определенных кварталов и маленькими центрами их общественного бытия. Здесь происходят крестины, свадьбы и похороны, здесь обсуждаются различные вопросы, имеющие значение для благополучия каждой такой общины.

Художник мог получать заказы как от своего, так и от других приходов. Католическая церковь, как и в предыдущем столетии, заказывает много произведений живописи. Разумеется, это в первую очередь полотна исторического жанра на тему

⁹³² Основные положения данного раздела отражены в статье: Агратина Е.Е. Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия // Человек и культура, 2023. № 3. С. 125–136.

Священного Писания и Священного Предания. Создаются большие циклы живописных произведений, которые выполняются чаще всего целой группой мастеров. Такого рода масштабные заказы могут приходить через Академию живописи и скульптуры, а также через представителей высшей аристократии и высокопоставленных церковных служителей. М. де Савиньяк в книге, посвященной религиозной живописи Парижа доказывает, что 4/5 подобных заказов выполнялось крупными мастерами, членами Академии⁹³³.

Создавались произведения и для монастырских общин. Монастыри в XVIII столетии продолжали подвизаться в трех важнейших областях человеческой жизни: они оставались значимыми религиозными центрами, занимались вопросами образования, в частности, начального, и здравоохранения: большая часть больниц по-прежнему существовала при монастырях и обслуживалась ими. Как отмечает А. Корвизье, в XVIII веке идет процесс гуманизации монастырской жизни: «Монахи стали более требовательными к бытовым удобствам. Как все люди своего времени, они желают иметь более комфортные, лучше освещенные и вентилируемые здания»⁹³⁴. В монастырских стенах проявляют себя светские вкусы. Здесь сооружаются и декорируются библиотеки, оформляются залы для собраний ценных предметов культа.

Кроме собственно религиозной живописи, для церквей и монастырей создаются портреты священнослужителей и даже монахов. Иногда они становятся и действующими лицами сюжетов бытовой живописи.

Можно заметить, что парижские художники были в достаточной мере заинтересованы в подобных заказах, поскольку именно в культовых сооружениях их произведения остаются доступными для широкой публики. Салоны давали лишь кратковременную возможность показать свои достижения. Работы, выполненные для королевского и аристократического частного заказчика, оставались в собраниях своих владельцев. Полотна же, размещенные в культовых сооружениях, постоянно видят жители Парижа, осматривают приезжие, на примере этих работ учится молодежь. Так,

⁹³³ Savignac M. de. *Peintures d'églises à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Somogy, 2002.

⁹³⁴ Corvisier A. *Op. cit.* P. 50.

считается, что в период пребывания в мастерской Шардена Фрагонар тратил массу времени на изготовление копий тех картин религиозного содержания, которые в изобилии заполняли церкви Парижа.

Что касается приходов, которым преимущественно принадлежали парижские живописцы, члены Академии, то здесь имеются некоторые исследования, в частности весьма ценная статья Х. Вильямс. Исследовательница указывает, что, поскольку многие мастера либо имели мастерские в Лувре, либо жили поблизости, основными приходами их были церкви Сен-Рош, Сент-Эташ и Сен-Жермен л'Осеруа. Также значимыми приходами на правом берегу Сены были церкви Сен-Мерри и Сан-Николя-де-Шан, а на левом берегу Сен-Сюльпис, Сен-Жермен-де-Пре и Сан-Николя-дю-Шардонне⁹³⁵. Поэтому вполне закономерно, что несколько значимых живописных циклов и множество отдельных произведений было создано именно для этих храмов.

Приходы были местом социализации мастеров еще и потому, что здесь им приходилось вращаться не только среди коллег, но и встречаться со всеми жителями своего городского района, в том числе и с ремесленниками – представителями Корпорации св. Луки. Так, на улице Жан-Пен-Молле жили академик Ж.-Б. Удри и мастер-ремесленник Ж. Бланден, а на улице Ренар соседями были академик Ш. Парросель (1688–1752) и ремесленник Н. Абер. Зачастую художники и ремесленники вместе принимали участие в украшении своих приходских церквей. Если живописцы выполняли заказы на творческие работы, ремесленники могли заниматься изготовлением предметов из бронзы и серебра, золочением деревянных и стукковых деталей и т.п.

Если речь идет о картинах, созданных художниками для собственных приходов, то здесь имеются весьма любопытные прецеденты. Так, К. Белль (1722–1806) выполнил по заказу кюре церкви Сен-Мерри картину в память о событии, произошедшем 15 апреля 1723 года. В этот день священник, явившийся за гостиями для причастия, обнаружил их оскверненными и лежащими на полу. Во искупление этого происшествия в церкви Сен-Мерри ежегодно отправлялась торжественная

⁹³⁵ Williams H. Painters and parish life in Eighteenth-Century Paris: Art, Religion, and Sociability // *Artistes, savants et amateurs...* P. 108.

служба, а следующий кюре этой церкви – П.-Ж. Арто – задумал, кроме того, запечатлеть событие в живописи, дабы среди прихожан не исчезла память о нем.

На масштабном полотне вертикального формата (1759, церковь Сен-Мерри) изображены верующие во главе со священником, обнаружившие оскверненные гостии. (Илл. 99). Полотно разделено по диагонали на земную и небесную зоны. Таким образом, наверху справа оказывается изображение Бога-Отца, Богородицы и Распятого, поддерживаемого ангелами. Ангел Воздаяния в доспехах, похожий на античного героя, жестами показывает готовность отомстить за совершенное святотатство. Господь, однако, простирая над ним руку, останавливает мщение. Картина была помещена в капелле Святого Причастия церкви Сен-Мерри между двумя выполненными ранее произведениями – «Душами чистилища» Н. Ларжильера (местонахождение неизвестно) и «Путем в Эммаус» Ш.-А. Куапеля (1747, церковь Сен-Мерри). Программа развески очевидна: принесенные Господом дары были осквернены, за что людей ждет наказание в Чистилище, однако надежда на спасение не должна покидать паству. Как точно выглядела картина Ларжильера, неизвестно, есть только сведения, что она изображала Святую Деву, молящую Сына за души, пребывающие в Чистилище⁹³⁶.

Также известно, что в оплату Ларжильер получил 1500 ливров⁹³⁷. За картину Куапеля было заплачено 1277 ливров, «совсем немного для директора Академии», как отмечает Х. Вильямс⁹³⁸. Столь невысокие цены были, разумеется, обусловлены особенностями заказа – церковь, в приходе которой проживало так много художников, считалась «своей». Выполнение богоугодных заказов не было для художников средством обогащения, резоны их были иными: от собственно религиозного чувства до возможности поместить свои произведения в постоянную публичную среду. Художники могли выполнять работу для церквей и бесплатно. В частности, тот же Куапель изготовил для маленькой неприходской церкви Сан-Никола-дю-Лувр «Положение во гроб» (ныне утрачено). Данная церковь находилась на улице Орти и

⁹³⁶ Baloché C. *Eglise Saint-Merry de Paris: histoire de la paroisse et de la collégiale 700–1910*. T. 1-2. Paris: H. Oudin, 1911. T. 2. P. 158.

⁹³⁷ Ibid. P. 452.

⁹³⁸ Williams H. *Op. cit.* P. 109.

посещалась многими художниками, в том числе и теми, кто занимал мастерские в Лувре, поскольку церковь, разрушенная незадолго до революции, располагалась прямо напротив окон этих мастерских.

Среди масштабных циклов, относящихся к наиболее серьезным коллективным заказам, можно назвать созданный еще по приказу Людовика XIV цикл для Собора Нотр-Дам-де-Пари. Восемь полотен, посвященных жизни Девы Марии, должны были быть написаны крупнейшими мастерами своего времени. Цикл включает в себя следующие произведения: «Отдых на пути в Египет» (Музей изящных искусств, Аррас) и «Принесение во храм» (Лувр, Париж) Луи де Булоня (1654–1733), «Успение Богородицы» (утрачена) и «Иисус во храме» (Капелла Кающихся, Вильнёв-сюр-Ло) Антуана Куапеля, «Благовещение» (Лувр, Париж) Клода-Ги Алле (1652–1736), «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов» (обе – Лувр, Париж) Шарля де Лафосса, «Встреча Марии и Елизаветы» (Нотр-Дам-де-Пари, Лувр, Париж) Жана Жувене (1644–1717).

Цикл был закончен и помещен в пространство хора только в 1715–1717 годах. Из восьми произведений лишь полотно Жувене до сих пор находится в соборе. Все картины цикла приближаются к формату квадрата, сторона которого достигает более 4 м. Все они представляют собой весьма качественные вариации на тему религиозной барочной живописи с большим количеством фигур, архитектурными фонами и пышными драпировками. Так, встреча Марии и Елизаветы происходит на фоне монументальных, даже суровых в своей простоте сооружений с портиками и арками, контраст которым составляет пестрая и разнообразная толпа, включающая в себя женщин, мужчин, Иосифа с осликом и трех ангелов в окружении клубящихся облаков. Используя яркие, открытые цвета, Жувене достигает праздничного, ликующего настроения, пронизывающего композицию. (Илл. 100).

«Принесение во храм» Луи де Булоня-младшего разворачивается в интерьере пышного барочного храма, в отделке которого сочетается белый мрамор и позолота. (Илл. 101). Четыре витые тяжелые бронзовые колонны на первом плане дают явную отсылку к киворию Лоренцо Бернини в соборе св. Петра в Риме. Тому же Луи де Булоню принадлежит «Отдых на пути в Египет», где руинированные фрагменты

античной архитектуры и скульптуры отступают перед буйством экзотической растительности. (Илл. 102). Даже эту композицию удалось превратить в многофигурную, поместив вокруг Богоматери с младенцем более десяти ангелов различного возраста и вида: от младенцев и «крылатых головок» до полномасштабных взрослых фигур.

Колористически работы несколько различаются между собой. Так, произведения Шарля де Лафосса написаны в более сдержанной гамме, нежели прочие полотна цикла. Зато такой сюжет, как «Поклонение волхвов», предоставил возможность изобразить множество экзотических персонажей в восточных одеждах и блестящих доспехах, в чалмах, беретах с перьями и касках. (Илл. 103).

Известно, что каждое полотно серии было оценено в 2500 ливров. Это, как уже известно из раздела, посвященного официальному заказу, не является высокой ценой за столь масштабные и многофигурные композиции.

В реализации цикла принял активное финансовое участие каноник собора Парижской Богоматери Антуан де Лапорт (1627–1710). В память о нем Жан Жувене создал для собора тематическую картину под названием «Месса каноника Антуана де Лапорта» (ок. 1710, Лувр, Париж). (Илл. 104). Вертикальный формат полотна соответствует высоким сводам изображенного интерьера готического собора. Каноник представлен прямо перед алтарем, направляющимся к коленопреклоненной пастве на первом плане.

В середине века несколькими мастерами был выполнен другой цикл, призванный украсить Капеллу детства Христова в церкви Сен-Сюльпис. Для этого были приглашены такие мастера, как Карл Ванлоо, Ноэль Алле и Жан-Батист-Мари Пьер. Выполненные ими полотна выставлялись в Салонах 1750 и 1751 годов. В частности, «Принесение во храм» (местонахождение неизвестно) Пьера было представлено в Салоне 1750 года, а его же «Бегство в Египет» (церковь Сен-Сюльпис, Париж) – в Салоне 1751-го, так же, как и полотно Ванлоо «Рождество» (Музей изящных искусств, Брест) и картина Алле «Христос и дети» (местонахождение неизвестно). Полотна серии достигают трех метров в высоту и почти двух в ширину. «Рождество» Ванлоо, несмотря на размеры, производит впечатление рокайльного

произведения за счет прохладной утонченности колористического решения, отсутствия резких движений и ракурсов, довлеющей нежности образов. (Илл. 105). Сама Мария и три склонившихся над яслями ангела освещены сиянием, исходящим от младенца, сверху же из разрыва облаков сцену созерцают Силы Небесные, к которым возводит взгляд стоящий за яслями Иосиф.

«Бегство в Египет» известного своей приверженностью классицистическим тенденциям Пьера в данном случае не являет резких стилистических расхождений с предыдущим полотном. (Илл. 106). Эта относительно ранняя работа Пьера пришлась на расцвет рококо, и несмотря на то, что в фигуре стоящей Марии есть подлинно римское величие, миловидность лиц героев и нежность колорита заставляют рассматривать произведение в контексте рокайльной эстетики. Заметим, что плафон церкви Сен-Сюльпис был расписан Франсуа Лемуаном в 1731–1732 годах. (Илл. 107). Это также рокайльное произведение, созданное в легкой и светлой цветовой гамме. Заключенная в овал композиция, изображающая Мадонну со святыми и Силами Небесными, находит свою кульминацию в прорыве, наполненном божественным свечением. Мастера середины века, создавая свои полотна, безусловно, принимали во внимание и это творение своего старшего современника.

Можно сказать, что религиозная живопись данного периода не противоречила господствующему рокайльному вкусу, зато впечатляла довольно крупными размерами. Работа над циклами, подобными тому, что создавался для Сан-Сюльпис, давала мастерам возможность потрудиться в команде, создать совместный ансамбль.

Заметим, что Карл Ванлоо, представитель известной художественной династии и директор Школы избранных учеников, очень много работал для церкви. М. Дандре-Бардон в жизнеописании Ванлоо отмечает, что «ему заказывали картины для главных церквей Парижа и капелл королевского дома»⁹³⁹. Он участвовал как в коллективных заказах, так и выполнял самостоятельные, например, цикл, посвященный жизни св. Августина для церкви Нотр-Дам-де-Виктуар в Париже. Эта церковь принадлежала монастырю августинцев, поэтому перед нами один из монастырских заказов.

⁹³⁹ Dandré-Bardon M.-F. Vie de Carle Vanloo. P. 29.

Заложенная Людовиком XIII, церковь была закончена только в 1740 году, и теперь требовалось украсить ее живописными произведениями. Выбранный августинцами за свою репутацию мастера религиозной живописи, Карл Ванлоо согласился единолично выполнить весь посвященный житию св. Августина цикл, который до сих пор располагается в церкви. Серия открывается особой картиной «Обет Людовика XIII», занявшей главное, центральное место над алтарем. (Илл. 108). По легенде, король обещал заложить церковь, посвященную Богородице в случае успешного взятия Ла Рошели – оплота французских протестантов. Как пишет А. Лепа Сешеваль, легенда эта не имела под собой прочных оснований, и августинцы прекрасно знали об этом, как свидетельствуют хроники их монастыря. Король лишь милостиво согласился, по настоянию некоторых священнослужителей, возвести церковь»⁹⁴⁰. Тем не менее, августинцы трепетно относились к легенде: это был вопрос престижа их монастыря и основание для особого упования на королевское покровительство. Ванлоо, выполняя заказ, разумеется, следует указаниям клиентов и не заботится об исторической правде. Торжественная вертикальная композиция разделена по диагонали. В левом нижнем углу изображен коленопреклоненный Людовик XIII в окружении приближенных, среди которых можно, в частности, узнать кардинала Ришелье. Эта фигура очень важна, поскольку в отсутствие короля именно Ришелье руководил осадой города. Король держит в руке лист с изображением фасада церкви. В правом верхнем углу восседающая на облаках Богородица с младенцем в окружении сил небесных, протягивает Людовику пальмовую ветвь – символ грядущего за победой мира. Весьма любопытной деталью является фигура павшего – видимо, протестанта, одного из тех, кто, пользуясь поддержкой Англии, четырнадцать месяцев держал осаду города. Победа Людовика XIII подается и как победа католической церкви. Художник и заказчик, со всей очевидностью, пришли к полному взаимопониманию относительно программы произведения, которая, разумеется, должна была обсуждаться между живописцем и представителями монастырской братии, утверждаться у настоятеля. Остальные шесть картин цикла, имеющие чуть

⁹⁴⁰ Le Pas Secheval A. Les tableaux de Carle Vanloo // Revue de l'Art. 1996. № 114. P. 26.

меньшую высоту, располагались также в алтаре церкви, с двух сторон от этой знаковой композиции.

Заказы от монастырей зачастую бывали более камерными и касались истории конкретных братств и их выдающихся представителей. Так, в 1730 году парижские францисканцы учредили праздник в честь канонизированных за несколько лет до этого святых монахов из ордена Жака де Ламарша (1393–1476) и Франциска Солано (1549–1610). Одним из явных чудес Жака де Ламарша считается исцеление в 1474 году неаполитанского короля Фердинанда I. Изображение именно этой сцены было заказано П.-П.-А. Роберу де Сери (1686–1733) и находится сейчас в церкви Сен-Мерри в Париже. (Илл. 109). Перед нами практически жанровое полотно. Облаченный во францисканскую рясу Жак де Ламарш склоняется над королевской кроватью, с которой по слову чудотворца поднимается излечившийся монарх. Композиция оживлена присутствием приближенных, изумляющихся чудесному исцелению, и фигурой стражника, отстраняющего любопытных, пытающихся войти в покои.

Парное к этой картине полотно изображает Франциска Солано, испанского миссионера, проповедовавшего христианство в Южной Америке. (Илл. 110). Солано показан совершающим обряд крещения над индейцами, узнать которых можно только по перьям на головном уборе, принадлежащем одному из них.

Эти работы оказываются, в первую очередь, близки жанровой живописи. Подобных монастырских заказов было немало; они делались, разумеется, не только парижскими, но и провинциальными монастырями. К их исполнению привлекались, возможно, не самые известные, но все же признанные мастера, такие как Робер де Сери, ученик Жана Жувене и Пьера-Жака Каза, протеже кардинала де Рогана.

Художники писали и портреты священнослужителей. Когда речь идет о самых знатных представителях, то их изображения обычно создаются на тех же условиях, что и портреты аристократии. Любопытно, что писать их могли не только мастера католического вероисповедания. В 1773 году протестант А. Рослин получил заказ на портрет высокопоставленного духовного лица католической церкви, сочетающего религиозное служение со светскими обязанностями. Речь идет об изображении аббата Жозефа-Мари Терре (1715–1778) (1773, Версаль). (Илл. 111). Аббат был не только

Генеральным контролером финансов, но также Директором и распорядителем королевских строений. В 1773 году Терре переживал последний взлет своей карьеры. Еще в 1757 году он стал, при поддержке госпожи Помпадур, советником двора по разрешению самых трудных дипломатических вопросов. Именно Терре способствовал изгнанию из Франции иезуитов в 1759 году. Став десять лет спустя Генеральным контролером финансов, Терре сделал все возможное для спасения Франции от экономического кризиса, включая такие непопулярные меры, как повышение налогов, сокращение различных выплат, пенсий и вознаграждений. В то же время интерес аббата к искусствам привел к тому, что в 1773 году он получил должность Директора королевских строений, с которой ушел маркиз де Мариньи. Это сделало Терре главой Академии живописи и скульптуры. Разумеется, учреждению сразу же потребовался его портрет. Тогда же была предложена и кандидатура Рослина. Первый художник короля Ж.-Б.-М. Пьер был уполномочен вести переговоры Академии с Терре. Согласие аббата было получено, однако Рослин испытывал затруднения с тем, чтобы добиться полноценных сеансов позирования – это отразилось в переписке Пьера с высокопоставленной моделью⁹⁴¹. На полотне Рослина Терре изображен в церковном облачении, поскольку, как сообщают «Секретные мемуары», «возобновились слухи, что господин аббат Терре может претендовать на получение римского пурпура [кардинальской мантии. – Е.А.]»⁹⁴², а потому модели, очевидно, было выгодно подчеркнуть в портрете свой статус священнослужителя.

Фиолетовая мантия аббата дополнена голубой лентой ордена Святого Духа. Терре восседает в кресле у письменного стола. В одной руке он держит перо, а в другой королевский приказ о назначении Шардену ежегодной пенсии в 4 тысячи ливров. Выбор документа, как считается, был обусловлен «желанием Академии воздать почести инициативам директора, состоящим в том, чтобы сделать выплаты [художникам] точными и производить их наличными деньгами или стремлением модели подчеркнуть собственную эффективность и усердие в управлении»⁹⁴³. Что

⁹⁴¹ Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe / Catalogue de l'exposition. Château de Versailles, 19 février – 18 mai 2008. Paris: RMN, 2008. P. 156.

⁹⁴² Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787... T. 4. P. 227.

⁹⁴³ Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe. P. 156.

касается трактовки лица модели, то это один из самых удачных портретов Рослина, поднимающийся до вершин истинного психологизма. Хищное лицо с длинным носом и недобрым выражением глаз соответствует характеристике, данной аббату автором «Секретных мемуаров»: «этот монстр, ненавидимый всей Францией, вызывающий у нее стыд за то, что произвела его на свет»⁹⁴⁴. Уже в 1774 году аббат отправился в отставку, что и послужит причиной забвения портрета, который сам по себе является выдающимся произведением искусства. Из-за того, что полотно было заказано только в сентябре 1773-го, оно не попало в Салон этого года, а в 1775 году аббат уже находился в немилости и едва ли мог надеяться увидеть свое изображение на академической выставке. Тем не менее, любопытно, что заказ на портрет духовного лица столь высокого ранга мог достаться художнику-протестанту. Рослин, уроженец Швеции, натурализовавшийся во Франции и ставший членом Королевской академии живописи и скульптуры, сделал все возможное, чтобы освоиться в парижской художественной среде и иметь успех у столичного знатного заказчика. Еще в Салоне 1765 года Рослин выставил портреты дочерей короля Аделаиды и Виктории, а в 1769 году вместе с портретом архиепископа Реймского появляется и портрет министра Бертена. Фактически, получение Рослином подобных заказов, в том числе и на изображение духовных лиц, говорит о том, что мастер, несмотря на конфессиональную принадлежность, был безоговорочно принят столичной средой.

Существовали и камерные изображения прелатов и монахов, имеющие иногда весьма любопытную атрибуционную историю. Это, в частности, приписываемый М.-К. де Латуру портрет кармелитки (Лувр, Париж). (Илл. 112). Модель, вопреки очевидности, стали идентифицировать как кармелитку, поскольку в чертах ее лица усмотрели сходство с дочерью Людовика XV Луизой, принявшей постриг в 1771 году и впоследствии ставшей аббатисой женского кармелитского монастыря в Сен-Дени⁹⁴⁵. Эта атрибуция может быть оспорена хотя бы потому, что на модели не коричневая ряса кармелиток, а бежевая, дополненная черным покрывалом – так одевались монахини-августинки. Тем не менее, это образованная, вероятно, благородного

⁹⁴⁴ Les salons des "Mémoires secrets" 1767–1787... P. 190.

⁹⁴⁵ Jeffares N. Pastels du Louvre: questions d'attribution // La Gazette Drouot. 2018. № 28. P. 104–107.

происхождения девушка, представительница высших кругов монашества. Дочери знатных семейств, уходящие от мира, далеко не всегда порывали все связи с прошлым образом жизни. Они продолжали поддерживать отношения с родственниками, интересоваться литературой и искусствами. Так, героиня данного произведения листает поставленную на пюпитр нотную тетрадь. Монахини благородного происхождения нередко допускали к себе и портретистов, одобренных и рекомендованных семьей. Созданные ими портреты могли предназначаться в подарок оставшимся в миру родственникам и друзьям.

Итак, существует большое количество произведений, заказанных священнослужителями по тому или иному поводу. Работа художников, как первого ряда, так и более скромных, для Церкви была весьма интенсивной. Религия оставалась обязательной частью жизни любого человека XVIII столетия, и художники не являлись исключением. Они имели свои приходские церкви, которым могли быть полезны в силу своих профессиональных качеств. Академикам шли постоянные заказы на религиозную живопись и портреты. Масштабные и многочастные живописные циклы, предназначавшиеся для значительных сакральных сооружений, были коллективными творениями, становились важным опытом создания ансамбля, работы в команде. При этом, известные нам цены на эти полотна показывают, что за произведения для церкви художники получали значительно меньше, чем за частные заказы. Цены могли даже быть ниже тех, что Академия устанавливала на полотна подобного жанра и размера. Выгода, приносимая работой такого плана, заключалась в другом: в возможности сделать богоугодное дело и одновременно представить свои произведения на постоянное обозрение публики, получить репутацию мастера религиозной живописи, продемонстрировать свои способности к историческому жанру.

Монастырский заказ мог быть как значительным, так и весьма камерным. Относительно замкнутая монастырская жизнь, почитание местных святых и ощущение значимости местных событий зачастую побуждали заказывать произведения, сюжет которых был понятен далеко не всем. Однако и функционировать такое произведение должно было в замкнутом монастырском

сообществе. Иногда сами эти полотна могут послужить материалом для изучения монастырской жизни, как в бытовом плане, так и в мировоззренческом.

Что касается портретов, то они мало отличались по своей сути от изображений аристократии. Обнаруживаются как парадные и полупарадные портреты высокопоставленных священнослужителей, так и камерные полотна, изображающие рядовых представителей духовенства.

Нельзя не заметить, что в XVIII столетии Церковь во Франции 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 клиент, требующий качественной художественной продукции, надежный партнер парижского живописца.

5.4. Театр как заказчик художественной продукции и место социализации парижского живописца⁹⁴⁶

В XVIII столетии особым местом социализации художника стал театр. Этому можно найти множество объяснений, одинаково убедительных и справедливых. Во-первых, театр во Франции этого времени переживал расцвет. Известно, что в середине XVIII века в Париже действовало двадцать семь театров⁹⁴⁷. Среди них наибольшей популярностью пользовались Театр Пале-Рояль, Французская и Итальянская комедии. В середине века залы для игры в мяч, которые ранее массово использовались для театральных постановок, больше не удовлетворяют взыскательную публику. В 1749 году по просьбе Помпадур Академия архитектуры дает задание отправляющимся в Италию Ж.-Ж. Суффло и Ш.-Н. Кошену изучить архитектуру и сценографию итальянского театра, самого передового в Европе. А. Сюржер, исследовательница театрально-декорационного искусства пишет, что «строительство особых театральных зданий стало одновременно политическим и метафизическим проектом»⁹⁴⁸, поскольку новая концепция такого здания предполагала большее равенство публики. Ранее места для знати устраивались прямо на сцене, а остальные зрители окружали длинный помост, служивший сценой, и вынуждены были испытывать значительные неудобства. Теперь зрительный зал, отделенный от сцены порталной рамой, предполагал фронтальную точку зрения на сцену, которая в свою очередь оформлялась со всей пышностью.

Разумеется, сразу перейти от теории к строительной практике было непросто, но в 1753–1754 годах Ж. Габриэлем были произведены усовершенствования

⁹⁴⁶ Основные положения данного раздела нашли отражение в следующих статьях: 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; 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; Агратина Е.Е. Творчество Жана-Оноре Фрагонара и театральная культура XVIII века // Обсерватория культуры, 2019, т. 16. № 4. С. 406–417.

⁹⁴⁷ Leroy A. Op. cit. С. 55.

⁹⁴⁸ Surgers A. Scénographie du théâtre occidental. Paris: Armand Colin, 2009. P. 168.

королевского театра Фонтенбло, с тем чтобы там могли быть представлены более масштабные постановки в перспективных декорациях. Ж.-Ж. Суффло и Ж. Габриэль в 1763 году модернизировали знаменитый Зал машин в Тюильри, где расположилась после пожара в Пале-Рояле Парижская опера. (Илл. 113). Уже в 1770 году она вернулась в Пале-Рояль. Новый зал был предоставлен герцогом Орлеанским и обустроен архитектором Пьером-Луи Моро в соответствии с позаимствованными из Италии принципами. (Илл. 114). В этом же году Ж. Габриэль оформил Оперу в Версальском дворце, открытие которой было приурочено к свадьбе дофина Людовика с Марией-Антуанеттой. (Илл. 115). В 1767 году маркиз де Мариньи задумал строительство нового театра для «Комеди Франсез», результатом чего стало открытие в 1782 году здания, спроектированного М.-Ж. де Пейром и Ш. де Вейи. (Илл. 116). Внешний облик здания представлял собой образец французского палладианства, внутреннее пространство было устроено по итальянской схеме.

Постановки, отличающиеся продолжительностью, торжественностью и роскошным оформлением, привлекали публику самого разного социального положения и активно обсуждались в прессе. Художник был фигурой совершенно необходимой для создания спектакля, а потому видных мастеров постоянно пытались подключить к изготовлению театральных декораций. Итальянские сценографы, в частности, представители семейства Бибиена, задали чрезвычайно высокую планку в этой области, и удовлетвориться работой ремесленников и второразрядных живописцев было уже невозможно.

Кроме того, во Франции на протяжении всего XVIII века был распространен и любительский светский театр (*théâtre de société*). Это были закрытые мероприятия, предназначенные для узкого круга единомышленников. Организаторами подобных «кружков» могли выступать даже королевские особы. Так, приехав в 1725 году в Версаль, королева Мария Лещинская устроила в своих покоях маленький любительский театр, получивший название «Компания королевы» («*Compagnie de la Reine*»). Любимым художником Ее Величества, постоянно участвующим в деятельности этого общества, был Ш. Куапель. Королева украсила свои апартаменты гобеленами, сделанными с полотен Куапеля, на сюжеты, взятые из оперных

спектаклей. (Илл. 117). Этот мастер позднее устроил и собственное любительское театральное общество под названием «Общество обедов за пятнадцать ливров», а также участвовал в деятельности аналогичного кружка, организованного графом де Келюсом⁹⁴⁹.

Парижская Опера, театры в Фонтенбло и Версале и всевозможные любительские постановки были площадками, 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. Представители театрального сообщества нередко выступали и в роли заказчиков, приглашая живописцев для создания портретов или украшения особняков и укрепляя таким образом связи между театральной и художественной средой. Как считает Г. Кан, играл свою роль и тот факт, что художники и артисты имели одних и тех же покровителей, которые способствовали обмену заказами между ними⁹⁵⁰.

Среди известных живописцев, активно занятых в области театрального оформления, следует, в первую очередь, назвать Буше. Эта сторона творчества мастера малоизвестна и редко попадает в поле зрения исследователей, в чем повинна плохая сохранность произведений. Тем не менее, театр занимал значительное место в жизни этого художника. С 1730-х годов Буше трудился для Парижской оперы, а в 1760–1766 годах официально занимал должность ее творческого директора (*le directeur artistique*).

Французский исследователь М. Фенай отмечает: «Среди всех прочих работ Буше находил время писать театральные декорации, которыми он регулярно занимался с 1737 года. От этих декораций осталось несколько рисунков к “Деревушке Иссы”, “Сильвии”, “Ринальдо и Армиде”, “Кастору и Поллуксу”, но ни одна из этих масштабных декораций не дошла до наших дней. Можно судить о них лишь по свидетельствам современников и по гобеленам, которые дают представление о том, на

⁹⁴⁹ Bell E. Behind Closed Doors: Charles-Antoine Coyvel and le théâtre de société // *Artistes, savants et amateurs...* P. 58.

⁹⁵⁰ Kahn G. Fragonard // *L'art et le Beau*. 1907. № 3. P. 16.

что Буше был способен в области театра»⁹⁵¹. Упомянутые гобелены, созданные в 1751–1757 годах, в самом деле перекликаются с названными постановками. Серия носит наименование «Фрагменты оперы» и включает в себя четыре произведения: «Уснувший Ринальдо», «Вертумн и Помона», «Сон Иссе» и «Венера с амурами». (Илл. 118). Разумеется, гобелены не могли являть собой точного повторения декораций определенных постановок, однако очевидно, что они были вдохновлены театрально-декорационным искусством и давали общее представление о сценической атмосфере.

Также в салоне 1742 года Буше выставил картину «Деревушка Иссы» (Музей Пикардии, Амьен). (Илл. 119). Эта композиция должна была быть повторена в качестве декорации для оперы⁹⁵², а потому строится по законам сценической декорации⁹⁵³. Роль кулис исполняют стоящие справа и слева живописные деревенские домики. «Задник» занят изображением пейзажа, в центре возвышается раскидистое дерево, под которым устроен навес, стоит стол, стул и скамья. Обстановка будто бы ждет персонажей, которые должны вот-вот появиться из-за кулис.

Театр, являясь площадкой для коллективного творчества, мог в какой-то момент объединить даже художников и ремесленников, отношения между которыми в целом были, как известно, довольно напряженными. Один такой знаменательный случай произошел по воле главного хранителя достояния Департамента королевских развлечений (*garde-magasin général aux Menus Plaisirs*) Антуана-Анжелика Левека (1709–1767), ювелира по профессии. Именно этому человеку пришла в голову оригинальная мысль использовать для украшения театральной сцены богемское стекло⁹⁵⁴.

⁹⁵¹ Fenaille M. François Boucher. Paris: Nilsson, 1925. P. 53.

⁹⁵² Ibid. P. 91.

⁹⁵³ Опера «Исса» на слова А.-У Деламотта и музыку А.-К. Детуша впервые была поставлена в Фонтенбло в 1697 году. Спектакль был повторен в 1708-м и 1749-м годах. Последняя постановка шла в декорациях Ф. Буше.

⁹⁵⁴ Данный материал, известный еще со времен Средневековья, получил особую популярность именно в XVIII столетии. Исследователем истории и технологии изготовления стекла Э.-М. Пелиго отмечалось, что богемское стекло способно конкурировать по своим качествам с природным хрусталем, оно прочное и блестящее. Этому стеклу, если оно ничем не окрашено, присущ желтоватый оттенок, однако оно хорошо и равномерно окрашивается, для чего используются окислы различных металлов (Peligot E.- M. *Le verre: son histoire, sa fabrication*. Paris: G. Masson, 1877. P. 372). Если ранее богемскому стеклу предпочитали муранское, то к началу XVIII столетия богемское прочно закрепилось на европейском рынке. Это произошло еще и благодаря изобретению люстры, украшенной стеклянными подвесками, чешским мастером Йозефом Пальме. В 1724 году он начал производство светильников из богемского стекла для чешского королевского двора.

Мода на светильники из этого материала охватила всю Европу к 1730-м годам. Богемское стекло, требующее большой температуры плавления, сложнее было обрабатывать в нагретом состоянии, чем муранское. Зато богемское, будучи очень прочным, поддается огранке, за счет чего усиливалось его сходство с драгоценными камнями. Люстры, украшенные гранеными стеклянными подвесками, блестящими и красиво отражающими свет, навели Левека, профессионального ювелира, на мысль использовать богемское стекло в оформлении театральных постановок для создания «бриллиантовых» интерьеров, ни один из которых, к сожалению, не сохранился. Имеются, однако, весьма интересные документальные источники.

Впервые зрители могли лицезреть «бриллиантовую» декорацию на премьере «Амура и Психеи», состоявшейся 21 октября 1762 года. Спектакль представлял собой одноактный дивертисмент, следовавший за комедией «Великолепный». В седьмом явлении, после благополучного разрешения всех трагических коллизий любовного характера, «театр переменяется и представляет дворец Венеры; богиню видят восседающей на троне в окружении Граций и прочей свиты»⁹⁵⁵. Оказавшиеся здесь Амур и Психея восклицают: «Какое чудесное представление! Что за чудесный дворец!». Этот дворец и представлял собой впервые явленную на сцене бриллиантовую декорацию⁹⁵⁶. Таким образом, Левек, королевский ювелир, занялся

⁹⁵⁵ Voisenon C.-H. Op. cit. P. 20.

⁹⁵⁶ Mercure de France за октябрь 1762 года подробно описывает декорацию к этой постановке. Уточняется, что опера ставится во второй раз: «В предыдущем “Меркурии” мы говорили об особой роскоши декораций для дворца Венеры, который следует за изображением Ада и заканчивает спектакль. В первый раз трон богини был украшен некоторым количеством драгоценных камней. Рассудили, что необходимо придать новый блеск этой декорации. Теперь в центре, в глубине этого дворца, который весь изумрудно-зеленого цвета с золотом, возвышается купол, опирающийся на колонны ионического ордера. Вся эта часть декорации усыпана драгоценными камнями: каннелюры колонн, их базы, их капители с волютами, все части антаблемента, архивольты и обрамления арочных проемов – все не просто окрашено, а практически полностью покрыто сверкающей россыпью. Сделано это, однако, с таким мастерством, что архитектурные элементы прорисовываются еще четче, а эффект ... перспективы отнюдь не теряется. Камни расположены таким образом, что имеющие более насыщенный тон помещаются с теневой стороны колонн, а прозрачные бесцветные камни покрывают колонны с освещенной стороны. Поэтому колонны предстают как бы воспроизведенными посредством особого рода живописи. Камни различаются также и по величине: более крупные предназначены для украшения тяжелых и массивных архитектурных элементов, те, что мельче, – для более легких и изящных. Учитываются также и перспективные сокращения. Спинка трона украшена сверху изображением двух горлиц, составляющих единую композицию и собранных из прозрачных бриллиантов. Все украшения трона и балдахина, который установлен над ним, покрыты драгоценными камнями различных цветов. Балдахин подвешен на золотом шнуре, который сплетается в пышный узел, также унизанный бриллиантами. Золотые кисти этого шнура, как и те, что подхватывают полотнища золотых с зеленой полосой, вышитой бриллиантами, занавесей балдахина, также украшены бесцветными бриллиантами, нанизанными на нити бахромы. Этой прекрасной декорацией мы обязаны изобретательности и трудолюбию господина Левека, главного хранителя достояния Департамента королевских развлечений. Он собственноручно распределил камни с таким искусством и вкусом, что менее чем за восемь дней закончил эту великолепную декорацию [...]. После представления декорация была оставлена освещенной на сцене до самого утра, а

изготовлением театральных декораций наряду с художниками. Он привлек для своего замысла чисто ремесленные открытия в области стеклodelия.

В 1763 году последовала постановка трагедии «Скандерберг» (слова А.-У. де Ламотта, музыка Ф. Ребеля и Ф. Франкера) на тему соперничества султана и визиря за руку принцессы. Особую привлекательность сюжету должен был сообщить колорит Востока и, соответственно, необычные декорации. В *Mercure de France* за ноябрь 1763 года появилась соответствующая статья, где читаем: «Изобилие украшений и роскошная отделка одежд всех видов, обусловленная сюжетом, разнообразие декораций и особенно сияние последней из них сделали этот спектакль одним из самых восхитительных...»⁹⁵⁷.

В 1768 году такую декорацию по случаю приезда короля Дании Христиана VII добавили в оформление «Эрозины». Декорация, изображающая дворец бога Роскоши, была создана уже не Левеком, а художником М.-А. Шаллем. Сам сюжет «Эрозины» незатейлив. Полевое божество Замнис делит свою привязанность между двумя нимфами – Зелимой и Эрозиной. Зелима к нему равнодушна, тогда как Эрозина отвечает взаимностью, что и заставляет Замниса сделать выбор в ее пользу. В сцене шестой, завершающей представление, влюбленные оказываются в прекрасном дворце, принадлежащем богу Роскоши. Этот дворец и был представлен «бриллиантовой» декорацией. В 1771 году «бриллианты» еще раз показали в спектакле «Земира и Азор».

Шалль – рисовальщик, прославившийся композициями в духе Пиранези, и театральный декоратор, – был учеником Буше и выпускником Королевской академии живописи и скульптуры. В 1741 году он стал лауреатом Римской премии и провел в Риме семь лет. Это весьма успешный художник, сделавший академическую карьеру. Он продолжил дело Левека, по образованию стоявшего ближе к ремесленной среде. Таким образом, театр объединял мастеров различного профиля и образования.

двери театра все это время оставались открытыми для всех, кто находился в резиденции Фонтенбло без всякого различия [...]. Смотреть эти декорации ходили толпами» (*Mercure de France*. Décembre. 1762. P. 161–162).

⁹⁵⁷ *Mercure de France*. Novembre. 1763. P. 185.

Если художник и не оказывался в театре в качестве оформителя, он обязательно бывал там в качестве зрителя, причем постоянно: театр составлял столь значительную часть культуры того времени, что не приобщиться к его миру было совершенно невыносимо. Из театра художник выносил разнообразные впечатления, которые имел возможность отразить в своем творчестве. Учитывая, что на вершине иерархии, утвержденной Королевской академией живописи и ваяния, находился в то время исторический жанр, обращение мастеров кисти к театру оказывалось особенно актуальным. Театр и историческая живопись эксплуатировали зачастую одни и те же сюжеты, использовали один и тот же, всем тогда понятный язык жестов.

Разумеется, увлечение театром могло проявить себя и в творчестве мастеров портретного и бытового жанров. Создатели «галантных» сцен постоянно оглядывались на театр, выводя в своих композициях любимых героев. Таков пример Антуана Ватто, на полотнах которого действуют персонажи комедии дель арте, весьма популярной во Франции XVIII века. Любимый заказчиками костюмированный портрет также был во многом вдохновлен сценой, ибо где еще можно было увидеть преобразование очаровательной дамы в Гебу или Венеру.

Если говорить о конкретных примерах, то театральные впечатления и некоторые знания в области сценографии, полученные в ателье Буше, оказались важны для юного Фрагонара. Кроме того, с 1756 по 1762 год Фрагонар провел в Италии, где наверняка посещал театры и, возможно, интересовался трудами театральных декораторов. П. де Нолак свидетельствует, что Фрагонар, во всяком случае, зарисовывал руины античных театров⁹⁵⁸. Любопытно, что привезенные Фрагонаром из Италии рисунки с изображениями итальянской природы и архитектурных памятников впоследствии стали использовать такие сценографы, как П.-А. Пари, для изготовления театральных декораций, которые получили название «фрагонардесок»⁹⁵⁹. В коллекции Пари, которая теперь хранится в библиотеке

⁹⁵⁸ Nollac P. de. Op. cit. P. 69.

⁹⁵⁹ Théâtre de Cour: Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle. Paris: Edition de la Réunion des musées nationaux, 2005. P. 172.

Безансона, было не менее 20 рисунков Фрагонара и немалое количество работ Г. Робера. (Илл. 120–122).

По возвращении в Париж Фрагонар начал длительную работу над полотном на звание назначенного. Речь идет о картине «Жрец Корез жертвует собой во имя спасения Каллироэ» (1765, Лувр, Париж) – произведении, которое не только обеспечило молодому художнику искомое звание, но и заслужило многие благосклонные отзывы современников. (Илл. 33). Сюжет был позаимствован из Павсания, который описывает историю любви жреца Кореза к девушке Каллироэ⁹⁶⁰.

Этот сюжет Фрагонар воплотил с торжественностью и размахом театральной постановки. Действие происходит в храме, под сенью мощных и тяжелых колонн. Смысловой центр композиции немного сдвинут вправо и выделен светом. Здесь, на возвышении, застеленном алым покровом с золотой бахромой, разворачивается драма. Юная Каллироэ в венке из роз, с обнаженной для удара грудью без чувств опускается на руки молодого жреца. Рядом Корез, облаченный в длинные жреческие одежды, вонзает себе в сердце кинжал. Второй рукой он будто бы пытается нащупать опору, однако встречает лишь бесплотный дым, исходящий от благовонных курильниц. Лицо Кореза, бледное, молодое, лишенное растительности, запрокинуто, глаза закрыты. На эту величественную и трагическую фигуру обращены взоры всех присутствующих. Три молодых прислужника с венками из листьев в пышных волосах смотрят на него с тревогой и испугом. Молодая женщина на первом плане закрывает лицо краем одежды, к ее коленям прижимается ребенок. Старые бородатые жрецы на заднем плане демонстрируют великий страх и изумление. Не сразу можно заметить погруженную в тень зловещую фигуру Гения мести, парящую над головой Кореза. Колорит построен на сочетании красного, белого, зеленого и золотистого цветов, однако не становится при этом слишком теплым, так как это снизило бы драматизм произведения.

⁹⁶⁰ Не добившись взаимности, жрец Диониса Корез обратился за помощью к божеству, которому служил. В отмщение за сердечные муки Кореза Дионис наслал на жителей всего города безумие. Бедствие должно было прекратиться только если Каллироэ либо кто-то другой, согласившийся занять ее место, будет принесен в жертву. Корез, однако, не смог нанести смертельного удара своей возлюбленной и предпочел пожертвовать собственной жизнью (См. Павсаний. Описание Эллады. СПб: Алетейа, 1996. Т. 2. С. 153-154).

Законченная картина была представлена в Салоне 1765 года и вызвала благосклонные отклики со стороны большинства критиков. В первую очередь следует вспомнить Д. Дидро. Философ посвящает картине длинное эссе в форме диалога с его издателем Ф.-М. Гриммом. Дидро излагает якобы приснившийся ему сон, похожий на описание театральной постановки и совпадающий со сценой, представленной Фрагонаром. Указав в ходе увлекательной беседы на несколько недостатков, таких как невыразительность главной героини, написанной слишком блеклыми красками, собеседники делают вполне благоприятный для художника вывод: «Фрагонар написал прекрасную картину. В ней – всё чародейство, все тонкие ухищрения, на какие способна палитра. Замыслы этого художника как нельзя более величественны; ему не хватает лишь правдоподобия красок и технического совершенства, которые со временем у него появятся, когда он наберется опыта»⁹⁶¹.

Ш.-Ж. Матон де Лакур (1738–1793) оставил несколько писем, достаточно подробно характеризующих каждого из экспонентов Салона 1765 года. О Фрагонаре он пишет следующее: «Господин Фрагонар представил большую картину, которая предназначена к воспроизведению на Мануфактуре гобеленов. Она изображает великого жреца Кореца, который жертвует собой для спасения Каллироэ. Освещение передано весьма удачно. Головы хорошо подобраны. В той, что принадлежит Корецу, прекрасно сочетаются гордость и воодушевление. Кажется, зрители удивлены. Это произведение делает много чести своему создателю и является одним из самых прекрасных в Салоне»⁹⁶². Судя по этому отзыву, произведение имело полный успех. Фрагонар, чье имя было до этого практически неизвестно французской публике, оказался в центре всеобщего внимания⁹⁶³.

Как кажется, всеобщего энтузиазма не разделял один лишь П.-Ж. Мариэтт. В своем «Abécédario» – словаре старых и современных художников – он пишет о Фрагонаре: «Это ученик господина Буше. Я желаю ему столь же удачной кисти, как и у его учителя. Я сомневаюсь, что она у него будет. Картина, которую он представил,

⁹⁶¹ Дидро Д. Указ. соч. Т. 1. С. 182.

⁹⁶² [Mathon de La Cour Ch.-J.] Troisième lettres à Monsieur ** sur les Peintures, les Sculptures & Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765. Paris: Bauche et Dhoury, 1765. P. 21.

⁹⁶³ См. Crow T. Op. cit. P. 181.

чтобы быть принятым в Академию и благодаря которой его единогласно признали назначенным, заставляет меня этого опасаться. Она хорошо скомпонована, но кажется написанной с трудом. Расположение фигур особенно всем нравится. [...] Скромность, которая главенствует в характере этого художника, удерживает его руку и, всегда недовольный своими произведениями, он отрицает себя и возвращается к себе, а это метод, который вредит таланту и который может увести этого молодого художника с верной дороги. Меня это рассердило бы; усилия, которые он прикладывает, заслуживают большего успеха»⁹⁶⁴. Этот сдержанный отзыв написан по горячим следам Салона 1765 года. Фрагонар здесь еще совсем молодой художник, получивший звание назначенного, а потому довольно любопытно читать предсказание о том, что Фрагонар не достигнет мастерства Буше, которого он несомненно во многом превзошел.

Возникает вопрос, почему полотно молодого мастера вызвало такой бурный отклик со стороны публики и критики? Как удавалось зрителям разобраться в перипетиях сюжета? Ведь критики неоднократно жаловались, что сюжеты исторических полотен трудны для понимания, и требовали от художников снабжать произведения разъяснительными текстами. Ответ следует искать также в области театра. На тот момент существовала и была хорошо известна публике опера «Каллироэ» на музыку А.-К. Детуша и либретто П.-Ш. Руа, впервые поставленная в Париже в 1712 году и впоследствии многократно повторенная. В пятом действии герои оказываются во храме жестокого божества. Перед глазами зрителей должна была разыгаться та самая сцена, которая представлена на полотне Фрагонара. Либретто сообщает, что в первой сцене пятого акта «Театр представляет храм Бахуса, украшенный для жертвоприношения»⁹⁶⁵.

На сцене между героями должен был произойти следующий диалог:

Каллироэ: Я дрожу. Заканчивай, пора.

Корез: Остановитесь. Я сам выбираю жертву. *Закалывает себя.*

⁹⁶⁴ [Mariette P.-J.] Abécédario... Т. 2. Р. 263.

⁹⁶⁵ Callirhoé, tragédie, représentée pour la première fois... Р. 57.

Каллироэ: Вы умираете⁹⁶⁶.

Перед смертью Корез произносит (поет) еще один монолог и протягивает руку возлюбленной. Таким образом, то, что теперь кажется малоизвестным и запутанным, было хорошо знакомо французскому зрителю, а потому его интерес к полотну Фрагонара представляется вполне закономерным, так же, как и внимание со стороны критики. В данном случае театральная культура послужила объединяющим фактором, помогла мастеру и публике понять друг друга.

Связь между театром и живописью второй половины XVIII века рассмотрена в книге М. Фрида «Поглощенность и театральность: живопись и зритель во времена Дидро», упоминавшейся в историографическом разделе. Как наиболее красноречивый пример такой связи, вышедшей в указанный период на новый уровень, М. Фрид приводит творчество Грёза. Новая концепция требовала непрямого взаимодействия героев и зрителя. С одной стороны, нужно, чтобы герои были полностью увлечены своей деятельностью, взаимоотношениями друг с другом (М. Фрид называет это «поглощенностью»). С другой – необходимо, чтобы сцена мгновенно приковывала внимание зрителя, ясно прочитывалась и вызывала немедленный интеллектуальный и эмоциональный отклик. Если картины Шардена, такие как, например, «Юный рисовальщик» (1737) или «Философ, занятый чтением» он же портрет Жозефа Аведа (1734, обе – Лувр, Париж), квалифицируются автором как «антитеатральные», то живопись Грёза активно сближается с театром, однако делает это на новом уровне, поскольку картина больше не дает прямых свидетельств того, что она адресована зрителю. Последний будто бы отсутствует, герои картины не могут к нему обращаться. В то же время на холсте могут появляться персонажи, которые символически обозначают присутствие зрителя. Наблюдая за главными героями, они превращаются в зрителей, а настоящий зритель отождествляет себя с ними. Таким образом преодолевается противоречие между «театральностью» живописи того времени и отрешенностью действующих лиц от зрительской аудитории. Заметим, что близость творчества Грёза к театру способствовала и

⁹⁶⁶ Callirhoé, tragédie, représentée pour la première fois... P. 62.

формированию обратной связи, когда произведение живописи, пользующееся особой известностью, «перекочевывало» в театр. Самым красноречивым примером может считаться картина Ж.-Б. Грёза «Деревенская помолвка» (1761, Лувр, Париж), практически точно воспроизведенная на сцене в конце последнего акта спектакля «Свадьба Арлекина», поставленном Итальянским театром в том же году⁹⁶⁷. (Илл. 77).

Если продолжить разговор о Фрагонаре, то на «Корезе и Каллироэ» его отношения с театром и представителями театрального мира не окончились. Одним из самых значимых циклов произведений в творчестве художника являются так называемые «Фантастические портреты» («*Les figures de fantasie*»). Строго говоря, речь идет о серии портретов вполне реальных людей, однако очевидная костюмированность, театрализованность этих портретных изображений вкупе с необычной свободой исполнения заставили воспринимать эти произведения как некие «фантазии». П. Кюзен проводит прямую параллель между миром театра и этими изображениями, называя их «масками» и «актерами», хотя модели многих из них известны⁹⁶⁸. В серию входят пятнадцать произведений, имеющих одинаковый размер и сходную композицию: показанные примерно до пояса фигуры отделены от зрителя каменным парапетом. Облаченные в пышные одежды, они, как правило, не смотрят на зрителя и погружены в размышления или заняты какой-либо творческой деятельностью. Один из женских портретов серии традиционно считается изображением танцовщицы Мари-Мадлен Гимар (Лувр, Париж). (Илл. 123). Изящная женская фигурка опирается на каменный парапет. Под руками у нее лежат письма и рисунки, рядом – раскрытый медальон. Облегающее платье переливается от красного к зеленому. Пышный белый воротник обрамляет тонкую длинную шею, собранные на макушке волосы украшены лентами и перьями. Видимо, поскольку изображена именно танцовщица, Фрагонар отходит от обычного поясного среза и показывает фигуру до уровня бедер. Это позволяет продемонстрировать ее изящество и изысканность почти танцевального движения.

⁹⁶⁷ Frantz P. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris: PUF, 1998. P. 178.

⁹⁶⁸ Cousin J.-P. *Fragonard. Leben und Werk*. München, Klinghardt u. Biermann, 1988. P. 123.

Отношения Гимар с Фрагонаром имеют долгую историю. Известно, что в 1770-1773 году Гимар была занята обустройством дворца, подаренного ей Шарлем де Роганом принцем де Субиз, и построенного по проекту еще молодого тогда архитектора К.-Н. Леду (1736–1806). Особняк получил название «Храма Терпсихоры». На стене парадного салона должна была быть изображена сама Гимар в образе музы танца. Когда работа уже близилась к завершению, между художником и заказчицей произошла бурная ссора, причины которой точно не известны. Тем не менее, она привела к тому, что Фрагонар был уволен. Мастер «ловко отомстил за себя, создав шарж, в котором проявились весь его ум и вся злость. Однажды художник незаметно проник в салон. Используя палитру и кисть своего отсутствующего преемника, Фрагонар очень быстро переписал улыбку Терпсихоры, переменив ее на гримасу ярости и придав богине черты Тисифоны⁹⁶⁹, которая оказалась очень похожа на мадемуазель Гимар. А когда заказчица явилась с друзьями, чтобы продемонстрировать им декорацию своего салона, то пришла в бешенство, обнаружив месть художника»⁹⁷⁰. Хотя этот случай, пересказанный Гонкурами, можно считать историческим анекдотом и достоверность его трудно доказать, он вполне симптоматичен для своего времени. Тем более, что здесь художник и заказчица, хотя и имели различное материальное положение, были в значительно большей степени равны в социальном плане, чем если бы на месте Гимар оказалась дама благородного происхождения.

Дальнейшее изучение творчества Фрагонара может выявить и другие случаи соприкосновения мастера с театральной культурой своего времени. Однако и приведенных примеров достаточно, чтобы ощутить, насколько сильным было влияние сцены даже на художника, который никогда не работал в качестве театрального декоратора и оказывался в театре не иначе, как на положении зрителя.

Итак, театр был одним из влиятельных «заказчиков», обращавшихся к услугам парижского живописца. Он был и местом социализации художника, где он выходил за пределы своего ателье, приобщался к коллективному творчеству, оказывался во

⁹⁶⁹ Тисифона – одна из Эриний, богинь мести.

⁹⁷⁰ Goncourt Ed. et J. L'art du dix-huitième siècle. T. 2. P. 346.

взаимодействии с артистами, ремесленниками, театральными машинистами. Театр сводил художника с различными людьми, помогал найти новых заказчиков, был источником новых тем и сюжетов. Театр пронизывал художественную среду Парижа XVIII века. Он проникал в мастерские живописцев, в интеллектуальные салоны и будуары дам, 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. Случалось, что в критических сочинениях проводились параллели между театром и академическим Салоном. Так, аббат де Лагард в критическом обзоре Салона 1787 года называет его «большим живописным театром», а художников сравнивает с актерами, каждый из которых имеет шанс стать любимцем у определенной категории зрителей: кто-то у благородной публики, а кто-то у «партера»⁹⁷¹.

Этот общий «театральный» язык, на котором говорил Париж XVIII века, способствовал единству культурной среды и взаимопониманию между различными участниками художественного процесса.

⁹⁷¹ [Abbé de la Garde] Observation critique sur les tableaux du Salon de 1787. Paris, 1787. P. 46.

5.5. Парижский живописец в общеевропейской культурной среде⁹⁷²

В Париже XVIII столетия присутствует множество иностранцев, а французское культурное влияние распространяется далеко за пределы страны. Уже неоднократно говорилось, что Франция стала во второй половине XVII – XVIII веке европейским лидером в области искусства. Настало время подробно разобрать причины и технологию распространения этих влияний, а также обратиться к конкретным примерам того, как существовал и действовал иностранный заказчик в Париже и как это отразилось на бытии столичного живописца.

Активное распространение французской культурной модели в Европе наблюдается с середины XVII столетия. Укрепление абсолютной монархии во Франции обратило к ней взгляды многих европейских государств, а весьма практичное и умелое использование «художеств» для выстраивания «государственного мифа» и образа монарха оказалось чрезвычайно привлекательным примером. Эффективность французской академической модели и ее польза для короны были довольно скоро замечены и при других европейских дворах. Академии начинают основываться во многих европейских столицах и даже менее значимых городах. С 1692 года существует Академия в Вене, с 1694 – в Берлине, с 1735 – в Стокгольме, с 1757 – в Санкт-Петербурге, с 1764 – в Дрездене, с 1768 – в Лондоне, с 1773 – в Дюссельдорфе. Даже маленькие княжества, например Бранденбургское, желали иметь собственные академии, созданные наподобие парижской. Завязался процесс обмена мастерами. Французы приглашались в иностранные академии в качестве руководителей. Так, первым ректором Академии в Санкт-Петербурге стал французский художник Л.-Ж. Ле Лоррен (1715–1759), которого сменили последовательно Н. Жилле (1712–1791) и Л.-Ж.-Ф. Лагрене (1725–1805). В то же

⁹⁷² Основные положения данного раздела отражены в следующих статьях: 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; 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.

время наиболее талантливые ученики европейских академий едут не только в Италию, но и во Францию. Парижская академия принимает иностранных пенсионеров, прикрепляет их к мастерским академиков. Молодые мастера, проведя в Париже три-четыре года и в полной мере ознакомившись со всеми тенденциями французского искусства, возвращались в родные пенаты, где воплощали в жизнь задуманные во время пенсионерства проекты. Так, А. Лосенко, в 1760 году ставший одним из первых пенсионеров Императорской академии художеств и обучавшийся у Ж. Рету и Ж.-М. Вьена, по возвращении из-за границы привил на русской почве исторический жанр, используя сюжеты не только из мировой, но и из отечественной истории.

Л. Дюссё приводит таблицу, из которой следует, что в Парижской академии с 1758 по 1787 год училось 275 иностранных учеников, из которых было 76 немцев, 68 голландцев и фламандцев, 35 швейцарцев, 28 русских, 28 итальянцев, 11 поляков, 9 датчан, 8 шведов, 7 англичан и ирландцев, 4 испанца и 1 грек⁹⁷³.

Академические связи стали одним из самых значительных каналов распространения французских культурных влияний. В то же время имелись и другие. Парижская академия активно способствовала пополнению королевской коллекции произведений искусства, которая была еще одним эффективным инструментом саморепрезентации власти. Богатое, хорошо организованное собрание живописи и скульптуры, принадлежащее французскому монарху, стало примером для подражания при многих европейских дворах. Фридрих II, Густав III, Екатерина II и многие гораздо менее значительные государи начали процесс формирования собственных обширных коллекций. Их комиссионеры едут во Францию, передают заказы французским мастерам, покупают немалое количество произведений на вторичном художественном рынке. Так, при посредничестве Дидро Екатерина II приобрела бóльшую часть живописной коллекции Кроза, куда входили как произведения мастеров эпохи Возрождения и барокко, так и полотна современных французских художников.

Некоторые парижские живописцы, имеющие обширные и производительные мастерские, сами работают над завоеванием европейского рынка. Как пишет Ш.

⁹⁷³ Dussieux L. Les artistes français à l'étranger. Paris: Librairie Jacques Lecoffre et Cie, Lecoffre fils et Cie successeurs, 1876. P. 79.

Гишар, Ф. Буше «активно предлагает свою продукцию по всей Европе»⁹⁷⁴, полагая, что одной Франции недостаточно, чтобы считать свой успех полным.

Кроме того, по Европе распространялись многочисленные гравюры, репродуцирующие творения французских художников. О практике гравирования будет подробнее сказано в главе, посвященной проблеме памяти о мастерах и сохранению их наследия. Здесь же следует лишь заметить, что распространение произведений парижских живописцев в гравюрах было очень активным. Гравюры были недорогими, расходились во множестве экземпляров и в большом количестве вывозились из Парижа в качестве пополнения частных коллекций и даже просто сувениров. Гравюрами обмениваются между собой знатоки, находящиеся в разных точках Европы. Растет число иллюстрированных сборников древностей, гравированных «кабинетов» и прочих изданий, из которых иностранцы могут почерпнуть сведения о сокровищах, имеющих в Париже.

Издаются путеводители, в которых достаточно подробно описываются парижские коллекции. Так, например, в путеводителе Тьеры («Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris par Thiery») указывается, где и какие произведения французских художников находились в то время. Ознакомившись с этим изданием, можно обнаружить, например, что в коллекции герцога Ларошфуко находился «прелестный пейзаж Фрагонара»⁹⁷⁵, два других были во владении графа де Водрёя, у которого имелись и два пейзажа с руинами Г. Робера, картина Грёза, изображающая мать, кормящую своих детей, и «Геркулес и Омфала» работы Буше, произведения Ватто, Верне и других французских мастеров⁹⁷⁶. Эта информация дается составителями путеводителей в изобилии, разумеется, с согласия владельцев коллекций. Приезжающие в Париж путешественники могли воспользоваться ею, чтобы, не теряя времени, получить возможность увидеть именно то, что интересовало их в наибольшей степени.

⁹⁷⁴Guichard Ch. Les circulations artistiques en Europe (années 1680-années 1780) // Les circulations internationales en Europe (années 1680-années 1780) / Ed. P.-Y. Beaurepaire, P. Pourchasse. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. <https://books.openedition.org/pur/104507>

⁹⁷⁵[Thiery P.-V.] Op. cit. T. 2. P. 494.

⁹⁷⁶Ibid. P. 545-547.

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 им многочисленные заказы.

Особенно интересны случаи, когда частный иностранный заказчик, почитатель французского искусства, собравший масштабную коллекцию, оказывается тесно связан с придворной культурой своего родного государства и имеет возможность транслировать парижские художественные вкусы непосредственно высшим эшелонам аристократии и даже монархам. Такие примеры известны, и один из них будет рассмотрен по возможности подробно.

Речь идет о шведском посланнике Карле Густаве Тессине (1695–1770). Дед его, архитектор Никодемус Тессин-старший, в юности совершил образовательное путешествие по Италии, Франции и Германии, что способствовало его формированию в качестве барочного мастера. Этот стиль он активно насаждал в родной Швеции. Отец нашего героя, Никодемус Тессин-младший, также побывал в Италии и во Франции, где имел возможность пользоваться советами Шарля Лебрена. Никодемус Тессин-младший, находившийся под покровительством вдовствующей королевы Хедвиги-Элеоноры, стал создателем Королевского дворца в Стокгольме и знаменитого замка в Дроттнингхольме. Занимая определенное положение при дворе, Никодемус Тессин-младший женился на графине Стенбок, от этого брака и родился Карл Густав. Дворец Тессинов в Стокгольме был сокровищницей, заполненной произведениями искусства, в том числе французского. Отец желал видеть в сыне своего преемника и склонял его изучать архитектуру.

В 1714 году Карл Густав едет во Францию. Отец его пишет: «Его вкус в архитектуре обещает быть весьма приличным. Следуя моим советам, он должен в украшении и удобстве интерьеров подражать французам, а во внешнем облике [зданий] следовать итальянцам. Впрочем, он рисует уже достаточно хорошо, особенно пером... я пожелал бы поселить его среди художников и подальше от квартала, где

живут иностранцы, которого он будет избегать, насколько это возможно»⁹⁷⁷. Таким образом, отец желал интегрировать сына в парижскую художественную среду, настаивал на проживании среди коренных французов и соответствующем круге общения. Это дало вполне ощутимые результаты, поскольку уже во время первого пребывания в столице Франции Тессин свел знакомство с Ватто, Мариэттом и, возможно, другими художниками и знатоками. Тессин делает первые самостоятельные покупки, в частности, приобретает гравюры с произведений Ватто. Посетив некоторые немецкие города и Италию, Тессин возвращается в Стокгольм в 1719 году.

Архитектором Карл Густав так и не стал. В 1728 году, после смерти отца, он наследует его должность сюринтенданта Департамента королевских строений в Стокгольме. Желая, как писал он сам, «обновить взгляд и отточить вкус»⁹⁷⁸, Карл Густав снова, на этот раз в сопровождении молодой супруги, едет в Париж. Путешествие продлилось около полутора лет. Теперь Тессин начинает активно формировать собственную коллекцию произведений французских современных мастеров. Он приобретает полотна Ф. Лемуана и Н.-Н. Куапеля, Ж.-Б. Патера (1695–1736), Н. Ланкре и А.-Ф. Депорта. По этим произведениям можно судить о предпочтениях молодого собирателя.

Покупая картины в историческом жанре, Тессин предпочитает наиболее «галантные» сюжеты. Так, он выбирает произведения «Суд Париса» (1728) Н.-Н. Куапеля и «Венеру и Адониса» (1729) Ф. Лемуана (оба – Национальный музей, Стокгольм), сюжеты которых посвящены прославлению женской красоты и грации. (Илл. 124–125). По-видимому, назидательные и героические темы мало привлекали Тессина и не ассоциировались у него с понятием французского шарма.

«Качели» и «Жмурки» Н. Ланкре (1729, Национальный музей, Стокгольм), во многом продолжающего традиции Ватто, представляют собой уже совершенно типичные галантные сцены. (Илл. 126–127). Первая происходит в парке. Молодой

⁹⁷⁷ Цит. по: Collecting Enlightenment: Carl Gustaf Tessin And The Making Of National Collections. An International Colloquium arranged by A. and M. Ax:on Johnson Foundation together with Musée du Louvre and Nationalmuseum on January 11th 2017 // Ed. K. Almqvist, L. Belfrage. Stockholm: A. and M. Axon Johnson Foundation, 2017. P. 22-23.

⁹⁷⁸ Ibid. P. 23.

человек за веревку раскачивает качели с сидящей на них девушкой. Остальное общество расположилось вокруг. На фоне зеленовато-коричневого природного окружения ярким золотым пятном выделяется платье одной из женщин. Вторая сцена разворачивается внутри рокайльного павильона, стены которого окрашены в нежно-фисташковый оттенок. Девушка в красном платье щекочет пером щеку молодого человека с завязанными глазами. Расположившееся вокруг общество состоит по большей части из дам в изысканных туалетах. Эти произведения легли в основу будущей обширной коллекции Тессина.

По возвращении в Стокгольм граф занимается в основном политикой. Следующая поездка Тессина во Францию была связана с тем, что графу поручили отстаивать интересы Швеции при Версальском дворе. Одновременно он, как тонкий знаток, получает задание покупать произведения искусства для украшения Королевского дворца в Стокгольме. Тессина увлекает искусство Ж.-Б. Удри, у которого он заказывает охотничий натюрморт с принадлежащей ему таксой по кличке Пер (1740, Национальный музей, Стокгольм). (Илл. 128). Одновременно граф посылает несколько произведений Удри шведскому королю, в частности четыре натюрморта, изображающие стихии и «Охоту на оленя» (все – Национальный музей, Стокгольм). Заказывает Тессин также и «Триумф Венеры» Ф. Буше (1740, Национальный музей, Стокгольм). (Илл. 129). По поводу этого произведения он пишет одному из своих друзей: «Буше создал для меня рождение Венеры! Взгляните! Какая прекрасная вещь! Нет ничего, что было бы более достойно Ваших глаз!»⁹⁷⁹. Вполне типичное для Буше произведение воспринимается Тессином с восторгом первооткрывателя. Возможно, причиной тому чисто французский дух изящества и фривольности, которым пропитано все творчество этого мастера. Богиня любви, только что вышедшая из морских вод, восседает в окружении обнаженных обитателей глубин на дельфинах. Путти удерживают над головой богини легкую, воздушную ткань. На заднем плане возвышаются голые скалы.

⁹⁷⁹ Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle. La collection Tessin. Annonce de l'exposition // Groupe de recherche en histoire de l'art moderne. Centre André Chastel, Laboratoire de recherche en histoire de l'art. URL: <https://grham.hypotheses.org/3157#more-3157>

Тогда же Тессин впервые заказывает французскому мастеру свой портрет. Выполнить его должен был Ж.-А.-Ж. Авед (1740, Национальный музей, Стокгольм). (Илл. 130). Дипломат и коллекционер изображен сидящим в кабинете в окружении изящной обстановки. Справа от него письменный стол с вычурными позолоченными ножками. На столе стоит камерная скульптура, изображающая похищение Деяниры кентавром Нессом, чернильница с пером, книга, несколько монет. Слева – книжные шкафы и огромный глобус. Тессин держит в руках гравюру; по небольшому доступному зрителю фрагменту можно узнать фреску Рафаэля «Триумф Галатеи», созданную для украшения виллы Фарнезина в Риме. Тессин одет богато, но небрежно: из-под домашнего атласного шлафрока виднеется шитый золотом белый камзол и шелковая рубашка с жабо. Кюлоты по моде 1740-х годов заправлены над коленями в белые шелковые чулки. Этот образ «домашней», не предназначенной для посторонних глаз элегантности гармонирует с задумчивостью и отведенным в сторону взглядом модели: Тессин размышляет об искусстве в уединении своего кабинета. Испанский исследователь Х.-А. Перес отмечает, что Тессин «активно вмешивался в процесс создания портрета, указывая художнику... каким хотел бы видеть окончательный результат»⁹⁸⁰. Этому вполне можно верить, поскольку подобная практика была чрезвычайно распространена, а идея предстать на портрете в качестве знатока изящных искусств с большой долей вероятности принадлежала самому Тессину.

Не случайно был упомянут охотничий натюрморт с таксой за авторством Удри, подробно описаны полотна Буше и Аведа. Желая занять прочное место среди знатоков, приобрести известность в парижской художественной среде, Тессин выставил эти произведения в Салоне 1740 года. В брошюре, изданной Академией к открытию выставки, по поводу работы Удри специально указано, что она принадлежит Тессину⁹⁸¹. В отзыве П. Дефонтена на Салон обнаруживается похвала портрету кисти Аведа, которая одновременно является настоящим панегириком

⁹⁸⁰ Pérez J. A. Carl Gustaf Tessin en el siglo de las luces // Capital Arte. 2016. Diciembre. P. 86

⁹⁸¹ Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérisant, Impr. des bâtimens du roi, 1740. P. 11.

шведскому дипломату: «В портрете господина графа Тессина, маршала Швеции, узнается человек высокого рождения и благородного вида, человек, одаренный высшим гением, умом и вкусом...»⁹⁸². Подобные отзывы, несомненно, были приятны Тессину, а кроме того, важны как признание его в качестве любителя и знатока изящного.

В том же году Тессин заказал свой портрет Л. Токе (1741, Национальный музей, Стокгольм). (Илл. 131). Изображение кардинально отличается от уже рассмотренного. Это поясной портрет на нейтральном фоне. Тессин представлен как маршал Швеции, в доспехах, на которые наброшен бархатный плащ с меховой опушкой. Как это свойственно Токе, живость в изображении позы и выражения лица сочетается с виртуозной передачей фактуры материалов. Заказывая свои изображения французским мастерам, Тессин отдает должное портретному жанру, процветающему во Франции, и подает пример соотечественникам, которые, в свою очередь, могут пожелать обратиться именно к парижским живописцам.

Среди любимых Тессином мастеров нельзя не назвать Ж.-Б.-С. Шардена. Тессин покупал его произведения для себя и рекомендовал своим царственным патронам. Так, в 1741 году граф приобретает «Утренний туалет» (Национальный музей, Стокгольм) – трогательную и изящную домашнюю сцену. (Илл. 132). На распродаже коллекции де Ларока в 1745 году Тессин покупает «Юного рисовальщика», «Прачку» и «Бак» (все – Национальный музей, Стокгольм), но не для себя, а для будущего короля Адольфа-Фредерика. (Илл. 78, 133, 134). Для его супруги Ловизы-Ульрики Тессин приобрел «Радости домашней жизни» (1746, Национальный музей, Стокгольм) и «Экономку» (ок. 1746, частное собрание)⁹⁸³. (Илл. 135–136). Этой же царственной особе Тессин позже – в 1749 году – продаст купленный для себя «Утренний туалет» и «Натюрморт с кроликом, айвой и медным котлом» (1735-1739, Национальный музей, Стокгольм). (Илл. 137). Шарден, сочетавший близкие северной школе сюжеты с французским изяществом, оказался одним из самых

⁹⁸² [Desfontaines P.] Exposition de peintures, sculptures et gravures tirée des observations sur les écrits modernes par l'abbé des Fontaines 1740 // BNF, Collection Deloynes. T. 47. Pièces 1192 à 1267. Pièce 1212. P. 183–184.

⁹⁸³ Сведения о покупках Тессина взяты из: Roland-Michel M. Les achats du Comte Tessin // Revue de l'Art. 1987. № 77. P. 26-28.

привлекательных для Тессина мастеров. Исполняя роль комиссионера шведских коронованных особ, Тессин приобретает работы Шардена и для них, «поселяя» эти произведения в самом значимом шведском собрании – королевском.

Что касается Буше, то граф всегда с большим энтузиазмом воспринимал творчество этого прославленного мастера. Заметим, что он предпочитал все же не его мифологические композиции, а полотна, стоящие ближе к бытовому и «галантному» жанру, такие как купленный им «Туалет» (1742, Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид) и «Модистка» («Утро») (1746, Собрание Уоллес, Лондон). (Илл. 138–139). Здесь изображены изящные дамы, перебирающие в роскошных, но находящихся в беспорядке комнатах ленты и поправляющие шелковые чулки. Это не мифологические, но современные Венеры, царящие в парижском обществе и воплощающие дух эпохи. Возможно, заказов Буше от Тессина поступило бы значительно больше, если бы не чрезмерная загруженность французского мастера. Постоянно занятый заказами, исходящими от двора, в частности, от маркизы де Помпадур, и многочисленной французской аристократии, Буше мог даже нарушить слово, данное Тессину. Так, начав работу над серией из четырех полотен, которые были заказаны для Ловизы-Ульрики и должны были изображать времена суток, Буше смог написать только «Утро», остальные же остались в замысле⁹⁸⁴. Впрочем, в коллекции Тессина оказалось несколько превосходных рисунков Буше, таких как «Девушка с палкой» и «Девушка с веером» (оба – Национальный музей, Стокгольм). (Илл. 140–141).

Руководствуясь собственным выбором, Тессин не только сам обеспечивает заказами целую когорту французских мастеров, но и прививает у себя на родине интерес к французским художникам, у которых появляется новая аудитория, новые зрители, почитатели и, разумеется, заказчики. Кто-то из мастеров пользуется открывшимися возможностями более активно, кто-то, как Буше, откликается лишь отчасти. Однако это в любом случае помогает парижским живописцам закрепиться на мировой арене, получить общеевропейскую известность.

⁹⁸⁴ Roland-Michel M. Les achats du Comte Tessin. P. 28.

На 1740-е годы пришелся пик политической карьеры Тессина. В 1743 году он был отозван в Швецию, а затем получил назначение в Копенгаген, где сумел уладить назревшие противоречия, а затем в Берлин. За заслуги перед шведской короной Тессин получает титул обер-гофмаршала, а затем становится президентом Военной коллегии и президентом Канцелярии.

В 1746 году у Адольфа-Фредерика и Ловизы-Ульрики рождается наследник престола – будущий Густав III. Тессин официально назначается его воспитателем. Трудно сказать, как много времени удавалось Тессину проводить с воспитанником, однако новые обязанности заставили графа думать о том, как передать свой многообразный опыт наследнику престола, что привело к созданию «Писем молодому принцу», которые были изданы на французском языке в 1755 году. В этом сочинении Тессин обращается и к проблемам искусства, в частности, ярко и со знанием дела характеризует французскую школу, говоря, что ее произведения «несут на себе печать гения и живости этой нации. Композиции полны огня, они скорее блестящие, чем солидные, скорее изящные, чем совершенные, и выдают вкус и характер этих мастеров. [...] Правильный рисунок и гармоничное сочетание красок требуют от французского мастера больше времени и труда, чем оставляет ему его живое воображение. Француз все видит глазами, вбирающими лишь удовольствие и радость; все движется, все смеется, все играет в его произведениях, само расположение форм становится грациозным, радостным и чрезвычайно остроумным»⁹⁸⁵.

Французские вкусы Тессина проявляют себя в текстах «Писем...», когда он советует принцу читать Корнеля, восхищается Домом инвалидов в Париже, «одним из самых прекрасных и величественных зданий этого города»⁹⁸⁶, рассуждает о высоком качестве французских комедий. Задача Тессина как воспитателя будущего короля была сложнее, чем просто привить наследнику высокую французскую культуру. Монархия в Швеции была слабой и нуждалась в активном укреплении. Период с 1719 по 1772 год был назван в Швеции «временем свобод», когда основная власть была сосредоточена в руках аристократов, а не монарха. Подталкивая Густава

⁹⁸⁵ [Tessin C.-G.] Op. cit. P. 140–141.

⁹⁸⁶ Ibid. P. 209.

к изучению французской культуры, прививая любовь к ней, Тессин подспудно указывает будущему королю пример сильной, абсолютистской монархии. Этими уроками Густав воспользуется в 1772 году, когда, совершив государственный переворот, добьется роспуска парламента и укрепления королевской власти. Время правления Густава будет названо в Швеции, по аналогии с важнейшим периодом французской истории, «веком Просвещения».

Почти все исследователи отмечают особое отношение Густава III к французской культуре, в первую очередь, прекрасное владение французским языком, причем не только устным, но и письменным⁹⁸⁷. Г. фон Прошвиц, издатель переписки Густава III с Екатериной II, пишет, что «все воспитание Густава имело целью сделать ему близкими французский язык, литературу и всю французскую цивилизацию в целом»⁹⁸⁸. В 1771 году Густав посетит Францию. Даже весть о том, что отец его скончался, а сам он стал королем, застанет его в парижской Опере. Он найдет себе любимцев и среди французских мастеров. Так, во время поездки в Рим в 1783 году Густав заметит среди пенсионеров Французской академии в Риме Л.-Ж. Депре, которого пригласит в Стокгольм для оформления столичной Оперы. Густав высоко ценил портретиста А. Рослина, шведа по происхождению, натурализовавшегося во Франции, члена Парижской академии живописи и скульптуры.

В 1749 году Карл Густав Тессин, обнаружив себя на грани разорения, продал шведской короне бóльшую часть своей коллекции произведений искусства. Творения французских мастеров вошли в королевское собрание и до сих пор принадлежат Национальному музею в Стокгольме.

Взаимодействие с иностранным заказчиком имело немалое значение для самого парижского живописца. Мастер, пользующийся любовью иностранного заказчика, имел шанс получить место при заграничном дворе или хотя бы в значительной мере расширить свою клиентуру и способствовать распространению французского культурного влияния. Европейский масштаб известности обеспечивал мастеру

⁹⁸⁷ Siouffi G. De l'«universalité» européenne du français au XVIIIe siècle: retour sur les représentations et les réalités // *Langue Française*. 2010 № 3 (167). P. 26.

⁹⁸⁸ Catherine II et Gustave III. Une correspondance retrouvée. Stockholm: Nationalmuseum, 1998. P. 17.

постоянный приток новых заказов и, соответственно, способствовал укреплению материального благосостояния художника. Это касается очень многих живописцев, таких как Л. Токе, Г. Робер, Ж.-Б. Удри, М.-Л.-Э. Виже-Лебрен и т.д. Почти любой значимый парижский мастер хотя бы небольшую часть жизни провел за границей. Так, Ж.-М. Натье был приглашен в Голландию, где встречался с Петром I и написал портреты царственной четы российских монархов, Л. Токе «гастролировал» в России и Дании, Ж.-Б. Лепренс (1734–1781) провел в России шесть лет. Л.-М. Ванлоо шестнадцать лет прожил в Мадриде, где участвовал в создании знаменитой Академии Сан-Фернандо. Г. Робера, много лет прожившего в Италии, неоднократно приглашали в Россию и, несмотря на отказ приехать, заочно приняли почетным вольным общником Императорской академии художеств в Санкт-Петербурге, поскольку сама императрица и русские аристократы высоко ценили его творчество.

Даже гораздо менее известные мастера получали заказы за границей, пользуясь славой своей родины. Как пишет, будто повторяя слова Тессина, французский исследователь Л. Дюссьё, «Европа была очарована этой живописью, живой, элегантной, умной, изысканной по колориту, воспроизводящей красоту типично французского характера, столь привлекательную для иностранцев»⁹⁸⁹. Сыграло свою роль увлечение французской культурой в целом. Парижские моды, салоны, литература и т.п. стали образцом для всей Европы. Увидеть часть этого мира, его отражение запечатленным на полотне и, таким образом, символически присвоить его желали многие поклонники французской культуры. Иногда целые страны на время попадали под тотальное влияние Франции. Недаром рассмотрен пример Тессина, который активно и с успехом внедрял французскую культуру в Швеции.

Можно сказать, что в XVIII столетии вся Европа стала вотчиной парижского живописца. Особое значение связи с иностранными заказчиками приобрели для некоторых мастеров после Великой французской революции. Так, Виже-Лебрен, вынужденная покинуть Францию, находила временное пристанище в различных европейских странах и работала на интернационального заказчика. Разъехавшиеся по

⁹⁸⁹ Dussieux L. Op. cit. P. 76.

Европе мастера еще долго оставались носителями той «старорежимной» французской культуры, с исчезновением которой многим иностранным поклонникам так трудно было смириться.

5.6. Живописец в условиях сложения свободного художественного рынка⁹⁹⁰

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. Эти люди так или иначе принадлежали ремесленным корпорациям Парижа. Изданный еще в 1585 году указ Генриха III о том, чтобы живописью и скульптурой торговали только представители корпорации св. Луки, в начале XVIII века был совершенно забыт, хотя и не отменен официально. Влиятельное сообщество торговцев Парижа имело целую отрасль, связанную с продажей предметов роскоши и произведений искусства. Торговцев, специализирующихся в этой области, относили к «*marchand-merciers*», что означает во французском языке отнюдь не только «галантерейную торговлю». Устав торговой корпорации XVIII века требовал от желающих подвизаться в этой элитной отрасли «быть французом, пройти трехлетнее обучение и прослужить еще три года в качестве помощника у другого торговца»⁹⁹¹. В отличие от ремесленников, торговцы, для того чтобы стать полноправными членами корпорации, не должны были изготавливать никакого «шедевра», однако платили взнос, доходивший до тысячи ливров.

Каждый маршан имел свою специализацию. Это могла быть мебель, веера, ткани, фарфор, даже кареты и части для них, однако специализация не закреплялась за торговцем на всю жизнь и при желании ее можно было поменять. Далеко не все торговцы предметами роскоши имели отношение к изобразительному искусству как таковому, однако те, кто серьезно и долго специализировались в этой области, становились настоящими экспертами.

⁹⁹⁰ Основные положения данного раздела отражены в статье: Агратина Е.Е. К вопросу о сложении вторичного художественного рынка в Париже XVIII века // Художественная культура, 2025. № 2. С. 308–333.

⁹⁹¹ Verlet P. Le commerce des objets d'art et les marchands-merciers à Paris au XVIIIe siècle // *Annales*. 1958. № 1 (13). P. 12.

Местом, где жили и трудились торговцы такого плана, в первой половине XVIII века был мост Нотр-Дам: «Мост являлся собственностью города Парижа, и шестьдесят расположенных на нем домов сдавались торговцам, которые выставляли свой товар на продажу в лавках первого этажа. Большая часть таких лавок специализировалась на торговле произведениями искусства и предметами роскоши»⁹⁹².

На мосту продавали картины любых жанров, разнообразные рисунки и гравюры. Располагались там также мастерские по производству копий с известных произведений. В одном из таких мест начинал свою карьеру А. Ватто. Гонкуры описывают это место в довольно темных красках, что на деле не совсем справедливо: «Ватто был рад и тому источнику существования, который могли предоставить ему торговцы с моста Нотр-Дам. Расположенные здесь унылые мануфактуры по производству живописных копий в десятом поколении, неумело написанных тусклыми красками, были бóльшим врагом хорошего вкуса, чем поставленное на поток раскрашивание эстампов, в которых можно хотя бы разглядеть первоначальные формы»⁹⁹³. Несмотря на разное качество произведений, в эпоху Регентства торговля живописью добилась особого процветания: треть всех бутиков на мосту была связана с изобразительным искусством. Иметь в этот период торговлю в указанном месте было удобно и выгодно. С. Ро отмечает, что «в 1704 году Академия св. Луки приобрела поблизости от него церковь Сен-Симфориен на острове Сите, где отныне проводились собрания и в соседнем доме с которой была устроена школа рисунка»⁹⁹⁴. Таким образом, торговцы оказывались в непосредственной близости от художников, могли наладить сотрудничество с ними и с молодыми учениками, которых можно было привлечь к копированию произведений известных мастеров.

Во второй половине века мост Нотр-Дам утратил свое значение в связи с распространившейся практикой аукционов, которые «повлекли за собой появление четырех “современных” торговых домов на правом берегу Сены к северу от

⁹⁹² Watteau, Gersaint et le pont Notre-Dame à Paris au temps des Lumières... P. 55.

⁹⁹³ Goncourt E. et G. L'art du dix-huitième siècle. T. 1. P. 24.

⁹⁹⁴ Watteau, Gersaint et le pont Notre-Dame à Paris au temps des Lumières... P. 60.

Королевской академии и Лувра, между улицами Сент-Оноре, Ришелье и де Клери»⁹⁹⁵. Торговцы, сохранившие свое дело, предпочитали селиться рядом – на указанных улицах. Именно это место стало теперь центром торговли произведениями искусства. Ж. Шатлю приводит даже конкретные цифры, указывая, что во второй половине века на левом берегу Сены располагалось 75 лавок, на острове Сите и мосту Нотр-Дам вместе – 71 лавка, а на правом берегу – 235 лавок⁹⁹⁶. Во второй половине века лавки особенно успешных торговцев становятся гораздо роскошнее, чем раньше. Теперь это настоящие престижные бутики с помещением-галереей, где со всеми удобствами принимали посетителей. В частности, особым шиком отличался бутик Ж.-Б.-П. Лебрена (1748–1813) на улице Гро-Шене, а также Отель Серпент П.-Ф. Базана (1723–1797). В таких бутиках маршан мог выгодно представить свой товар, поместив произведения наиболее любимых мастеров на самые выигрышные места.

Существовали также отдельные торговцы, не принадлежавшие к парижской корпорации, но пользовавшиеся особым покровительством двора. Их называли «привилегированными придворными торговцами» («*marchands privilégiés du Palais*»), а размещались они непосредственно в Версальской королевской резиденции.

В текстах XVIII века, на которые, видимо, и опирались Гонкуры, иногда можно встретить несколько пренебрежительные отзывы о торговцах произведениями искусства, как о дельцах, торгующих копиями «в десятом поколении» и выдающих посредственные полотна, чуть подправленные известными мастерами, за шедевры. С. Ро считает, что такое отношение во многом было обусловлено влиянием Королевской академии, которая свысока относилась к корпорации св. Луки и осуждала торговлю произведениями искусства⁹⁹⁷. Однако отдельные маршаны, заботящиеся о своей репутации и являющиеся признанными знатоками искусства, имели немалый вес в обществе. К ним обращались как к экспертам, у них пополняли коллекции подлинными произведениями старых мастеров. Некоторые из исследователей, в частности, А. Корвизье, полагают, что торговцев можно рассматривать как вполне

⁹⁹⁵ Watteau, Gersaint et le pont Notre-Dame à Paris au temps des Lumières... P. 57.

⁹⁹⁶ Chatelus J. La Condition du peintre à Paris au XVIIIe siècle, Doctorat d'État, sous la dir. de P. Goubert, Paris X-Nanterre, 1987. P. 1382-1383.

⁹⁹⁷ Watteau, Gersaint et le pont Notre-Dame à Paris au temps des Lumières... P. 57.

серьезных покровителей для мастеров различных направлений, поскольку «маршаны играли немалую роль в определении путей искусства. [...] Они могли также воздействовать на вкусы [общества] и старались способствовать успеху мастеров, которые отвечали их ожиданиям»⁹⁹⁸.

Они были деловыми людьми, умеющими вести бизнес. Наиболее состоятельные из них совершали зарубежные поездки. Приоритетными направлениями были Италия, Голландия и Фландрия. Иногда в маршруты путешествий включались Англия и Германия. Приобретя за границей солидное количество произведений того или иного востребованного во Франции художника, торговцы могли значительно повлиять на ситуацию в культуре и арт-рынке Парижа.

Торговцы постоянно посещали мастерские художников, в том числе очень известных, где могли приобрести произведения, забракованные заказчиком, сделанные мастером не по заказу, а иногда и сочтенные автором неудачными. Между художниками и маршанами даже заключалось тайное партнерство. Как уже говорилось, для членов Королевской академии художеств торговля была под запретом. Однако необходимость сбывать произведения, не нашедшие своего заказчика, оставалась. Так, Ж.-Б. Лепренс сотрудничал с торговцем Ж.-Б. Фейе «по устной договоренности», поставляя ему картины для продажи и даже участвуя финансово в совершенно посторонних сделках⁹⁹⁹.

Случалось, что маршан мог выступить конкурентом самого высокопоставленного покупателя. Так, живший в Париже флорентиец, специализировавшийся в области резных камней А.-Д.-Г. Милиотти высказал пожелание выкупить собрание резных камней, принадлежащее дому герцогов Орлеанских, в то время как эту же коллекцию желал приобрести в свою полную собственность представитель этой благородной семьи¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁸ Corvisier A. Op. cit. P. 157.

⁹⁹⁹ Michel P. Le commerce du tableau à Paris... <https://books.openedition.org/septentrion/111125> (Дата просмотра 25.07.2025).

¹⁰⁰⁰ См. Карп С.Я. Из истории покупки Екатериной II коллекции резных камней герцога Орлеанского: некоторые уточнения // Век Просвещения. Вып. 4: Античное наследие в европейской культуре XVIII века. М.: Наука, 2009. С. 171-180.

Торговцы кооперировались и друг с другом, если выкупить что-либо в одиночку оказывалось слишком дорого. Могли они и заключать сделки с иностранными партнерами. Торговцы поддерживали активные отношения с прессой. Вполне распространенной практикой была публикация в газетах объявлений о продаже того или иного произведения. Также в прессе маршаны сообщали о своем возвращении из зарубежных поездок и о новых приобретениях, сделанных в других странах.

Одним из торговцев, обладавших наибольшим влиянием и получивших полное признание современников, был Эдм-Франсуа Жерсен (1694–1750). Сейчас имя его известно в основном в силу того, что именно в его доме провел последний период жизни Антуан Ватто, написавший здесь свою знаменитую «Лавку Жерсена». Однако современникам Жерсен был известен по иным причинам.

Отец Жерсена держал мелочную лавку, где торговал в том числе и вошедшим в предшествующее столетие в моду табаком. Жерсен успешно продолжил отцовское дело, радикально сменив при этом специализацию. В 1716 году он поступил помощником в лавку Шарля Гримо, а с 1718 года, получив наследство, начал собственное дело. Лавка Жерсена под номером 35 на мосту Нотр-Дам, несмотря на скромные размеры (около 10 м²), носила помпезное название «У Великого Монарха». Здесь он стал торговать самыми разными предметами роскоши, имеющими спрос: картинами, мебелью, стеклом, книгами, эстампами, рамами, даже «природными объектами» – морскими раковинами, которые приобрели большую популярность в эпоху рококо. В то же время Жерсена все больше интересовало изобразительное искусство. Накопив достаточный опыт, Жерсен в 1730-е годы неожиданно сменил специализацию. Он переименовал свою лавку, дав ей название «У пагоды» и сделал основным своим товаром чай, китайские лаки и морские раковины. Это не значит, однако, что Жерсен забыл об изобразительном искусстве. Напротив, он выступил новатором, внедрив во Франции новую форму торговли произведениями искусства – аукционы. Считается, что Жерсен позаимствовал эту систему в Голландии, где бывал по делам. Впрочем, аукционы и торги были хорошо известны и во Франции еще в XVII веке, и касались они, разумеется, далеко не только искусства. Биограф Жерсена Ж. Глорио пишет, что такие мероприятия были обычным делом, когда распродалось

имущество умершего или разорившегося человека: «Практика эта была столь распространена, что было достаточно простого ковра, развернутого на пороге дома, чтобы дать понять, что здесь проходит аукцион»¹⁰⁰¹.

Жерсен применил существующую традицию к продаже коллекций произведений искусства. К каждому аукциону он выпускал научный каталог – новшество, позволившее сделать аукционы не просто торговым, а культурным мероприятием. С 1733 по 1749 год Жерсен провел четырнадцать больших аукционов, распродав при этом несколько крупных коллекций: Кантена де Лоранжера (1744), Боннье де ла Моссона (1745), Антуана де Ларока (1745), Анграна де Фонспертюи (1747–1748), Годфруа (1748), Валуа (1748), Маюделя (1748) и Севена (1749). В 1749 году также была проведена распродажа произведений искусства, накопившихся в лавке самого Жерсена. Торги проводились в трех возможных местах: у самого Жерсена, в доме покойного коллекционера или в съемном помещении. Последнее обычно предоставлял монастырь Больших Августинцев, свободный устав которого позволял заниматься коммерцией. Монастырь располагал обширными залами, где можно было удобно экспонировать предметы, а кроме картин, выставить также мебель и скульптуру. Напомним, что именно в монастыре Больших Августинцев устраивала свои выставки и Академия св. Луки. Уже после смерти Жерсена появились аукционные дома. Это произошло с легкой руки другого торговца – Жана-Батиста Лебрена, супруга знаменитой художницы Виже-Лебрен. К концу XVIII века в Париже было три таких дома со специально обустроенными залами, свет в которые попадал через застекленный потолок, а выставленные на продажу произведения экспонировались в специальных витринах¹⁰⁰².

Перед началом аукциона проходила выставка распродаваемой коллекции. Она длилась от трех дней до недели и представляла собой весьма полезное мероприятие, когда публика могла без спешки осмотреть экспонаты и принять решение относительно покупки. Жерсен писал, что выставки «способны даже служить делу

¹⁰⁰¹ Glorieux G. *A l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694–1750)*. Seyssel: Champ Vallon, 2002. P. 348

¹⁰⁰² В такой зал в 1789 году были перенесены выставки, проходившие ранее на площади Дофина, что должно было защитить произведения «от беспорядка, свойственного публичной площади». См. Guichard Ch. *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*. P. 135.

образования публики, поскольку многие, являющиеся из любопытства, могут немало услышать от знатоков, для которых публичные аукционы – случай собраться вместе»¹⁰⁰³. Заметим, что выставки были полезны и художникам, которые могли, таким образом, напомнить о себе публике. На торги действительно приходило много зрителей, не планирующих приобретать что-либо, но проявляющих интерес к мероприятию как светскому развлечению. Для высокопоставленной публики – потенциальных клиентов – ставились стулья. Остальные оставались стоять сзади, образуя довольно плотную толпу, как это видно на картине П.-А. Демаши (1723–1807) «Публичные торги» (1785, Музей Карнавале, Париж). (Илл. 142).

Жерсен оповещал об аукционах через печатные издания, такие как «*Mercure de France*» и «*Affiches de Paris*». Как полагает Ш. Гишар, со временем пришла практика развешивания в городском пространстве афиш наподобие театральных¹⁰⁰⁴. В определенные часы известный торговец сам дежурил на предваряющих аукционы выставках и проводил для возможных покупателей небольшие «экскурсии». Как отмечает Г. Глорио, Жерсен мог даже специально задерживать начало торгов, чтобы дать максимальному количеству желающих ознакомиться с экспонатами.

Сами торги длились от нескольких дней до нескольких недель. На них можно было купить картины как старых, так и современных мастеров. Известно, что, например, на распродаже коллекции де Ларока были выставлены десять принадлежавших ему картин Шардена¹⁰⁰⁵. Художники приходили на торги и в качестве покупателей. Цены на аукционах могли сильно колебаться, иногда они были ниже тех, что заказчик обычно платил художнику, заключая с ним договор в частном порядке. Объясняется это как тем, что частный заказ предполагал создание произведения согласно пожеланиям клиента, так и тем, что заказчик имел бóльшие гарантии подлинности и качества произведения, ибо мог лично следить за его выполнением. На аукционах зачастую приходилось полагаться на слово торговца и прислушиваться к тому, что говорили между собой знатоки. Заметим, что репутация

¹⁰⁰³ Цит. по: Glorieux G. A l'enseigne de Gersain... P. 348.

¹⁰⁰⁴ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. P. 127.

¹⁰⁰⁵ Anheim E. Guichard Ch. Les marchés artistiques (XIVe-XVIIIe siècles) // *Revue de l'Art*, 206. 2019. № 4. P. 16.

Жерсена была практически безупречна; он делал все возможное, дабы не ввести своих клиентов в заблуждение, и даже, сомневаясь в правильности своих умозаключений и атрибуций, мог «оставить окончательное решение на усмотрение знатоков»¹⁰⁰⁶. Исследователи отмечают, что эта осторожность иногда вредила Жерсену, поскольку публика хотела громких имен, а совесть торговца не позволяла ему делать поспешные атрибуции¹⁰⁰⁷.

Иногда, напротив, цены на аукционах подскакивали неожиданно высоко. Это могло быть связано с возросшей популярностью какого-либо художника, модой на его произведения. Так, в середине века стоимость работ Буше была необыкновенно высокой. Кроме того, многое зависело от коллекционера и его репутации. П. Мишель отмечает существовавший во Франции XVIII века «эффект Шуазеля», подразумевающий, что авторитет собирателя в значительной степени способен повлиять на цены произведений из его коллекции. Собрание Шуазеля было распродано по необыкновенно высоким ценам: например, Грёз продавался дороже, чем обычно Ван Дейк¹⁰⁰⁸. Это касалось и других известных коллекционеров. Так, маркиз де Мариньи приобрел «Деревенскую помолвку» Грёза за 6000 ливров, а после смерти собирателя картина ушла за 16650 ливров. М.-Т. Жоффрен, купившая «Испанское чтение» К. Ванлоо за 6000, уступила его Екатерине II за 36000 ливров¹⁰⁰⁹. Такое положение приводило к появлению коллекционеров-спекулянтов, которые создавали собрания и старались завоевать репутацию, постоянно появляясь на торгах и создавая каталоги своих временных коллекций, с основной целью заработать впоследствии на распродаже. Были и такие, которых нельзя было назвать спекулянтами, но которые позволяли себе «приторговывать», например, Ж.-Ж. Виль, который формировал собственное собрание и одновременно выступал комиссионером для многих зарубежных собирателей.

Иногда, если цены оказывались не слишком высокими, маршан мог выкупить часть коллекции для перепродажи. Это не слишком одобрялось в художественных

¹⁰⁰⁶ Glorieux G. A l'enseignement de Gersain... P. 400.

¹⁰⁰⁷ Ibid. P. 408.

¹⁰⁰⁸ Michel P. Le commerce du tableau à Paris... <https://books.openedition.org/septentrion/111125> (Дата просмотра 25.07.2025).

¹⁰⁰⁹ Ibid.

кругах, однако было очень выгодно для провинциальных коллекционеров, которые не успевали приехать в Париж на те или иные торги.

Иногда в столице, где была сосредоточена наиболее образованная и платежеспособная публика, распродавались коллекции провинциальных и даже иностранных собирателей. Так, в 1780-х годах в Париже прошла распродажа собрания знаменитого женеvского знатока и коллекционера Ф. Троншена.

Разумеется, главным и самым ценным новшеством стали каталоги, выпускаемые Жерсеном к торгам. Эти каталоги отнюдь не были простым перечнем предметов, выставленных на продажу, но с полным правом могут называться научными. Жерсен был далек от поверхностного отношения к своему делу и в течение долгих лет продолжал углублять свои знания. Ему были известны труды Роже де Пиля, Лебрена, Мариэтта и многие другие. В каталогах «Жерсен поставил себе за правило... описывать предметы точно и верно»¹⁰¹⁰. В первых каталогах он помещал биографии художников в алфавитном порядке, однако с 1748 года отказался от этого, сочтя, что, учитывая сложности с атрибуцией некоторых произведений, им самим, а не их авторам следует отдавать первенство.

Каталоги Жерсена – своего рода научные труды, призванные не только оповестить публику об открытии и составе торгов. Как пишет Г. Глорио, «каталог-резоне, как понимал его Жерсен, преследует четыре основные цели: описать предметы, собрать и упорядочить знания, заинтересовать широкую публику и вызвать дебаты среди знатоков»¹⁰¹¹. При этом Жерсен использует устоявшуюся в среде теоретиков искусства терминологию, восходящую к трудам Роже де Пиля.

Каталоги выходили тиражами до 400 экземпляров. Предполагалась их бесплатная рассылка известным любителям, знатокам и коллекционерам – потенциальным клиентам. Маршан, как правило, хорошо представлял себе круг заинтересованных лиц. Остаток тиража распродавался всем желающим.

Благодаря упомянутым каталогам и, в частности, весьма изящным предисловиям, которыми Жерсен их сопровождал, эстетические взгляды торговца

¹⁰¹⁰ Glorieux G. A l'enseigne de Gersain... P. 392.

¹⁰¹¹ Ibid. P. 387.

оказываются вполне ясны. Он полагал, что существует четыре великие школы живописи: итальянская, немецкая, фламандская и французская. Голландская школа составляла для него часть фламандской. Превосходство итальянцев над всеми прочими Жерсен вполне признает. Немецкую он считает «лишенной вкуса», «готической», манеру немецких художников – холодной и сухой. Фламандскую хвалит за живость кисти, сочность мазка, виртуозную светотень. Надо сказать, фламандской школе в тексте отводится длинное описание. И хотя Жерсен замечает, что фламандцы имеют не совсем верный и тяжеловатый рисунок, восхищение его этой школой очевидно. Здесь Жерсен, несомненно, является наследником де Пиля – преданного «рубенсиста».

Французскую школу Жерсен прокламирует как наследницу итальянской, отмечая, что лучшие ученики Парижской академии живописи и скульптуры едут завершать образование в Италию, причем некоторым оказывается ближе римская школа, а некоторым – венецианская. Жерсен отмечает и первенство французской школы в современную эпоху, ибо она теперь «превзошла все прочие нации в благородном историческом жанре, а сюжеты сегодня трактуются ею с таким гением, возвышенностью, элегантностью и изяществом, что произведения [французской школы] навсегда останутся украшением Франции и предметом восхищения потомков»¹⁰¹².

Жерсен был большим знатоком гравюры, а также одним из первых, кто оценил рисунок как самостоятельное произведение и много способствовал развитию художественного рынка в этом направлении. Особенно увлекало его творчество Рембрандта. Жерсеном было задумано и осуществлено издание каталога-резоне гравюр этого голландского мастера и его учеников. Каталог предшествовала написанная владельцем лавки биография Рембрандта. Жерсен стал практически экспертом по авторскому почерку гравюры. К каталогу коллекции Контена де Лоранжера прилагались биографические записки и небольшие каталоги творчества отдельных мастеров: Жака Калло, Этьена де Ла Белля, Себастьяна Леклера, Бернара

¹⁰¹² [Gersaine E.-F.] Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère... P. 8.

Пикара и др. Жаку Калло (1592–1635) Жерсен уделяет особенное внимание, помещая в каталог не только произведения, выставленные на торги, но и те, что принадлежали другим коллекционерам и были хорошо известны составителю, а также те, что прошли через его руки и были проданы различным лицам во Франции и Голландии.

Интерес Жерсена к гравюре принес ему славу эксперта, так что многие коллекционеры, раздумывая, совершать ли ту или иную сделку, стали обращаться к нему за консультациями. Современники высоко оценили опыт и образованность Жерсена, и это сделало его одной из самых влиятельных персон с моста Нотр-Дам. Иногда советовались с ним и как со специалистом по живописи. К тому же каталогу Лоранжера прилагалась составленная Жерсеном «Жизнь Антуана Ватто».

Заслуги Жерсена, как можно видеть, были весьма велики. Аукционы произведений искусства, сопровождаемые выпуском каталогов, стали с его легкой руки обычным делом. Ж.-Ф. Делма сообщает, что если в 1750–1760-е годы проходило пять аукционов в год, то в 1760–1770-е – уже пятнадцать, а в следующее десятилетие – не меньше двадцати¹⁰¹³. Кроме того, Жерсен поднял престиж своей профессии, из торговца превратившись в опытного эксперта, друга художников и советчика коллекционеров. Фактически он изменил лицо французского художественного рынка, где ранее главными фигурами были мастер и заказчик. Искусство стало доступнее, возник вторичный рынок произведений современного искусства, где можно было продать многое, на что не нашлось конкретного заказчика или с чем первоначальный владелец желал расстаться, и приобрести качественные, даже первоклассные вещи. В этом отношении Жерсен сыграл более существенную роль, чем иные меценаты.

Главный для нас вопрос заключается в том, как это повлияло на самого парижского живописца, было ли сложение вторичного художественного рынка выгодно для него. Начнем с того, что лавки маршанов давали работу весьма солидному количеству рядовых мастеров, которые, выполняя копии, заканчивая и подновляя имеющиеся у хозяина полотна, зарабатывали себе на жизнь и получали опыт. Постоянно обращаясь за примерами к известным и крупным живописцам, не

¹⁰¹³ Delmas J.-F. Le mécénat des financiers au XVIIIe siècle: étude comparative de cinq collections de peinture // Histoire, économie et société. 1995. № 1. P. 66.

следует забывать об огромном количестве менее значительных мастеров, для которых в парижской художественной среде также должно было найтись свое место. Кроме крупных коллекционеров, существовала и масса простых потребителей, для которых ценной была уже и приличная копия с какого-либо известного произведения. Все это составляло густой «подлесок» парижской художественной жизни, а потому назвать такое явление, как мост Нотр-Дам, незначительным было бы несправедливо. Здесь в полную громкость звучало эхо всех важных художественных событий столицы, здесь всегда толпились покупатели, как парижане, так и провинциалы, часто и иностранцы.

Безусловно, крупным мастерам в финансовом отношении намного выгоднее было общаться напрямую с заказчиком. От продажи той или иной коллекции, принадлежавшей частному лицу, художник уже и вовсе не получал никакой материальной выгоды. Однако, попадая в каталоги, видя свои произведения выставленными на аукционах, живописец приобретал и подтверждал нечто не менее значимое – репутацию. Торги, превратившись в популярное культурное развлечение, привлекавшее многочисленную публику, в значительной степени дополнили выставочную жизнь столицы. Как и на любой публичной выставке, на предварительном показе произведений перед аукционом можно было внимательно ознакомиться с работами старых и, что для нас особенно важно, современных мастеров. А борьба, разворачивающаяся между покупателями за то или иное произведение, способствовала популярности создавшего его мастера, подогревало интерес к нему как знатоков, так и широкой публики.

Таким образом, любой парижский живописец находился в окружении самых разных заказчиков: от короля и наиболее родовой аристократии до буржуазии и иностранцев, которые сами приезжали в Париж, приглашали мастеров к себе или даже передавали заказы через комиссионеров и просто знакомых. Заказчик являлся для художника весьма значимой фигурой. Он, не высказывая своего мнения в печати, не пускаясь в теоретические споры, обеспечивал художнику имя, способствовал формированию или разрушению его профессиональной репутации. Академическая доктрина могла иметь одни приоритеты, заказчик, делая свой выбор и оплачивая

произведения искусства, голосовал за другие, например, отдавал предпочтение портрету перед исторической живописью. Если король в силу своего положения главы и покровителя Академии далеко не всегда, делая официальные заказы, руководствовался собственными вкусами да, собственно, сам этими заказами и не занимался, предоставляя действовать академическим чиновникам, то частный заказчик мог быть совершенно свободен в своем выборе и обращаться именно к тому живописцу, чье творчество было ему в наибольшей степени созвучно.

Заказчик в силу своих прав становился советчиком и даже соавтором художника. Воля заказчика была значима, и весьма немногие из мастеров выступали против такого порядка вещей. Обращаясь к тому или иному художнику, заказчик мог просто желать получить что-либо из известного ему репертуара, а мог иметь в голове вполне конкретный образ. Например, в записных книжках Верне встречались и случаи, когда будущее произведение должно было делаться полностью на усмотрение художника, и ситуации, когда заказчик педантично оговаривал все особенности и детали полотна. Пейзажист, как и большинство его коллег, воспринимал такое положение вещей как совершенно естественное и, собственно, сами книжки вел, чтобы не забыть, какие именно требования относительно формата, размера и сюжета произведения предъявлял каждый клиент.

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. Очень многие французские мастера успели поработать за границей, послужить при иностранном дворе, помочь в деле основания многочисленных академий художеств в самых разных европейских городах. Это было значимой частью карьеры мастера; такой опыт обычно ставился в заслугу и подробно описывался в создаваемых Академией биографиях.

Надежными заказчиками парижских живописцев выступали влиятельные общественные институты, в первую очередь, Церковь. При кажущейся скромности заказы для Церкви были весьма значимы. Они предназначались для общедоступных мест, где их могло видеть множество людей, давали возможность мастерам

продемонстрировать свои навыки в области создания многофигурных исторических композиций, а также портрета и бытового жанра. Парижский живописец много работает для театра, который представляет собой вторую крупную институцию, обеспечивающую художников заказами. Театр, кроме того, расширял кругозор парижского живописца, предлагал ему новые сюжеты, новые идеи, был местом знакомства с новыми клиентами.

При этом основное впечатление, которое можно вынести, изучая отношения художника и заказчика в Париже XVIII столетия, это впечатление свободного и очень делового взаимодействия. Речь не идет о «службе» тому или иному патрону. Даже если такое слово употребляется при оформлении королевских заказов, отношения, по сути, все же остаются деловыми. Художник свободен в выборе заказчика, он может работать на представителей различных слоев общества: двор, аристократов, буржуа, Церковь, представителей артистического сообщества (иногда для всех сразу). Он имеет право искать «своего» заказчика за границей. Можно сказать, что в означенную эпоху художник приобретает качества предпринимателя. От этих качеств зависит, получит ли он выгодный заказ, сможет ли добиться своевременных выплат, как это делал Латур, сумеет ли выделиться среди конкурентов. Причем успех мастера в Академии не связан напрямую с успехом у заказчика, который полагает себя в праве иметь собственные вкусы, самостоятельно судить о привлекательности тех или иных живописных жанров и платить за то, что отвечает его пожеланиям. 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 наследия¹⁰¹⁴

Живописец, завоевавший определенную репутацию в художественном сообществе, сделавший академическую карьеру и получивший признание заказчиков, вполне обоснованно рассчитывал оставить по себе память. Это понятие включало в себя различные аспекты.

Для XVIII века чрезвычайно важной была традиция сохранения памяти о том или ином мастере в письменном виде. Создаются биографии и автобиографии, похвальные слова, краткие и развернутые словарные статьи и некрологи. Это и программные документы, написанные под эгидой Академии, которую интересовала не только личная слава мастера и сохранение памяти о нем, но и собственная история, а также записки, вышедшие из-под пера родных и друзей того или иного художника.

Разумеется, речь шла и о сохранении наследия, самих произведений, которые должны были дойти до потомков и получить их признание. Для этого нужно было обеспечить полотнам достойное место пребывания. Таким прибежищем могло стать королевское собрание или сакральное сооружение, о чем уже говорилось выше, а также 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 собраний, правила их посещения, создание каталогов – все это 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. Разумеется, во многом делу сохранения памяти о творчестве парижского живописца способствовали и гравюры, которые доносили до широких кругов публики и до потомков сведения о произведениях, недоступных для постоянного обозрения либо безвозвратно утраченных. Не только Академия и

¹⁰¹⁴ Основные положения данной главы отражены в статье: Агратина Е.Е. Память о парижском живописце в текстах второй половины XVII – XVIII века // Человек и культура, 2023. № 4. С. 104–120.

коллекционеры, но и сами художники нередко выступали инициаторами создания гравюр по собственным произведениям.

Немаловажным дополнением было и сохранение памяти о физическом облике того или иного знаменитого художника. Портрет, как уже имелась возможность видеть, являлся одним из самых востребованных жанров XVIII столетия. Даже самые суровые критики портрета, такие как Лафон де Сан-Йенн, соглашались с тем, что изображения известных и талантливых людей создавать необходимо, дабы сохранить о них память и удовлетворить любопытство потомков. Поэтому изготовление портретов и автопортретов художников было одним из значимых моментов в деятельности Академии. Живописцы же любили этот жанр сами по себе, создавая как собственные изображения, так и портреты друг друга.

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 изучение учительско-ученических отношений, культивируемых в рассматриваемую эпоху, может дать разгадку того высокого качества, которым характеризуется живопись XVIII столетия.

Подробно рассматривая все вышеозначенные аспекты, хотелось бы объяснить отношение к таким понятиям, как слава и память, в парижской художественной среде интересующего нас периода, дополнить представления о самосознании мастера XVIII века, о том, как он понимал собственное место в современном мире и в историческом контексте, о том, какие средства использовались для достижения благородной цели остаться в памяти потомков и вдохновить их на еще более великие свершения.

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

Для XVIII столетия вопрос «вечной» или «бессмертной» славы продолжал быть неизменно актуальным. Собственно, слава в веках представляла одной из важнейших целей занятий искусством. Эти идеи вполне очевидным образом восходят к эпохе Возрождения. Еще предшественник Вазари Филиппо Виллани (1325–1407), автор «Книги о происхождении Флоренции и ее знаменитых гражданах», включил в число великих и художников. Виллани заметил, что, отличая мастеров кисти и считая их в числе выдающихся своих соотечественников, действует «по примеру античных писателей»¹⁰¹⁵.

Вазари, создавая свои знаменитые «Жизнеописания...», специально отмечает, что затеял свой труд, дабы превознести «трудолюбие и восхвалить память тех, кто, оживив и украсив сии занятия, не заслуживают того, чтобы имена и творения их полностью пребывали [в забвении]»¹⁰¹⁶. Также Вазари высказывает благородное негодование, что «доблесть» великих мастеров «столько времени оставалась и все еще остается скрытой»¹⁰¹⁷ и высказывает убежденность в том, что соперничество с великими «послужит побуждением к тому, чтобы каждый работал как можно лучше и постоянно двигался вперед от хорошего к лучшему»¹⁰¹⁸. Заметим, что Парижская академия художеств проповедовала совершенно те же принципы и идеи, считая наиважнейшей своей задачей сохранение памяти о великих и одновременно предоставление новым поколениям художников лучших образцов для подражания.

Мастера Возрождения остро осознавали свои достоинства и ценили свои таланты. Л.-Б. Альберти утверждал: «Цель живописи – снискать художнику благодарность, расположение и славу в гораздо большей мере, чем богатство. И

¹⁰¹⁵ Кривцун О. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2000. <http://www.deol.ru/users/krivtsun/aest5.htm>

¹⁰¹⁶ Вазари Дж. Указ. соч. С. 5.

¹⁰¹⁷ Там же.

¹⁰¹⁸ Там же.

живописцы этого достигнут, когда картина их будет восхищать всякого, кто на нее посмотрит»¹⁰¹⁹. Филарете в свою очередь был убежден, что художники в полной мере достойны славы, поскольку древние мастера «были прославлены в их книгах славнейшими авторами, как Витрувий, Туллий Варрон, Вергилий и другие. [...] Если бы это не было достойным делом, они его не хвалили бы и не прославляли так»¹⁰²⁰.

Мастера Возрождения в своих текстах не стеснялись постоянно затрагивать тему собственной славы. Так, Лоренцо Гиберти в «Комментариях», описывая конкурс на врата Флорентийского баптистерия, сообщает, что «все без исключения воздавали мне славу»¹⁰²¹. Самовосхваления же такого мастера, как Бенвенуто Челлини, давно стали общим местом. Художникам XVII столетия, на непосредственном примере которых выросло интересующее нас поколение мастеров, было свойственно столь же трепетное отношение к вопросу собственной известности. Сальватор Роза, несмотря на то что критиковал мастеров, жаждущих славы, в своей «Сатире о живописи», сам был весьма неравнодушен к данному вопросу. В письме Джованни-Баттиста Риччарди от 15 сентября 1668 года он писал, что «отважился на все, дабы утвердить свою славу»¹⁰²². Рубенс, ревниво следя за своей репутацией, сетует на неточности, которые Моризо допустил, воспевая в стихах его полотна. «Произведения мои, — пишет мастер, — заслужили честь быть прославленными таким большим поэтом, между тем как он оказался недостаточно осведомленным обо всех особенностях их сюжетов»¹⁰²³. Рубенс обещает написать поэту и указать на все его ошибки. Разумеется, подобное самосознание было унаследовано и французскими мастерами конца XVII – XVIII веков, весьма чувствительными к вопросу известности.

Прославление художников национальной школы всегда имело и государственное значение, весьма ясно осознанное в эпоху Возрождения. А. Шастель пишет, что, руководствуясь желанием возвысить репутацию Флоренции как центра искусств, Лоренцо Великолепный «приступил к официальному прославлению имен, составляющих славу тосканского искусства, обратившись для этого к самым ярким

¹⁰¹⁹ Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 48-49.

¹⁰²⁰ Там же. Т. 2. С. 90.

¹⁰²¹ Там же.

¹⁰²² Там же. Т. 3. С. 60.

¹⁰²³ Там же. Т. 3. С. 200.

деятелям гуманизма»¹⁰²⁴. Таким образом, не только сами художники желали оставить по себе память, но в том же самом были заинтересованы и официальные структуры.

Парижская академия живописи и скульптуры, несомненно, наследовала идеи относительно личной и государственной значимости прославления мастеров кисти и резца. Большинство перечисленных источников, за исключением, возможно, личных писем, были известны во французской художественной среде. Преемственность с Италией подчеркивалась в Парижской академии тем, что на ассамблеях зачитывалось немало переводных итальянских сочинений. Один из таких текстов, датируемый 1677 годом, принадлежал итальянцу Дж.-П. Беллори и на родном языке прозвучал в Академии св. Луки в Риме. Ш. Лебрэн, избранный членом этой Академии, счел полезным представить это сочинение и французскому художественному сообществу. Труд Беллори носит весьма характерное название «Честь, приносимая живописью и скульптурой». Вполне в духе Возрождения Беллори говорит об уважении, которое короли, принцы и прочие владыки выказывали по отношению к искусствам, а также всем тем, кто их практикует, причем самые ранние примеры Беллори, как водится, заимствует из истории Древней Греции и Древнего Рима, вспоминая имена Зевксиса, Тимагора, Паррасия, Фидия, Полигнота, Апеллеса и других античных художников. Проигнорировав практически полностью эпоху Средневековья и даже Проторенессанс, Беллори переходит к таким примерам прославленных художников Возрождения, как Микеланджело, Рафаэль и Тициан.

Когда речь идет о мастерах прошлого, общепризнанных гениях, то ни у кого во Франции конца XVII–XVIII столетия не возникает сомнений, что память о них сохранится на века. В случае же с современными живописцами ситуация представляется несколько более сложной. Парижская академия живописи и скульптуры взяла на себя функцию гаранта сохранения памяти о них. Данное учреждение было весьма озабочено продвижением французской национальной школы, желало создать собственный пантеон великих. Разумеется, знаковой фигурой становится Н. Пуссен. Ш. Лебрэн, выступая 5 ноября 1667 года с речью об одной из

¹⁰²⁴ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.-СПб.: Университетская книга, 2001. С. 18.

картин Пуссена, умершего всего двумя годами ранее, отмечает, что этот мастер «составил славу наших дней и стал украшением своей страны»¹⁰²⁵. А возвращаясь к творчеству этого живописца в докладе от 10 января 1671 года, Лебрэн считает нужным заметить, что те, кто «будут подражать этому великому человеку, достигнут, как и он, посредством своих работ бессмертной славы»¹⁰²⁶.

Позднее к Пуссену присоединяется все больше имен. По мере того как старятся и уходят со сцены первые академики, пантеон великих французских мастеров обогащается и разрастается. Так, в 1689 году Жорж Гийе де Сен-Жорж (1624–1705), в течение долгих лет бывший историографом Академии, выступил с докладом о произведениях почившего Ж. Саразена (1592–1660). Во введении к этой речи специально отмечается, что Академия желает сохранять память о своих членах, которых уже нет в живых, прославлять их успехи и радоваться плодам их трудов¹⁰²⁷. Изначально с момента смерти академика до появления его биографии проходит несколько лет, а иногда и несколько десятилетий. Так, упомянутый Саразен скончался в 1660 году, а сочинение о нем появилось только в 1689-м. В дальнейшем процесс значительно ускоряется. Например, биография Лебрена, умершего в 1690 году, появляется в 1693-м. Кроме того, Академия, осознав свой долг в вопросе поддержания памяти о своих членах, торопится представить биографии всех почивших академиков, стоявших у ее основания.

В 1690–1700-е годы биографических записок удостоились Мишель Ангье (1612–1686), Клод Одран (1634–1684), Эсташ Лесюэр (1617–1655), Филипп де Буйстер (1595–1688), Шарль Эррар, Клод Виньон (1593–1670), Анри де Бобрен, Этьен Леонгр (1628–1690), Лоран де Лаир, Тибо Пуассан (1605–1668) и Жиль Герен (1611/12 – 1678). Все эти сочинения принадлежат перу историографа Академии Ж. Гийе де Сен-Жоржа. Продолжают создаваться жизнеописания и тех, кто уходит из глаз у своих биографов. Так, в 1721 году в Академии зачитали «Похвальное слово» Антуану Куазево, умершему в 1720-м. Характерно, что биографии почивших

¹⁰²⁵ [Le Brun Ch.] La Manne dans le désert de Poussin // Conférences de l'Académie Royale... T. 1. V. 1. P. 174.

¹⁰²⁶ [Le Brun Ch.] Le Ravissement de saint Paul de Poussin // Conférences de l'Académie Royale... T. 1. V. 1. P. 401.

¹⁰²⁷ [Guillet de Saint-Georges G.] Mémoire historique des principaux ouvrages de Jacques Sarazin // Conférences de l'Académie Royale... T. 2. V. 1. P. 213-214.

мастеров не отправляются после написания и коллективного прочтения в далекие архивы Академии. К сочинениям такого рода постоянно возвращаются, их перечитывают на академических заседаниях. Так, труд о Лебрене, созданный в 1693 году, был перечитан на трех заседаниях в 1720-м, а в 1723–1724 годах были вновь перечитаны биографии почти всех первых академиков¹⁰²⁸. Это делалось с очевидной целью ознакомить новые поколения членов и учеников Академии с «пантеоном великих», т.е. в прямом смысле слова поддержать память о них, не дать уйти в забвение.

В XVIII столетии Академия продолжает создавать бесчисленные биографии. Дюбуа де Сен-Желе (1669–1737), сменивший Сен-Жоржа на посту историографа Академии, пишет биографии Антуана Бенуа (1632–1717), Ансельма Фламена (1647–1717), Никола Коломбея (1644–1717), Шарля де Лафосса, Жана Жувене, Бона Булоня (1649–1717), Филиппа де Шампеня. Таким образом, Академия постепенно заполняет лакуны, стремясь сохранить память о возможно большем количестве своих членов. Вместо кратких и несколько устаревших биографий великих академиков создаются новые – более развернутые. Такое сочинение уже именуется не «похвальным словом» и не «сочинением об основных трудах», а «жизнеописанием». Если историографу Академии попадают в руки новые данные, он может дополнить и собственное прежнее сочинение, даже переписать его.

Надо заметить, что как бы ни назывался такой биографический труд: «сочинение об основных произведениях», «жизнеописание» или «похвальное слово», – в центре внимания в любом случае находятся биография и творения мастера. Иногда затрагиваются не только вопросы происхождения, но и история рода, если его можно считать достаточно древним. Сравнивая, скажем, «Сочинение об основных произведениях Шарля Лебрена» Сен-Жоржа, написанное в 1693 году, и «Жизнеописание Лебрена» 1728 года, принадлежащее Сен-Желе¹⁰²⁹, обнаруживается следование одному и тому же плану. После изложения в восторженном ключе

¹⁰²⁸ [Guillet de Saint-Georges] *Mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun* // *Conférences de l'Académie Royale...* Т. 2. V. 2. P. 510-520, 521-544. Все перепрочтения зафиксированы в протоколах Академии за соответствующие годы.

¹⁰²⁹ [Dubois de Saint-Gelais L.-F.] *Vie de Charles Le Brun* // *Conférences de l'Académie Royale...* Т. 4. V. 2. P. 341-347.

необходимых биографических сведений следует перечисление и описание основных творений художника. Завершаются оба сочинения похвалами в адрес своего героя и признанием его выдающихся заслуг.

Дюбуа де Сен-Желе, будучи плодовитым литератором и официальным историографом Академии, создал биографии десятков принадлежащих ей мастеров. Некоторые биографические справки так лаконичны, что напоминают словарные статьи. Тем не менее, очерки такого рода создаются в большом количестве, поскольку важность сохранения памяти о каждом члене академического сообщества осознается в эти годы в полной мере.

Пришедший в 1739 году на смену Сен-Желе следующий историограф Франсуа-Бернар Леписье также составляет жизнеописания академиков, пусть даже их биографии уже существуют. Сочинения Сен-Желе заново перечитываются на академических ассамблеях. В 1740–1743 годах чтения этих трудов происходят регулярно. Академия была решительно настроена не забывать своих выдающихся членов и просветить в этом отношении учеников, которые, как известно, имели право присутствовать на академических заседаниях, а с 1748 года были обязаны их посещать.

Скоро составление биографий перестает быть делом одного лишь историографа. Жизнеописаниями академиков начинают заниматься почетные и свободные члены, которых Академия принимает в свое лоно, да и сами художники. Одним из наиболее активных в этом отношении деятелей был граф де Келюс. Жизнеописаниями великих мастеров французской школы занимался К.-Ф. Депорт. В той же области подвизались К.-А. Ватле и П.-Ж. Мариэтт. Можно сказать, что в 1740–1750-е годы сохранение памяти о членах академического сообщества становится общим делом. Количество авторов растет, они действуют по собственному почину, хотя, разумеется, и с поощрения Академии.

Академические биографии заведомо составлялись с целью прославления как профессиональных качеств умершего мастера, так и его личных добродетелей. Однако не всегда следует воспринимать эти сочинения как чисто официальную дань памяти. Теперь авторами зачастую становились близкие друзья и даже родственники

покойного. Так, граф де Келюс, составивший жизнеописание Ватто, был дружен с художником, а потому созданный им текст приобретает глубоко личную интонацию, а речь о Ватто ведется не только как о художнике, но и как о человеке и друге. Пользуясь правами близкого товарища, Келюс пишет не только о достоинствах мастера, но и о недостатках и сложностях его характера¹⁰³⁰. Жизнь Ватто описана очень увлекательно и представляет художника во всей сложности его натуры. Автор не превратил свое сочинение в панегирик, но изобразил известного мастера «галантного» жанра сложным человеком, «хорошим и трудным другом», замкнутым и мнительным, страдающим от немалого числа недостатков, главным из которых Келюс считал «дух непостоянства». Созданная Келюсом биография представляет собой уникальное историческое свидетельство и до сих пор считается важнейшим источником наших знаний об Антуане Ватто. Долгое время биография считалась утерянной, пока в последней трети XIX столетия не была найдена и опубликована братьями Гонкур. Эту рукопись Келюс закончил в 1748 году, тогда же представил на заседании Академии живописи и скульптуры, где она была безоговорочно одобрена.

Друзья зачастую старались ускорить появление биографий, что было совершенно в их власти в случае, когда они сами и являлись авторами. Если жизнеописание умершего в 1745 году Ж.-Б. Ванлоо вышло только в 1753 году, то его сын К. Ванлоо, скончавшийся 15 июля 1765 года, удостоился «Похвального слова» с развернутой биографической справкой уже 7 сентября того же года¹⁰³¹. Автором этого сочинения стал близкий друг художника Ф.-М. Дандре-Бардон, известный своими трудами о костюме у древних народов. Как опытный литератор, Дандре-Бардон без труда придерживается академического канона в составлении этого жизнеописания, сочетая его с личными интонациями. Рассказы об успехах молодого Карла Ванлоо перемежаются с похвалами его добродетельному поведению и прилежанию. После весьма трогательного повествования о женитьбе молодого художника на одаренной музыкантше Кристине Соми, Дандре-Бардон переходит к восторженному описанию зрелых произведений художника, о его служении на посту директора Школы

¹⁰³⁰ Антуан Ватто. Старинные тексты...

¹⁰³¹ [Dandré-Bardon M.-F.] Éloge historique de Carle Van Loo // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 2. P. 873-900.

избранных учеников. Завершается очерк панегирическим описанием того, как ценила Ванлоо Академия и скольким обязаны ему его подопечные.

Случалось, что родственники мастеров брались за составление их биографий, испрашивая разрешения Академии ознакомить ее с плодами своих трудов. Так, дочь Ж.-М. Натье – Мари-Катрин Полин Токе (1725–1775) – через своего супруга, известного портретиста Л. Токе представила Академии составленное ею жизнеописание отца. В протоколах учреждения значится, что «Академия приветствовала чувство дочерней нежности, которым было продиктовано это сочинение, и просила господина Токе передать его супруге свидетельство своего удовольствия»¹⁰³².

Биография Натье была представлена всего через три месяца после смерти мастера. Но процесс создания подобных сочинений ускорял не только энтузиазм родственников: задачу в значительной степени упрощало наличие семейного архива. В начале сочинения госпожи Токе говорится, что основные факты были извлечены из личных бумаг ее отца. Упоминаются и некие автобиографические записки Натье, не доведенные до состояния полноценных мемуаров¹⁰³³. Естественно, что доступом к подобным документам располагали в первую очередь родные и наследники художника.

Несмотря на личные чувства госпожи Токе, текст биографии Натье написан стройным и сдержанным языком. В нем, как это было принято, дается некоторое количество сведений о происхождении и ученических годах художника. Уделяется особое внимание отношениям Натье с зарубежным (в частности, русским) царственным заказчиком, подчеркивается удовлетворенность высоких персон работой мастера и в то же время недовольство их тем, что Натье отказался принять приглашение Петра I и отправиться с ним в Россию. Далее повествуется об успехах художника во Франции. Однако фабула не получила бы должного интереса, если бы не было рассказано об определенных трудностях, которые пришлось преодолевать молодому живописцу. Разоренный из-за печально известной финансовой реформы

¹⁰³² Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 7. P. 353.

¹⁰³³ [Tocqué M.-C. P.] Vie de Jean-Marc Nattier // Conférences de l'Académie Royale... T. 6. V. 2. P. 919.

Лоу, Натье заново сделал состояние, опираясь лишь на собственный талант и трудолюбие, стал любимым художником королевского семейства. Последние годы мастера описывались его дочерью как череда скорбей, связанных с потерей сына и новыми финансовыми трудностями. Завершается повествование панегириком моральным качествам Натье.

Это сочинение, с благодарностью принятое Парижской академией, возможно, послужило примером для другого текста – биографии Александра Рослина, также написанной дочерью мастера. Сюзанна Рослин, в замужестве Картерон де Бармон (1760–1831), создала развернутое жизнеописание своего отца. Эта рукопись датируется концом 1780-х – началом 1790-х годов¹⁰³⁴. Записанная со слов уже очень пожилого Рослина, биография его весьма обширна. Она включает в себя не только подробные сведения о его ученических годах и первых путешествиях, но и о самых разных встречах, взаимоотношениях с людьми, невзгодах и переживаниях. Самое пристальное внимание уделяется семейным делам художника, истории его женитьбы, отношениям с супругой и детьми. Во многом это сочинение приближается к жанру сентиментального романа-биографии, опережая прежние опыты такого рода по градусу эмоциональности и передаче подробностей личного мира мастера.

Разумеется, составить и прочитать биографический очерк на академическом заседании было недостаточно. Биографии великих французских мастеров требовалось увековечить в печати, ведь именно так поступали ренессансные биографы, в частности, Вазари. Уже у де Пиль в изданном в 1699 году собрании жизнеописаний художников «Книга VI» посвящена французским мастерам. Почти в каждом жизнеописании де Пиль придерживается одной и той же структуры: сначала следует биография, а затем «размышления» о произведениях мастера.

В предисловии де Пиль замечает, что «когда Франциск I привез из Италии Россо и Приматиччо, Франция уже не была лишена [собственных] художников»¹⁰³⁵. Таким образом, де Пиль постулирует самостоятельность французской школы и

¹⁰³⁴ Оригинал этой рукописи считается утраченным, однако ксерокопия с нее и компьютерная расшифровка, сделанная Б. Массиньон, ныне хранятся в Институте Тессина в Париже. Опубликована на русском языке в переводе автора диссертации. (Сюзанна Картерон де Бармон. Биография Александра Рослина // Памятники культуры. Новые открытия. М., 2006; Картерон де Бармон С. Исторические записки...).

¹⁰³⁵ Piles R. de. Abregé de la vie des peintres... P. 457.

независимость ее от итальянской. Свои жизнеописания де Пиль начинает не с первых академиков, а с мастеров значительно более отдаленных времен: Жана Кузена (1490/1500–1560) и Мартена Фремине (1567–1619), затем уделяет внимание таким крупным фигурам, как Никола Пуссен, Жак Бланшар (1600–1638), Симон Вуэ (1590–1649). Заканчивается сочинение де Пиль биографиями его современников Шарля Лебрена и Клода Лоррена (1600–1682).

Биографии продолжали публиковаться и позже. Плодотворным в этом отношении стал, как пишет Г. Майс, период с 1745 по 1755 год¹⁰³⁶. Тогда главным изданием, посвященным мастерам современности, явился труд под редакцией историографа Академии Ф.-Б. Леписье «Жизнеописания Первых художников короля». Сборник вышел в 1752 году в двух томах. Он включает в себя биографии Шарля Лебрена, Пьера Миньяра, Антуана Куапеля, Луи де Булоня и Франсуа Лемуана. Авторами выступили, соответственно, К.-Ф. Депорт, граф де Келюс, Ш. Куапель, К.-А. Ватле и снова граф де Келюс. Все эти биографии зачитывались на академических заседаниях, а теперь оказались увековечены в печати. В предисловии Леписье отмечает, что цель данного издания – «представить публике историю Академии и ее выдающихся мастеров»¹⁰³⁷. Таким образом, постулируется, что память об этих художниках должна стать всеобщим достоянием. Она обязана сохраняться не только в стенах Академии, но получить значительно более широкое распространение.

Заметим, что в 1750-е годы, как уже была возможность убедиться, публика становится серьезной силой в художественной жизни Франции и эту силу требуется принимать во внимание. Широкие круги зрителей посещают выставки, участвуют в обсуждении произведений искусства, читают критические отзывы. Они готовы и к углубленному знакомству с биографиями мастеров. В предисловии Леписье объясняет свое видение личности в истории и высказывает сожаление, что люди науки и искусства, в отличие от жестоких завоевателей и хитрых политиков, редко становились главными героями исторических исследований. Хотя именно те, кто

¹⁰³⁶ Maës G. Les dictionnaires des Beaux-Arts au XVIIIe siècle: pour qui et pourquoi? // Artistes, savants et amateurs... P. 171.

¹⁰³⁷ Lépicié F.-B. Vies des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent. V. 1-2. Paris: Editeur Durand, Pissot fils, 1752. V. 1. P. V-VI.

посвятил себя литературе и искусству, не просто служат делу совершенствования человеческой природы, но и преподносят свои уроки в изящной и приятной форме. Это весьма показательное рассуждение, которое должно было заставить современников Леписье иначе взглянуть на то, кто достоин места в истории и «бессмертной славы». Достойными оказываются отнюдь не завоеватели и политики, занятые своими амбициями, а истинные «благодетели человечества», чья деятельность служит смягчению нравов и произрастанию добродетелей.

Леписье, так же, как и де Пиль, не считает, что историю французской живописи следует начинать с возникновения Академии. Сразу же после предисловия идет текст, посвященный «состоянию живописи и скульптуры во Франции в предшествующие столетия», хотя говорится там не только о французских художниках, но и о приезжих итальянцах. Монументальные жизнеописания «Первых художников короля» покоятся на этом внушительном основании, представляя собой словно бы памятник нескольким избранным мастерам, наиболее значимым, с точки зрения составителя, для процветания французской школы.

Весьма любопытным изданием является трехтомное собрание биографий знаменитых художников, составленное А.-Ж. Дезалье-Д'Аржанвилем (1680–1765). Три тома вышли в период с 1745 по 1752 год. Автором этого сочинения стал ученый-энциклопедист, прославившийся в первую очередь интересом к естественным наукам и трактатом о садоводстве. В сборнике биографий Дезалье-Д'Аржанвиль упоминается как член Королевской академии наук в Монпелье – филиала Парижской академии наук, получившего королевский патент в 1706 году. Именно через эту Академию Дезалье-Д'Аржанвиль будет в 1748 году привлечен к работе над знаменитой энциклопедией Дидро и Д'Аламбера. Впрочем, сочинение о художниках было создано, очевидно, в самом тесном сотрудничестве с Парижской академией художеств. Трехтомник посвящен Филиберу Орри герцогу де Виньори, который являлся Директором королевских строений и, соответственно, возглавлял Академию живописи и скульптуры с 1736 по 1745 год.

Первый том обширного сочинения отдан итальянским художникам, второй – северным и французским. Третий том представлен как «дополнение», куда внесено

еще немалое количество имен мастеров европейских школ: итальянской, немецкой, швейцарской, голландской, фламандской и французской. Биографии автор располагает в хронологическом порядке, в соответствии с датами рождения мастеров. Как отмечает Г. Майс, Дезалье-Д'Аржанвиль сформировал определенную структуру, которой пользовался при написании каждого биографического очерка. Сначала всегда излагается биография мастера, затем следует часть, посвященная стилистическому разбору произведений, и, наконец, идет раздел, где говорится о гравюрах, снятых с полотен мастера, и о том, в каких собраниях можно ознакомиться с его творчеством. Последний раздел был рассчитан на самую образованную часть читателей – знатоков и любителей. Можно назвать такой подход новаторским, поскольку он предполагает, что читатель не только ознакомится с жизнеописаниями художников, но и постарается расширить свой визуальный опыт.

Французские мастера во втором томе представлены начиная с Ж. Кузена, последними же идут имена А. Ватто, Ф. Лемуана, Н.-Н. Куапеля и П.-Ж. Тремоьера. Предисловие к первой части является, по сути, небольшим трактатом о живописи, ее назначении, частях, ее составляющих, и о самых древних художниках, которые были известны автору по историческим источникам. Высказывая мнение, что итальянские мастера «чересчур перехвалены» такими биографами, как Вазари и Мальвазия, Дезалье-Д'Аржанвиль претендует на «полную беспристрастность»¹⁰³⁸. В предисловии к третьей части автор указывает, что сочинения, подобные представленному читателям, «имеют целью спасти от забвения имена, достойные бессмертия»¹⁰³⁹. При этом Дезалье-Д'Аржанвиль считает, что беспристрастность должна выражаться и в том, что внимания удостоиваются не только исторические живописцы, но и мастера прочих жанров. Весьма знаменательный факт заключается в том, что сын Дезалье-Д'Аржанвиля Антуан-Никола в 1749 году выпустил книгу-путеводитель «Живописное путешествие по Парижу»¹⁰⁴⁰, где еще более подробно и обстоятельно объяснил, в каких парижских собраниях можно видеть полотна тех

¹⁰³⁸ [Dezallier d'Argenville A.-J.] *Abregé de la vie des plus fameux peintres...* V. 1. P. VIII.

¹⁰³⁹ Ibid. V. 3. P. III.

¹⁰⁴⁰ Dezallier d'Argenville A.-N. *Voyage pittoresque de Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture...* Paris: Chez De Bure l'aîné, 1749.

мастеров, биографии которых только что издал его отец. В 1755 году вышел второй том труда Дезалье-Д'Аржанвиля-сына – «Живописное путешествие по окрестностям Парижа»¹⁰⁴¹. Путеводитель должен был поддержать память о мастерах, перевести их творчество «в режим реального времени», т.е. сделать доступным для знакомства здесь и сейчас.

Кроме официальных академических жизнеописаний начинают появляться биографические словари. Особое место принадлежит здесь «Abécédario» П.-Ж. Мариэтта. Но если этот труд не был доступен современникам автора, за исключением узкого круга знатоков, то выходившие большими тиражами словари завоевали признание широкой публики. В 1746 году был опубликован двухтомный словарь Ф.-М. де Марси (1714–1763)¹⁰⁴². Это не биографический, а общий словарь, где было собрано все, что касается изобразительного искусства. Имена художников следуют в алфавитном порядке и перемежаются с терминами, касающимися живописи, скульптуры, гравюры и архитектуры.

В 1752 году вышел словарь Ж. Лакомба (1724–1811)¹⁰⁴³. Это также, в первую очередь, словарь терминов, построенный в алфавитном порядке. Среди прочего в него помещены имена художников и даны их краткие биографии. Такая структура, свойственная обоим упомянутым словарям, могла оказаться вполне удобной, поскольку словарь предполагал быстрый поиск информации по всем разделам изобразительного искусства.

В 1757 году появился словарь А.-Ж. Пернети (1716–1796)¹⁰⁴⁴. Этот автор не приводит отдельных жизнеописаний. Однако статья «école» («школа») чрезвычайно обширна и посвящена всем известным автору школам живописи с перечислением принадлежащих им художникам.

¹⁰⁴¹ Dezallier d'Argenville A.-N. Voyage pittoresque des environs de Paris, ou Description des maisons royales, châteaux & autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville. Paris: Chez De Bure l'aîné, 1749.

¹⁰⁴² Marsy F.-M. Op. cit.

¹⁰⁴³ Lacombe J. Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique. Paris: La veuve Estienne & fils, J.-Th. Herissant, 1752.

¹⁰⁴⁴ Pernety A.-J. Op. cit.

Подробный сугубо биографический словарь вышел в 1776 году. Автором его стал аббат де Фонтене (1736–1806)¹⁰⁴⁵. Это традиционный биографический словарь, построенный в алфавитном порядке.

При всей краткости входящих в словари жизнеописаний, они включали в себя сотни имен и давали широкую картину европейской художественной жизни. Французские художники оказывались органично интегрированы в европейскую культуру, их имена перемежались с именами итальянских, голландских, немецких и прочих мастеров. Словари способствовали развитию панорамного восприятия искусства при передаче основных сведений об отдельных выдающихся мастерах, необходимость в сохранении памяти о которых уже воспринималась как обстоятельство само собой разумеющееся.

Надо заметить, что хотя Революция стала водоразделом, положившим конец эпохе «художников короля», память об этих мастерах продолжала существовать в культурной среде Франции. Особенно значимы в этом отношении эпохи конца Империи и Реставрации. В эти годы появляется новая серия биографий и автобиографий мастеров, принадлежащих XVIII столетию. Так, Каролина де Валори (1789–1875), будучи ученицей Грёза и, кроме того, талантливым драматургом, немало сделала для сохранения памяти о своем учителе. В 1813 году она написала и поставила в Париже пьесу «Грёз, или Деревенская помолвка», использовав не только сюжет, но и композицию одноименного полотна. В издание пьесы вошла и написанная де Валори биография Грёза, весьма обстоятельная и в то же время прочувствованная, тем более ценная, что автором ее стал человек, близко знавший художника¹⁰⁴⁶. Текст создан не без воздействия свойственных новой эпохе романтических тенденций. Почти половина биографии посвящена истории любви Грёза и итальянской аристократки, с которой он встретился в Риме и с которой расстался, пожертвовав собственным чувством ради ее благополучия. Описывает де Валори и ключевые произведения Грёза, приводя мнения о них современников и его собственные высказывания, касающиеся как искусства, так и морали. Можно сказать,

¹⁰⁴⁵ [Fontenay, abbé de]. Op. cit.

¹⁰⁴⁶ [Valory C. de.] Greuze, ou L'accordée de village: comédie-vaudeville en un acte. Paris: Chez Fages, 1813.

что фигура Грёза переосмысливается в соответствии с идеалами нового века, что не мешает, впрочем, общей точности сведений, приводимых автором.

Мастера, значительная часть жизни которых пришлась на XIX столетие, могли самостоятельно напомнить о себе публике. Так, Виже-Лебрен написала и опубликовала в 1835 году мемуары, широко известные как пример наиболее подробного и увлекательного сочинения такого рода. Поскольку труд Виже-Лебрен постоянно находится в поле зрения исследователей, а также частично переводился на русский язык, мы не будем приводить здесь его детального описания¹⁰⁴⁷. Скажем лишь, что революция, прервав процессы, происходившие в парижской художественной среде, не уничтожила память о лучших мастерах минувшей эпохи. Хотя востребованность их творчества на некоторое время значительно снизилась, они, в некотором смысле благодаря революции, которая словно бы отодвинула все происходившее до 1789 года далеко в прошлое, превратились в действующих лиц истории и как таковые стали интересны первым исследователям искусства XVIII века, принадлежащим уже новой эпохе.

В заключение данного раздела можно сделать некоторые выводы. Авторы многочисленных письменных документов, призванных сохранять память о мастерах французской школы, утверждали не только преемственность Франции от Италии, но и определенную независимость своей культуры от итальянской. Если Италия мыслилась колыбелью искусств, то Франция XVIII века позиционировала себя как безусловного лидера современного художественного процесса, участники которого не менее достойны остаться в памяти потомков, нежели мастера Возрождения и XVII столетия. Давая экскурсы в историю французского искусства предшествующих эпох, сочинители биографий и составители словарей утверждали изначальную самостоятельность французского искусства. А множась краткие биографические справки о жизни не только великих, но даже незначительных современных мастеров,

¹⁰⁴⁷ [Vigée-Lebrun L.-E.] Op. cit.; Elisabeth Vigée Le Brun : Mémoires d'une portraitiste... Частичный перевод на русский: Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве. 1795–1801 / пер.-сост. Соловьев Д.В. СПб: Искусство-СПб, 2004.

помещаемые в сборники и словари, должны были представить широкой образованной публике панорамную картину художественной жизни Франции.

Биографии, написанные не официальными академическими лицами, а друзьями и родственниками живописцев, 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. В таких сочинениях перепетии и переживания героя выдвигаются на первый план, тогда как описаний произведений, вышедших из-под его кисти, становится меньше.

Все указанные 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 испытывать удовлетворение от своей причастности к лучшей современной европейской художественной школе, которая заняла прочное место рядом с итальянской и над всеми прочими. 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.

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

Разумеется, разного рода похвальные слова, жизнеописания, биографии и прочие письменные документы были не единственным способом сохранить память о мастере. В первую очередь, гарантом такой памяти выступали сами произведения. Похвалы критиков, интерес коллекционеров, распространение снятых с полотен копий и гравюр повышали значимость и стоимость произведений, которые становились памятником создавшему их мастеру.

Уже говорилось о том, какие выгоды получал живописец, чьи произведения приобретались королем и попадали в королевское собрание, где занимали место рядом с самыми прославленными живописцами прошлого. Еще более престижным пребывание в королевской коллекции стало с того момента, как она оказалась частично открыта для публики и превратилась в то, что можно уже назвать музеем. Имелась возможность видеть, сколь значимой в плане памяти о том или ином мастере была его работа для Церкви. Произведения, украшавшие самые значимые парижские сакральные сооружения и постоянно находящиеся на виду, становились памятниками своим создателям.

Однако было и еще одно место, где сохранялась память о французских мастерах, где можно было видеть их произведения, в том числе рисунки и наброски – это частная коллекция. Собираателями становились как знатоки и любители, так и аристократы. Для знатного и состоятельного человека иметь хорошую коллекцию живописи было вопросом престижа. Стать владельцем коллекции можно было различными способами: не только путем скрупулезного и внимательного собирания, требующего знаний и заинтересованности, но и путем наследования либо покупки целой коллекции сразу. Естественно, крупнейшие аристократы, такие как герцоги Орлеанские или принцы Конде, наследовали от отца к сыну свои семейные собрания. Подобные коллекции можно было улучшать, расширять, либо, напротив, продать

часть произведений, которая по каким-либо причинам не отвечала вкусам нового владельца. Аристократ, наняв опытного торговца-эксперта, мог лишь поверхностно вникать в проблему формирования собственной коллекции, ограничиваясь одобрением либо аннулированием сделок. Так, принц де Конти платил эксперту А.-Ж. Пэе ежегодное жалование в 1000 ливров за то, что он занимался формированием и пополнением его коллекции¹⁰⁴⁸. Кроме того, было огромное количество менее состоятельных аристократов и буржуа, которые, не помышляя о формировании значительных и ценных коллекций, заказывали портреты членов своих семей, небольшие полотна для украшения интерьеров различного характера: гостиных, столовых, спален. Это не мешало некоторым из них трепетно относиться к своим маленьким собраниям.

Изучение коллекций весьма показательно для выявления общих тенденций, например, столь важной для нас, как поддержка коллекционерами именно отечественных, французских мастеров. Практически в любом личном собрании присутствовали картины по крайней мере трех крупных школ: итальянской, французской и северной, куда относили голландскую, фламандскую и немецкую. Каталоги распродаж собраний после смерти их владельцев позволяют увидеть соотношение этих школ в цифрах. Эта работа уже была проведена Ш. Гишар, и мы позволим себе сослаться на ее труд. Исследовательница приводит сводную таблицу проданных работ каждой из трех школ на аукционах с 1760 по 1797 год, из которой следует, что крупные коллекционеры «сыграли решающую роль в поддержке французской школы»¹⁰⁴⁹. В среднем при продажах лидировала северная школа (44%), на втором месте находилась французская (33%), а итальянская «представляла едва ли одну пятую от всех продаваемых картин»¹⁰⁵⁰. Другой исследователь, С. Габийо, также отмечает, что в некоторых коллекциях фигурировали работы испанской школы¹⁰⁵¹, которую Ш. Гишар не включила в свое исследование, видимо, потому, что процент этих произведений был слишком незначителен. Необходимо также обратить

¹⁰⁴⁸ Guichard Ch. *Les amateurs d'art à Paris...* P. 138.

¹⁰⁴⁹ Ibid. P. 147.

¹⁰⁵⁰ Ibid. P. 146.

¹⁰⁵¹ Gabillot C. *Op. cit.* P. 12.

внимание на то, что в вычисленные Гишар 33% входили не только современные французские мастера, но и художники предшествующих столетий. Тем не менее, очевидно, что произведения современных французских живописцев пользовались спросом среди коллекционеров. Помимо всех прочих причин, таких как чувство национальной гордости и доступность произведений, отдавать предпочтение французской школе было выгодно и в силу возможности более точных атрибуций. Рассматривая проблему художественного рынка, мы уже касались вопросов атрибуции и упоминали о том, сколь осторожен в этом отношении был Э.-Ф. Жерсен, опасавшийся ввести в заблуждение своих потенциальных клиентов. По мнению Жерсена, «атрибутировать картину значит совершить технически сложную операцию, результат которой никогда не будет считаться бесспорным»¹⁰⁵². В этом плане выгодно было считать картину чем-то гораздо более важным, нежели имя ее автора, поскольку «не имя делает картину достойной»¹⁰⁵³. Как пишет К. Помян, для Жерсена «единственно существенной является иерархия красоты картин... Можно предположить, что убеждения Жерсена разделяли “истинные знатоки” его поколения»¹⁰⁵⁴. Однако к середине столетия отношение к проблеме атрибуции и ее точности начинает активно меняться. Знатоки, в частности, Мариэтт, изучают подписи художников, апеллируют к их неповторимому творческому почерку, дискутируют о линии и мазке.

Пьер Реми (1715–1797), автор большого количества каталогов середины – второй половины XVIII века, считает атрибуцию основополагающей проблемой. «Впервые мы видим торговца, который берет на себя ответственность за сделанные им атрибуции и предъявляет используемые им критерии»¹⁰⁵⁵, – пишет К. Помян. Критерии эти таковы, что перед тем, как приписывать полотно конкретному мастеру, «необходимо внимательно рассмотреть, его ли это манера, колорит, мазок, изящество кисти»¹⁰⁵⁶. Сами слова «атрибутировать» и «атрибуция» начинают фигурировать в каталогах все чаще и прочно входят в словарь экспертов и знатоков. Отношение

¹⁰⁵² Помян К. Указ. соч. С. 179.

¹⁰⁵³ [Gersaine E.-F.] Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère... P. 9.

¹⁰⁵⁴ Помян К. Указ. соч. С. 179.

¹⁰⁵⁵ Там же. С. 180.

¹⁰⁵⁶ [Remy P.] Catalogue des tableaux et des portraits en émail du Cabinet de feu M. Pasquier... P. 5-6.

коллекционеров к этой проблеме также меняется. Теперь, прежде чем приобрести полотно, а тем более какое-либо собрание целиком, потенциальный покупатель обращается к экспертам, причем не к одному, поскольку эксперт, выступающий со стороны продавца, подозревается, хотя и негласно, в том, что будет «подыгрывать» своему патрону. Произведения французских мастеров вызывают в этом отношении гораздо меньше сложностей, чем предполагаемые «рафаэли» и «леонардо». К. Помян отмечал, что «беспокойство вызывала атрибуция главным образом итальянских картин»¹⁰⁵⁷. Фламандская и голландская школа возбуждали меньше сомнений, но, скорее, потому, что атрибуция работ «малых» голландцев не считалась столь важной и для коллекционера XVIII века один такой мастер был в целом равен другому. Поэтому споры могли вызывать лишь известные имена. Что же касается французских художников, особенно современных, то тут дискуссий возникает значительно меньше, а коллекционер чаще всего оказывается избавлен от весьма дискомфортного чувства неуверенности. Кроме того, работы французских мастеров не обязательно попадали в коллекции посредством перепродажи – это могли быть непосредственные заказы мастерам и подарки.

Разумеется, в каждой конкретной коллекции процент французских живописцев был разным, однако имелись собрания, где национальная школа в значительной степени превалировала над прочими. Особенно это проявляется в коллекциях второй половины XVIII века. Следует назвать собрание Б.-А. Блонделя д'Азинкура (1719–1794), включающее 23 полотна французских мастеров, при 13 работах «северных» живописцев и всего 3 итальянских; коллекцию А.-Л. Лалива де Жюлли (1725–1779), где имелось 104 работы французской школы, 4 – итальянской и 20 – фламандской и голландской вместе; собрание Ж.-Б.-Ф. де Монтюлле (1721–1787), состоявшее из 58 французских полотен, 32 произведений «северной» школы и 3 – итальянской; собрание П.-Ж.-О. Бержере де Гранкура (1742–1810), где на 74 французских полотна приходилось 11 итальянских и 27 «северных»; и разумеется, коллекцию Ватле, включавшую в себя 34 французских произведения, 7 – итальянских и 12 –

¹⁰⁵⁷ Помян К. Указ. соч. С. 198.

«северных». Прочие парижские коллекции также в значительной степени способствовали тому, что произведения французской школы оказывались сохранены и представлены, пусть и только избранной, публике. Так, в коллекции Ж. де Жюльена (1686–1766) превалировали фламандские и голландские мастера (113 полотен), однако французы занимали второе место (101 произведение), обгоняя итальянцев (84 работы)¹⁰⁵⁸.

К счастью, исследователям доступны каталоги всех упомянутых и многих других коллекций, выпускавшиеся к их распродажам. Составлением каталогов занимались, как уже говорилось, признанные эксперты, в частности П. Реми, ставший за свою жизнь автором нескольких десятков подобных брошюр. Он каталогизировал как значительные, так и довольно скромные собрания.

Любопытный вопрос состоит в том, как частная, существующая в течение нескольких десятилетий коллекция могла способствовать сохранению памяти о художнике. Во-первых, за время существования коллекции ее успевал посетить довольно широкий круг «избранной» публики. Во-вторых, можно говорить о том, что в среде людей, принадлежащих одному кругу, распространялись определенные «моды» и «увлечения». Поэтому при распродаже коллекции, состоящей из работ французских мастеров, они тут же приобретались другими коллекционерами. Кроме того, памятью служили сами каталоги. То, что произведение того или иного мастера находилось в известной коллекции, повышало престиж художника, создавало ему репутацию и делало его творения более желанными для других коллекционеров.

Коллекция, или Кабинет изящных искусств, был особым местом в Париже XVIII века. Как правило, для этого было отведено особое помещение, значимое и специальным образом оформленное. Известно, что в особняке Бержере де Гранкура на улице Тампль для картин была устроена галерея, а Блондель д'Азинкур размещал свою коллекцию в зале и кабинете. Много сведений имеется о том, как была оформлена владельцем коллекция Кроза. Работы над особняком Пьера Кроза на улице Ришелье были начаты в 1704 году и полностью закончены только через десять

¹⁰⁵⁸ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris... P. 45.

лет. Строительство было поручено архитектору Ж.-С. Карто. Дом Пьера Кроза скоро превратился в сокровищницу, наполненную лучшими произведениями искусства, салон, где встречались мастера, коллекционеры и знатоки, а также в приют для художников, нуждающихся в крыше над головой, выгодных заказах и возможностях расширить свои познания. Ж. Брис в «Описании города Парижа»¹⁰⁵⁹ уделяет внимание знаменитому особняку. Он пишет: «Дом представлял собой изолированно стоящий павильон-каре, имеющий всего один этаж [кроме нижнего, именуемого по-французски rez-de-chaussé. – Е.А.] и увенчанный аттиком. Один из фасадов выходил во двор... Три других смотрели на обширный сад... Внешнее убранство дома было очень простым, но очень хорошего вкуса.... Крыло, которое возвышается над одной из сторон двора, изначально имело только один этаж. К нему добавили второй, что, по мнению многих, перебило доминанту главного корпуса здания. Это крыло еще и удвоили в ширину, используя для этого соседнюю террасу, что обеспечило дому удобство, которого до этого не хватало. В 1730 году пристроили также новый корпус, выходящий на улицу»¹⁰⁶⁰. Для этих перестроек и исправлений был приглашен архитектор Ж.-М. Оппенор (1672–1742). (Илл. 143).

По поводу интерьера Ж. Брис пишет: «Две большие анфилады на нижнем этаже – одна справа, другая слева, украшенные превосходными картинами... ведут в большую галерею, которая занимает целиком одну из частей здания, выходящих в сад [...]. Плафон (в этой галерее. – Е.А.) – прекрасное произведение Шарля де Лафосса, законченное в 1707 году [...]. Этаж под аттиком также разделен на две половины. Одну из них занимал Шарль де Лафосс, умерший здесь же в возрасте восьмидесяти лет, и до сих пор занимает его вдова¹⁰⁶¹. Другая половина, выходящая на север, состоит из череды комнат и галереи, освещенной с двух концов. Именно здесь любители живописи и скульптуры найдут все, чтобы удовлетворить свое любопытство [...] Это то, что составляет сегодня обширную коллекцию картин, бюстов, бронзы... резных камней, эстампов и особенно рисунков великих мастеров

¹⁰⁵⁹ Первое издание датируется 1725 годом, переиздание под редакцией П.-Ж. Мариэтта, на которое нам удалось сослаться, – 1752 годом.

¹⁰⁶⁰ Brice G. Op. cit. T. 1. P. 378.

¹⁰⁶¹ Актуально на момент первого издания текста в 1725 году.

[...] Место, где он (Пьер Кроза. – Е.А.) хранит самые редкие свои сокровища, – восьмигранный кабинет»¹⁰⁶².

Разумеется, не у всех имелись столь удобные и роскошные помещения. Так, К.-А. Ватле, занимавший квартиру в Лувре, вынужден был «помещать картины в бильярдной, а также спальне и библиотеке; рисунки же, сложенные в папки, хранились в его рабочем кабинете»¹⁰⁶³. Для французской школы часто выделялись особые помещения, как это было у Гримо де Лареньера (1758–1837), где французы были представлены в большом зале, а мастера других школ – в «малом кабинете».

Развеска, будь она осуществлена «по школам» или по какому-либо другому принципу, в любом случае должна представлять пример разумной организации, а не «нагромождением сокровищ». Бессистемность вызывала презрение истинных коллекционеров, а такие собрания пренебрежительно именовались с легкой руки Ватле «лавками». Он сравнивает хорошо устроенную галерею с поэмой: и та и другая выстроены в строгом, гармоничном порядке. Сочинитель жалуется, что «галереи, часто плохо организованные и перегруженные, выдают невежество своих владельцев и превращают то, что они хвастливо называет своими кабинетами, в лавку старьевщика»¹⁰⁶⁴. Ватле также отмечает, что дурно представленные коллекции «мало полезны художникам, чьи полотна они хранят»¹⁰⁶⁵, поскольку беспорядочное соседство и плохое размещение портят даже самое лучшее произведение. Отдавая предпочтение качеству перед количеством, коллекционер заслужит доверие просвещенного художника, который хочет видеть свое наследие представленным в достойном окружении.

Размещение картины на привилегированном месте должно было показывать ее значение, и то, что французскую школу стали выделять и располагать в отдельных залах, говорит об особом отношении к своему национальному искусству, которое желали представить наилучшим образом. Так же, как и в академическом Салоне, в частных коллекциях существовали определенные правила развески произведений.

¹⁰⁶² Brice G. Op. cit. T. 1. P. 378.

¹⁰⁶³ Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris... P. 158.

¹⁰⁶⁴ Watelet C.-H. Dictionnaire des arts de peinture... V. 2. P. 390.

¹⁰⁶⁵ Ibid. V. 1. P. 285.

Масштабные полотна размещались наверху, более мелкие – внизу, чтобы их можно было лучше рассмотреть. Обыкновенным цветом обивки стен был зеленый, по примеру академического Салона. Ш. Гишар, К. Помян и другие исследователи не раз отмечали, что столь продуманная организация и оформление частных собраний превращали их в прототипы музеев – мест, предназначенных для хранения и демонстрации наследия мастеров.

Коллекции, как правило, обладали определенной степенью открытости. Они не были доступны широкой публике, однако проникнуть в частные сокровищницы было вполне возможно для лиц, связанных с искусством. Если коллекционер желал утаить свое собрание, ему в первую очередь следовало воспрепятствовать его упоминанию в «гидах» и путеводителях по Парижу¹⁰⁶⁶. Зачастую коллекционеры делили коллекцию на две части: одна была доступна посетителям, другая могла располагаться в частных покоях и предназначаться только для самого владельца и самых близких к нему персон.

Разумеется, чтобы попасть в коллекцию, недостаточно было просто знать о ее существовании. Даже родовитые и богатые путешественники запасались рекомендациями людей, лично знакомых с коллекционерами. Известно, например, что человеком, охотно дававшим подобные рекомендации своим соотечественникам, был гравер немецкого происхождения Ж.-Ж. Виль (1715–1808).

В светском обществе посещение частных художественных коллекций считалось еще и изысканным развлечением. Люди, хорошо знакомые и принадлежащие одному кругу, совмещали подобное времяпрепровождение с другими приятными занятиями: завтраками, музицированием, чтением вслух и т.д. В галереях и залах, занятых коллекциями, для посетителей расставлялись стулья и кресла, поскольку визит мог занимать несколько часов. О. Уолпол (1717–1797) во время посещения Парижа вел дневник, в котором приводит расписание посещения коллекций. Это обширная цитата полностью приведена в книге Ш. Гишар, поэтому дадим лишь краткое резюме. 18 декабря 1765 года он посетил коллекцию де

¹⁰⁶⁶ См. [Thierry P.-V.] Op. cit.

Жюльенна, 16 января 1766-го – собрание Лалива де Жюлли, а 24 февраля видел коллекцию раковин и редкостей Ф. Буше, видимо, совместив это с посещением мастерской художника. Таким образом, и французы и иностранцы приобщались к парижским собраниям, где часто превалировали произведения французской школы. Собрания выполняли роль музеев, где владелец выступал в качестве экскурсовода для избранной публики. Посетители же во время подобных экскурсий могли вести конспекты.

Таков случай Ф. Троншена (1704–1798), известного знатока из Женевы, который, посещая парижские коллекции, вел записи, напоминающие каталожные, с указанием размеров, техники, провенанса и атрибуции полотна. Дневник Троншена хранится в архивах Женевы и доступен онлайн¹⁰⁶⁷. Париж, заметим, был последним (по времени, но не по значению) пунктом длительной поездки Троншена по Франции в 1769 году. Записи по Парижу занимают 26 страниц из 216, что очень много по сравнению с другими городами – маршрут включал 47 пунктов. Здесь есть и заметки о посещении академического Салона, где Троншен обратил особое внимание на Грёза, Верне и Рослина, и разумеется, сведения о том, что он видел в парижских церквях, монастырях и многочисленных частных коллекциях. Такие записки служат сохранением памяти о коллекциях и представленных в них мастерах, пусть даже дневник велся путешественником «для себя». Автор мог поделиться впечатлениями и информацией с друзьями и коллегами на родине, гостями из других стран и городов.

Возвращаясь к каталогам коллекций, обратимся сначала к тому, что был составлен П. Реми в 1766 году. Это каталог распродажи коллекции самой госпожи Помпадур, которая была одной из самых заинтересованных покровительниц французских художников¹⁰⁶⁸. Коллекция при этом не может считаться большой – всего 99 номеров. Процент произведений мастеров других национальных школ в этом каталоге ничтожен. После упоминания полотна Ф. Манчини (1679–1758) и трех вещей Ф. Снайдерса (1579–1657) перечисляются творения французских художников,

¹⁰⁶⁷ https://archives.bge-geneve.ch/ark:/17786/vtac27c819afb937326/dao/0/idsearch:RECH_57684019e4b6463a8e214a1c82d70fbb#id:336336723?gallery=true&brightness=100.00&contrast=100.00

¹⁰⁶⁸ [Remy P.] Catalogue des tableaux originaux de différens maîtres, miniatures, desseins et estampes sous verre de feue Madame la Marquise de Pompadour...

в частности, Л. де Булоня, Ж.-Б. Удри, Ф. Буше, которого фаворитка очень ценила, Ж.-Б.-М. Пьера, Ж.-Б. Башелье, Н. Алле, Ж.-Б. Юэ (1745–1811), Ж. Дюплесси, П. Парроселя (1664–1739). Также в коллекцию входили миниатюры, пастели и рисунки за авторством П.-А. Бодуэна (1723–1769), Ш. Куапеля, и немалое количество гравюр с произведений таких мастеров, как А. Ватто, К. Ванлоо, Ф. Буше, Ш. Натуар и Ж.-Б.-С. Шарден. Если присутствие в коллекции произведений Буше, которому госпожа Помпадур особо покровительствовала, ожидаемо, то более удивительным является присутствие большого количества произведений Башелье. Примечательна странная ошибка: перечисляя гравюры с произведений Шардена, автор каталога именует автора Себастьяном. Такой человек действительно существовал: Жюст-Себастьян Шарден (? – 1808) был племянником знаменитого художника и не слишком выдающимся скульптором, однако о нем речь идти не может. Перечисленные в каталоге гравюры сделаны с таких известных произведений Ж.-Б.-С. Шардена, как «Прачка», «Гувернантка» и «Молитва перед обедом». Остается загадкой, как Реми, составляя каталог, мог перепутать имя мастера.

В 1767 году П. Реми был составлен каталог коллекции де Жюльенна¹⁰⁶⁹. Это собрание было очень обширно. Французская школа идет здесь только после многих итальянских школ, таких как флорентийская, римская, болонская, миланская и т.д., а также испанской, голландской и фламандской, однако составляет треть всей огромной коллекции. Несомненно, кабинет де Жюльенна способствовал славе французских живописцев, поскольку был открыт для посещений. Увидеть собрание могли не только французы, но и иностранцы, которые, «вернувшись к себе, рассказывали о нем своим соотечественникам, рождая в них желание отправиться в путь, дабы увидеть столько сокровищ, собранных вместе»¹⁰⁷⁰. Говорится в каталоге и об отношении де Жюльенна к французским художникам: «Какую доброту он выказывал к зарождающимся талантам молодых художников, как по-отцовски он ободрял их своими советами и благодеяниями!»¹⁰⁷¹. Раздел каталога, посвященный

¹⁰⁶⁹ [Remy P.] Catalogue raisonné des tableaux, desseins & estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne...

¹⁰⁷⁰ Ibid. P. xij.

¹⁰⁷¹ Ibid. P. xij.

французской школе, начинается с перечисления мастеров XVII века: Ж. Калло, Н. Пуссена, К. Лоррена, С. Бурдона, Ш. Лебрена. Далее идут произведения Ш. де Лафосса, Ф. де Труа (1645–1730) и Ж.-Б. де Труа, Н. Коломбея (1644–1717), Ш. Парроселя, Б. Булоня, Ж.-Б. Сантерра (1751–1717), Н. Ларжильера, Ле Бургиньона (1621–1676), Ф. Депорта, П.-Ж. Каза, Ж. Рау (1677–1734). В коллекции имелось семь полотен А. Ватто, в том числе неизвестный ныне «Автопортрет с палитрой». Далее идут имена Ф. Лемуана, Ж.-Б. Удри, А. Куапеля, Ж.-Б. Патера, К. Ванлоо, Ф. Буше, Ж.-Б. Дез (1729–1765), Ж.-М. Вьена, Ж.-Б. Грёза, Л. Лелоррена, Ф.-Ю. Друэ, П.-А. Демаши и т.д. Таким образом, французская школа была представлена в коллекции де Жюльенна во всей полноте, включая как мастеров предшествующего столетия, так и современников коллекционера. В собрании можно было видеть не только исторические полотна, но и галантный, бытовой жанр, портреты, пейзажи. Пожалуй, в наименьшей степени был представлен натюрморт. Из значительных пробелов можно заметить отсутствие произведений Шардена, зато широко были представлены рисунки мастеров французской школы, в том числе более сотни рисунков Ватто, идущих под 58 номерами.

Два других собрания, где французская школа занимала важное место и даже превалировала над прочими, принадлежали Лаливу де Жюлли и Блонделю д'Азинкуру. Любопытно, что Лалив де Жюлли выпустил за свою жизнь два каталога. Первый был составлен им самим в 1764 году и посвящен целиком мастерам французской школы¹⁰⁷². В обращении к академикам, помещенном перед основным текстом, можно прочесть: «Господа! Как кажется, вы приветствуете давно задуманный мной проект собрать коллекцию картин и скульптур наиболее талантливых мастеров нашей французской школы... Исторический каталог этой коллекции – дань уважения, которой вы заслуживаете»¹⁰⁷³. В предисловии к каталогу Лалив сообщает, что с юности знакомился с самыми лучшими парижскими коллекциями и «был удивлен вкусу французов, любителей искусств, который

¹⁰⁷² [Laliv de Jully A.-L. de] Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture françoise de M. de Lalive, Introduceur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture. Paris: De l'Imprimerie de P.-A. Le Prieur, 1764.

¹⁰⁷³ Ibid. P. IV.

побуждает их собирать коллекции иностранных произведений»¹⁰⁷⁴. Лалив высказывает убеждение, что французская школа способна выдержать сравнение с фламандской и даже с итальянской, и что создание кабинета, посвященного французскому искусству, – благородное и необходимое дело. На момент издания каталога в собрание входили полотна А. Куапеля, Ф. Депорта, Л. Токе, Н. Ларжильера, Г. Риго (1659–1743), Ж. Дюмона-римлянина, А.-О.-Р. Делапорта (1724–1793), Ф. Лемуана, Н. Куапеля, Ш. Куапеля и Ж. Верне. После наиболее выдающихся имен Лалив приводит краткие биографии их обладателей. Нельзя сказать, что собрание Лалива в 1764 году было обширно, однако оно следовало четкой программе прославления французских мастеров.

В 1770 году Лалив де Жюлли поручил П. Реми составить новый каталог, поскольку решил распродать коллекцию¹⁰⁷⁵. «Торги были приурочены к свадьбе Дофина с целью привлечь большое количество любителей»¹⁰⁷⁶. В итоге 142 лота были приобретены 42 покупателями, т.е. коллекция оказалась совершенно рассредоточена. Каталог сохранил, однако, ее состав. На этот раз здесь были представлены также итальянская, голландская и фламандская школы, гуаши, миниатюры и рисунки различных мастеров. Коллекция французской живописи Лалива заметно пополнилась с 1764 года. Теперь здесь имелись произведения С. Вуэ, Ж. Калло, Н. Пуссена, К. Лоррена, Ж. Стелла (1596–1657), Ж. Бланшара, Л. Делаира, П. Миньяра, С. Бурдона, Э. Лесюэра, Ш. Лебрена, П. Пателя-старшего (1604/05–1676), Н. Куапеля, К. Лефевра (1632–1675), А.-Ф. ван дер Мёлена (1632–1690), Ш. де Лафосса, Ж. Жувене, Ф. де Труа, Ж. Парроселя, Ж.-Б. Сантерра, Л. де Булоня-старшего, Н. Ларжильера, Ж. Куртуа (Ле Бургиньона), Н. Флэйгельса, Г. Риго, Ж.-Б. Ферре (1664–1739), Ф. Депорта, А. Куапеля, Н. Бертена (1667–1737), Ж.-Ф. де Труа, Ж.-А. Гриму (1678–1733), Л. Галлоша, Ж.-Б. Удри, Ж.-Б. Патера (1695–1736), Ф. Лемуана, Н. Ланкре, Ж. Рету, Ш. Куапеля, П. Сюблейра, П.-Ш. Тремольера, Р. Турньера, К. Ванлоо, Ж. Дюмона-римлянина, Ф. Буше, Ш. Натуара, Ж.-Б.-М. Пьера, Ж.-М. Вьена, Ж. Верне,

¹⁰⁷⁴ [Laliv de Jully A.-L. de] Op. cit. P. V.

¹⁰⁷⁵ [Remy P.] Catalogue raisonné des tableaux... de M. de Laliv de Jully...

¹⁰⁷⁶ Michel P. Le commerce du tableau à Paris... <https://books.openedition.org/septentrion/111220> (Дата просмотра 25.07.2025).

Л. Лелоррена, Ж.-Б. Грёза, А. Демаши, Г.-Ф. Дуайена, Л. Лагрене, Г. Робера, Н. Алле, А.-О.-Р. Делапорта и др. Столь долгое перечисление имен не представляется излишним. Оно необходимо, чтобы показать, насколько широко французская школа была представлена в коллекции Лалива. Произведений французских мастеров здесь значительно больше, нежели итальянских, фламандских и голландских. Очень необычно, что повторяется ошибка в имени Шардена, который снова именуется Себастьяном.

Собрание Блонделя д'Азинкура, каталог которого был составлен в 1770 году, не являлось исключительно живописным¹⁰⁷⁷. Основную его часть составляли миниатюры, камеи, резная слоновая кость, японский и китайский фарфор, произведения ювелирного искусства, шкатулки, медали, эстампы, а также природные диковинки. Тем не менее, д'Азинкур имел в своей коллекции произведения Ж.-П.-Л.-Л. Уэля (1735–1813), Ж.-Б. Патера, Ф. Буше, Ш. Куапеля, Н. Флэйгельса, Ж.-О. Фрагонара, А. Демаши и нескольких менее известных мастеров.

Сами художники могли проявить себя и в качестве собирателей. Так, Ж.-Ф. де Труа, директор Французской академии в Риме, собрал значительную коллекцию, и произведений французских мастеров в ней было очень много. Будучи художником и одним из директоров в системе академического образования, де Труа имел ясное представление обо всем лучшем, что создавалось его коллегами-соотечественниками и возможность приобретать качественные вещи. Коллекция де Труа открывается произведениями М. Фремине, Н. Пуссена, Ж. Бланшара, Ф. де Шампеня, С. Бурдона, П. Миньяра, Ж. Вивьена (1757–1734), Ш. де Лафосса, Н. Коломбеля и др. Есть в коллекции де Труа его собственные произведения и творения его сына, а также большое количество работ современных ему мастеров: А. Ватто, Ж.-Б. Удри, Ш. Гриму, Ж.-М. Натье, Н. Бертена, Н. Куапеля и Ш. Куапеля, Л. Галлоша, Н. Ланкре, Н. Флэйгельса, Р. Турньера, А. де Фавана, Ф. Депорта, Ф. Лемуана, Ф. Буше, Ж.-Б.-С. Шардена, Ж. Рету, Ш. Натуара, Ж.-Б.-М. Пьера, Э. Жора (1699–1789), Ж. Дюмона-

¹⁰⁷⁷ [Remy P.] Catalogue raisonné d'un cabinet curieux en différens genres...

римлянина, Ж. Верне, Ж.-Б. Грёза, Л. Лелоррена, А. Демаши и некоторых других. Заметим, что в каталоге де Труа имя Шардена написано верно¹⁰⁷⁸.

Еще два больших кабинета, достойных упоминания – это собрание Бержере де Гранкура и Ватле. Оба собрания были распроданы в 1786 году. Каталог Бержере составляли три эксперта: Ж. Фоллио, Ф.-Л. Реньо-Делаланд (1762–1824) и Ф.-Ф. Жуллио (1755–1836)¹⁰⁷⁹. В предисловии подчеркивается интерес собирателя к французским художникам, в частности, к Ж. Верне, Г. Роберу, Ж.-Б. Грёзу и Ф. Буше. Бержере именуется «другом художников своего века»¹⁰⁸⁰. В коллекцию входили произведения К. Лоррена, П. Миньяра, С. Бурдона, Э. Лесюэра, Ш. Гриму, Ф. Буше, Ж.-Б.-М. Пьера, Ж. Верне, Л. Лагрене, Г. Робера, А. Рослина, Ж.-Б. Лепренса, Ж.-О. Фрагонара, Ф. Казановы (1727–1802) и др. Предпочтение явно отдается мастерам, далеким от исторического жанра, если не считать Буше, который и исторический жанр трактовал как галантный, причем из произведений этого мастера у Бержере много пейзажей и пасторалей, головок, сценок из «китайской» жизни (охота, рыбная ловля, ярмарка, свадьба и аудиенция у китайского императора).

В предисловии к каталогу Ватле, созданному к посмертной распродаже его коллекции, также подчеркивается интерес собирателя к французской школе и говорится, что он имел произведения «почти всех своих современников, многие из которых оплакивают его как своего друга»¹⁰⁸¹. Принципиальным новшеством является то, что каталог открывается сразу французской школой, а итальянская помещена лишь после нее. Фламандская же и голландская идут в последнюю очередь. Это говорит о том, что к концу века французская школа живописи заняла в умах коллекционеров более значимое место, нежели все остальные. В выборе мастеров Ватле традиционен. Это Н. Пуссен, Э. Лесюэр, Ф. Лемуан, П.-Ш. Тремольер, К. Ванлоо, Ш. Натуар, Ж.-Б.-С. Шарден, Ф. Буше, Ж.-Б.-М. Пьер, Г.-Ф. Дуайен, Ж. Верне, Ж.-Б. Грёз, Г. Робер, Л.-Ж.-Ж. Дюрамо.

¹⁰⁷⁸ [Remy P.] Catalogue d'une collection... de Mr. J. B. de Troy... P. 39.

¹⁰⁷⁹ [Folliot J., Delalande F., Julliot F.] Op. cit.

¹⁰⁸⁰ Ibid. P. V.

¹⁰⁸¹ [Paillet J.] Op. cit. P. 4.

Итак, парижский живописец имел надежду видеть свои произведения в составе частных коллекций, особенно тех, что принадлежали людям, имеющим репутацию знатоков. Поскольку о таких персонах было известно, что они приобретают лишь первоклассные вещи, то картины, побывавшие в их собраниях, имели все шансы быть приобретенными за значительные суммы другими серьезными коллекционерами. Художник же получал дополнительные основания быть причисленным к лучшим мастерам своего времени. Каталог, благодаря которому можно судить о составе коллекции, давал представителям следующих поколений образец для подражания и напоминал, какие именно мастера достойны занять место в лучших кабинетах.

Посетители упомянутых и многих других собраний могли увидеть достаточно полную картину развития французской школы живописи с середины XVII века и по момент знакомства с коллекцией; могли узнать и запомнить наиболее важные имена мастеров, подвизавшихся в различных жанрах, увидеть не только законченные произведения, но также рисунки и наброски. Поскольку посетители собраний принадлежали, как правило, к образованной элите, они могли в дальнейшем сами выступить в качестве заказчиков или собирателей, приобрести полотна понравившегося мастера на распродаже той или иной коллекции и в свою очередь сделаться хранителями памяти о нем и его наследия.

6.3. Значение копий и гравюр с произведений парижского живописца

Копии с полотен могли изготавливаться как при жизни, так и после смерти создавшего их живописца. Заказ на копию мог поступить от коллекционера, учреждения, любого заинтересованного лица. Но в первую очередь копии создавались в Академии. Вся академическая система, как можно было видеть, строилась на идее того, что копирование является наиболее эффективным способом освоить необходимые профессиональные навыки, и копирование непременно предшествовало рисованию с натуры. Даже лучшие ученики, отправленные в Рим по завершении академического образования, тратили немалую часть времени на изготовление копий с произведений итальянских мастеров, что должно было обеспечить двойную выгоду: совершенствование учеников в искусстве и пополнение королевской коллекции. Однако копировалась далеко не только живопись Ренессанса и барокко. Полотна французских мастеров второй половины XVII – XVIII века также могли занять престижное место образца: копии с них делались учениками в порядке упражнения. В жизнеописании академиков встречаются упоминания о снятии копий с наиболее важных произведений. Так, о Лебрене сообщается следующее: «Сошествие Святого Духа на апостолов – сюжет алтарной картины... Господин Лебрэн создал ее с удовольствием, изобразив самого себя в уголке в качестве зрителя, наблюдающего сцену. Также он заставил лучших своих учеников снять с нее многочисленные копии, которые подправлял сам»¹⁰⁸².

Копирование могло быть успешным приемом при самообразовании. В официальной академической биографии Луи Лисери (1642–1687) сказано, что он «сформировал себя сам, делая копии с произведений Лебрена и создавая собственные композиции»¹⁰⁸³. Можно также вспомнить, что, находясь в ателье Буше, молодой

¹⁰⁸² [Dubois de Saint-Gelais L.-F.] Vie de Charles Le Brun // Conférences de l'Académie Royale... T. 4. V. 2. P. 344.

¹⁰⁸³ [Dubois de Saint-Gelais L.-F.] Vie de Gilles Rousselet, Louis Licherie, François Lemaire, Philippe Buyster et Étienne Villequin // Conférences de l'Académie Royale... T. 4. V. 2. P. 402.

Фрагонар снимал копии с произведений учителя, в частности, с «Геркулеса и Омфалы» (1731, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва).

Существовала, разумеется, и постоянная практика профессионального копирования. Мастера могли иметь своих постоянных копиистов. Так, Иньяс Верне, брат Жозефа Верне, долгое время был постоянным его копиистом, прежде чем сделаться его подражателем¹⁰⁸⁴. Некоторые копиисты не только пользовались признанием, но и строили успешную академическую карьеру. Здесь в качестве показательного примера может быть рассмотрена личность Франсуа-Альбера Стъемара. Уроженец Валансьена, этот мастер около 1702 года оказался в Париже и проучился в Академии всего один год. Уже в начале 1704 года он был признан назначенным, а с 1707 года получил должность копииста и реставратора картин Королевского собрания. Ему приходилось копировать как портреты, так и полотна старых и современных мастеров. Также ему было доверено устройство академических Салонов, о чем уже упоминалось в соответствующей главе.

Личное покровительство художнику оказывал герцог д'Антен. Когда этому высокопоставленному лицу требовались копии известных произведений для украшения резиденций, Стъемар получал весьма солидные заказы. Г. Глорио пишет, что «когда герцог д'Антен украшал в 1724-1725 годах свой замок Пети-Бур, Стъемару досталась львиная часть работы»¹⁰⁸⁵. Официальные заказы не мешали Стъемару участвовать и в «семейном подряде» по производству копий с полотен Франсуа Лемуана, женатого на сестре копииста. Семейные связи имели здесь определяющее значение. Художники XVIII столетия часто рождались между собой, что могло способствовать эффективному сотрудничеству. Стъемар регулярно создавал копии с полотен Лемуана. Г. Глорио отмечает, что на момент начала сотрудничества и художник, и копиист могли считаться уже состоявшимися профессионалами¹⁰⁸⁶. Ни один из них не сыграл определяющей роли в развитии карьеры другого. Однако их взаимодействие было весьма плодотворным и полезным для обоих. Кроме того,

¹⁰⁸⁴ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 232, 234.

¹⁰⁸⁵ Glorieux G. «M. Stiemart, peintre et bon copiste»: ébauche d'un portrait de François-Albert Stiemart (1680–1740) // La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle. Paris: Honoré Champion éditeur, 2009. P. 167.

¹⁰⁸⁶ Ibid. P. 170.

Стьемару довелось выполнять копии с работ таких современных ему мастеров, как Сантерр, Жувене, Рету, Ватто, Риго и многих других. Заказчики же происходили из самых высоких кругов. Кроме самого короля и уже упомянутого герцога д'Анте́на, можно назвать герцога де Буффле, герцога де Сент-Аньяна, герцога де Жевра, герцогиню де Вийар, графа и графиню Тулузских. Востребованность Стьемара была так высока, что он мог требовать значительной оплаты за свои работы. На момент смерти копииста его состояние составило 162522 ливра¹⁰⁸⁷. (Вспомним, что на содержание Французской академии в Риме уходило в среднем 25000 ливров в год, а годовая стипендия воспитанников Школы избранных художников составляла 400 ливров). Это весьма показательно в плане того, насколько важны и востребованы были копии, на которые существовал постоянный и устойчивый спрос.

В особом положении находится портрет. Портреты чаще полотен иных жанров оказывались предметом многократного копирования, однако здесь причиной зачастую оказывалась известность модели, а уже во вторую очередь мастерство художника и предложенная им удачная иконография. О том, как технически осуществлялось копирование и как функционировал копийный кабинет Департамента королевских строений, уже говорилось. И все же такие копии в любом случае немало способствовали сохранению памяти о мастере, столь признанном при жизни, что портреты его кисти заказывали самые знатные и известные его современники. Случалось, что особенно много копий создавалось с произведений того или иного парижского мастера за рубежом. Так, Александр Рослин, приехавший в Санкт-Петербург в 1776 году с целью написать портрет Екатерины II и других членов императорской семьи, не только пользовался огромным успехом в среде русской аристократии, но и был одним из самых копируемых приезжих художников. Среди копиистов Рослина можно назвать Д.Г. Левицкого, Ф.С. Рокотова и П.М. Дальмана (1734(?)–1779), делались многочисленные копии безымянными мастерами, как учениками, так и профессионалами. (Илл. 144–145). Сама Екатерина, хотя была недовольна трактовкой своего лица в большом парадном портрете кисти Рослина,

¹⁰⁸⁷ Glorieux G. «M. Stiemart, peintre et bon copiste»... P. 178.

свидетельствовала: «У меня есть пропасть моих портретов, которые копируют с Рослина; у каждого будет такой портрет»¹⁰⁸⁸. Таким образом, слава парижских мастеров распространялась далеко за пределы Франции, что могло оказаться особенно важно в тот период, когда развернулись революционные события и память о «художниках короля» едва ли пользовалась уважением на родине.

Гравюры еще в большей мере становились прекрасной рекламой мастера при жизни и зачастую начинали пользоваться особой популярностью после его смерти. В художественной среде Парижа XVIII века прекрасно осознавалось значение гравюры для живописи. Весьма показательны в этом отношении рассуждения П.-Ж. Мариэтта, профессионального гравера и торговца произведениями данного вида искусства. В предисловии к составленному им сборнику гравюр, принадлежащих королевскому собранию, коллекциям герцога Орлеанского и П. Кроза, Мариэтт сетует по поводу недолговечности живописных произведений. Он полагает, что «количество эстампов, сделанных с одной доски, и особенности их хранения приведут к тому, что они переживут большую часть картин, которые воспроизводят»¹⁰⁸⁹. Мариэтт также указывает на то, что «копии, выполненные кистью», всегда существуют в количестве гораздо меньшем, чем гравюры, а потому больше подвержены риску бесследно исчезнуть. О копиях Мариэтт также пишет, что они далеко не всегда превосходят по качеству и зачастую дают искаженное и приблизительное представление об оригинале, так что «сам автор, если бы вернулся в наш мир, едва ли узнал бы собственный замысел в столь слабом подражании»¹⁰⁹⁰. Эстамп, сделанный хорошим мастером с оригинала, внушает Мариэтту больше надежд. Восхваляя гравюру, он пишет, что «это искусство было изобретено будто бы только для того, чтобы обеспечить произведению живописи столь же долгую жизнь, какой обладают произведения великих скульпторов»¹⁰⁹¹. Мариэтту вторит Дидро, рассуждая о гравюрах, выставленных в Салоне 1765 года: «Исчезновение – удел всех картин. Сколько из них уже погибло от холода, жара, червей и просто воздуха! Лишь одна

¹⁰⁸⁸ Сборник Русского исторического общества. Т. 23. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1878. С. 100.

¹⁰⁸⁹ [Mariette P.-J.] Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans... V. 1. P. j.

¹⁰⁹⁰ Ibid.

¹⁰⁹¹ Ibid. P. ji.

гравюра может спасти то, что предназначено сохраниться, а значит, всякий помышляющий о славе художник не должен упускать из виду гравера»¹⁰⁹². Рассуждения такого рода привели к активному развитию практики снятия гравюр с живописных произведений.

Академия была весьма озабочена вопросом изготовления гравюр с творений своих членов, но в то же время не желала допустить появления недостаточно качественной продукции такого рода. 27 июня 1714 года было утверждено правило, согласно которому гравировать с произведений академиков возможно только с их личного разрешения, либо, если художника уже нет в живых, соответствующее разрешение может дать лишь Академия¹⁰⁹³.

Пока мастер был жив, изготовление гравюр с его полотен было в целом его собственной заботой. Академия вмешивалась лишь в особых случаях. Скажем, художник, обнаруживший, что кто-либо распространяет несанкционированные им эстампы или подделки, мог обратиться в совет Академии с просьбой оказать помощь в преследовании нарушителей.

Однако после смерти художника Академия должна была позаботиться о его наследии. Это включало в себя и решения относительно снятия гравюр. Поэтому периодически учреждение инициировало проекты, связанные с увековечиванием в гравюре наиболее значимых произведений. Показателен в этом отношении эпизод, относящийся к 1762 году, когда было решено создать серию гравюр с картин, которые в течение многих лет передавались в Академию в качестве произведений на звание академика. Это должно было послужить к чести как самой Академии, так и французской художественной школы. В протоколах Академии говорится, что она «уполномочивает г-на Директора, г-на Казначея и г-на Секретаря начать это предприятие и продолжать его в соответствии с тем, какими средствами Академия сможет располагать»¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁹² Дидро Д. Указ. соч. Т. 1. С. 198.

¹⁰⁹³ McAllister Johnson W. La gravure d'histoire en France au XVIIIe siècle // *Revue d'Art*. 1993. № 99. P. 30.

¹⁰⁹⁴ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 7. P. 192.

Начать предполагалось с произведений Луи де Булоня и Шарля де Лафосса, т.е. с мастеров, принадлежащих в целом XVII столетию. Поскольку строгих сроков завершения проекта поставлено не было, можно лишь говорить о темпах его продвижения. К 1779 году было выполнено и выставлено восемь таких произведений. Может показаться, что это весьма скромный результат для семнадцати лет работы, однако речь шла о крупных, многофигурных композициях. К тому же, было не так много мастеров, которым Академия могла поручить столь ответственную работу. Хороших граверов, особенно тех, кто с успехом подвизался в историческом жанре, было мало, и ценились они очень высоко. Данным проектом занимались Ж.-Ш. Левассер (1734–1817) и Л.-С. Лемперер (1728–1807), С.-Ш. Миге (1736–1820), Ж.-Ф. Боварле (1731–1737) и П.-Э. Муатт (1722–1780). Миге выполнил четыре произведения из восьми, остальные же сняли всего по одной гравюре, видимо, в силу перегруженности другими заказами. Левассер и Лемперер, например, должны были гравировать произведения лауреатов академических конкурсов 1727 и 1747 года, имели немало других заказов как от Академии, так и от частных лиц.

Сами художники могли проявлять исключительную активность в плане сотрудничества с граверами, дабы еще при жизни упрочить свою славу и популярность. Когда речь шла о крупных мастерах, таких, например, как Лебрэн, то общее количество гравюр, снятых с его полотен, могло оказаться очень внушительным. Французский исследователь К. Мишель пишет, что в одной из наиболее крупных и полных коллекций эстампов, принадлежащей М. де Маролю, на 1672 год было 113 гравюр, выполненных с работ Лебрэна¹⁰⁹⁵. Т.е. речь идет еще о прижизненных эстампах с произведений мастера. Надо полагать, что за следующие восемнадцать лет, оставшиеся до смерти живописца, количество гравюр в значительной степени возросло и продолжало возрастать после его смерти.

Художники XVIII столетия продолжали данную традицию. Весьма интересен случай Ж.-Б. Грёза, который сотрудничал с целой командой граверов, среди которых следует назвать Ж.-Ж. Флипара (1719–1782), Ж. Массара (1740–1822), Р. Гейара

¹⁰⁹⁵ Michel Ch. Quelques réflexions sur l'estampe au XVIIe siècle // Nouvelles de l'estampe. 2015. № 252. P. 7.

(1719–1790) и Ж.-Ш. Левассера. Биографы Грёза, такие как К. Моклер и братья Гонкур, называют это сотрудничество настоящим предприятием.

Гравюры с полотен Грёза пользовались огромным спросом и приносили тысячи ливров дохода. К. Моклер пишет, что назидательные и умилительные сюжеты завоевали этим гравюрам симпатии всей французской буржуазии – а это был отнюдь не узкий круг потребителей¹⁰⁹⁶. Однако и утонченные знатоки проявляли немалый интерес к данной продукции. Спрос подстегивался хитростями, направленными на то, чтобы сделать раритет из каждого оттиска. Отпечатки, как сообщает К. Моклер, снимались с доски на различных стадиях готовности: «совсем без текстов, до посвятительной надписи... до указания титула художника короля, до того, как ставилась последняя точка»¹⁰⁹⁷. О том же красноречиво писали Гонкуры: «Произведения Бодуэна и Лафренсена, все эти лукавые эстампы, отправлялись на чердаки, гонимые нравственным пафосом произведений Грёза, и сейчас еще встречающихся на стенах провинциальных домов. Этому полезному для общества пристрастию способствовал и каприз коллекционеров, которых очаровывали, волновали и возбуждали поиски экземпляров с различными надписями – прием, до сих пор не использовавшийся французской торговлей эстампами. Здесь имело место приманивание посредством тонких различий между сериями гравюр, нарастающая лестница надписей, созданная, чтобы возбудить вкус или праздное любопытство»¹⁰⁹⁸.

Грёз со временем взял за правило ставить на обратной стороне гравюры свою подпись, поскольку начали распространяться подделки. Граверы, не имеющие ничего общего с командой Грёза, изготавливали копии с уже имеющихся в торговом обороте гравюр с целью получить неплохой доход. В каком-то смысле появление подделок также было знаком признания. Спрос на гравюры Грёза был так велик, что подделывать их стало выгодно, притом что и законные тиражи были весьма обширными. В своих мемуарах Грёз признавался, что гравюры принесли ему состояние в 300 тысяч ливров.

¹⁰⁹⁶ Mauclair C. Jean-Baptiste Greuze. P. 152.

¹⁰⁹⁷ Ibid. P. 152.

¹⁰⁹⁸ Goncourt E. et J. L'art du dix-huitième siècle. T. 1. P. 439.

Время от времени Грёз помещал в печати обзоры гравюр со своих полотен, создавая им рекламу и привлекая покупателей. Так, в «*Journal de Paris*» выходили его «письма», в которых он анонсировал выход новых гравюр и увлекательно объяснял их сюжет. Например, 13 апреля 1781 года было опубликовано письмо Грёза о гравюре «Мачеха»¹⁰⁹⁹. (Илл. 146–147). В 1786 году в том же журнале появилось столь же подробное письмо Грёза о гравюре «Вдова и ее духовник». Подобные сентиментальные и нравоучительные истории – настоящие маленькие романы – должны были заставить читателей «*Journal de Paris*» с нетерпением ожидать выхода очередной гравюры.

Своими гравюрами Грёз и в самом деле обеспечил себе память и долгий интерес коллекционеров, даже притом, что, умирая в 1806 году в бедности, мог полагать свое дело проигранным. Как многие мастера, чьи преклонные годы пришлись на эпоху Революции, а старость – на времена Консулата и Империи, Грёз оказался оттеснен на обочину художественной жизни. На смену «старорежимным» мастерам пришли новые живописцы, и казалось, что все усилия сохранить уважительную память о поколении «художников короля» пропали втуне. Однако новый виток интереса к ним можно заметить в эпоху поздней Империи и Реставрации – уже говорилось, что в эти годы появляется новая серия их биографий и автобиографий. В дальнейшем интерес к гравюре дореволюционной эпохи только возрастал. В конце XIX века Г. Буркар, автор исследования, посвященного французской гравюре XVIII столетия, писал, что

¹⁰⁹⁹«Позвольте мне, господа, воспользоваться голосом вашего журнала, чтобы представить историческую заметку об эстампе, который должен появиться 28 числа текущего месяца и который по моему заказу гравировал господин Левассёр. Название этого произведения – “Мачеха”. Уже давно я испытывал желание обрисовать этот характер, но сколько бы эскизов я не делал, выразительность образа мачехи не казалась мне достаточной. Однажды, проходя по Новому мосту, я увидел двух женщин, которые спорили с большой горячностью. Одна из них, проливая слезы, вскричала: “О мачеха! Да, она даст кусок хлеба, но выбьет им зубы!”. Это было для меня вспышкой света. Я вернулся домой и набросал план моей картины, которая предполагала изображение пяти фигур: мачехи, падчерицы, ее бабушки, родной дочери мачехи и ребенка трех лет. Я предполагал, что это час обеда и что юная обездоленная собирается сесть за стол вместе с остальными. Тогда мачеха берет со стола кусок хлеба и, схватив падчерицу за фартук, бьет ее этим куском по лицу. Я пытался создать образ обдуманной ненависти, которая обычно проистекает из ненависти закоренелой. Девушка вырывается и будто хочет сказать: “За что Вы меня бьете? Я не сделала Вам ничего плохого”. Ее лицо выражает смирение и страх. Бабушка находится на другом конце стола. Охваченная самым настоящим горем, она воздевает к небу глаза и трясущиеся руки и будто вопрошает: «О, дочь моя, где ты? Какое несчастье, как горько!» Дочь мачехи несколько не сочувствует жребии своей сестры, она забавляется, видя отчаянье бабушки, и высмеивает ее, делая знак своей матери. Маленький мальчик, чье сердце еще не испорчено, протягивает благодарные ручки к сводной сестре, той, что всегда заботится о нем. В конечном счете, моим замыслом было написать женщину, которая третировает не родного ей ребенка и которая испортила сердце своей собственной дочери, что делает ее преступление вдвое более тяжким». *Journal de Paris*. 1781. № 103 (13 avril). (Цит. по: Goncourt E. et J. *L’art du dix-huitième siècle*. T. 1. P. 392-393).

«и сегодня... эстампы французской школы... выискиваются со страстью, граничащей с одержимостью»¹¹⁰⁰.

Разумеется, Грёз был не единственным художником, заинтересованным в выпуске гравюр по своим полотнам. Это была вполне распространенная практика, хотя, возможно, и не каждый мастер имел достаточно средств и энтузиазма, чтобы организовать настоящее «предприятие». Прекрасным примером живописца, хорошо разбирающегося в ценности репродукций, может считаться К.-Ж. Верне. Получив королевский заказ на изображение главных портов Франции, он организовал подписку на гравюры с будущих произведений. (Илл. 144). Подписчики происходили из разных регионов Франции, и, как отмечает Л. Лагранж, в одном только Бордо количество желающих подписаться составило 562 человека, а в Париже число их было значительно больше, причем интерес к будущему изданию проявили люди самые просвещенные и известные¹¹⁰¹. Тот же автор сообщает, что подписка была организована Верне за свой счет, т.е. все риски художник взял на себя, полагая, что у предприятия есть безусловные шансы на успех.

Первое издание гравюр «Порты Франции» появилось в 1760 году, оно включало в себя всего четыре гравюры. Вторая серия вышла в 1762 году – подписчики получили следующие четыре гравюры. В 1764 году вышли номера с 9 по 12, а в 1767-м – 13 и 14 номер. Столь медленная работа граверов объяснялась тем, что они должны были ждать, пока художник не закончит полотна, с которых можно было бы начать гравировать. Номера с 15 по 17 вышли только в 1775–1780 годах. По подписке гравюры стоили 36 ливров за выпуск, однако если коллекционер желал иметь особый оттиск (лишь с частью подписей или авторским автографом), он платил от 12 до 15 ливров за один лист.

О том, что Верне, по крайней мере в 1760-е годы, принимал активное участие в подготовке эстампов со своих произведений, свидетельствуют дневники гравера Ж.-Ж. Вилля. В записи от 29 мая 1760 года значится следующее: «Я написал господину Верне, который сейчас в Байонне, и послал ему два эстампа, награвированных

¹¹⁰⁰ Bourcard G. Les estampes du XVIIIe siècle, école française: guide-manuel de l'amateur Paris: D. Morgand, 1893. P. III.

¹¹⁰¹ Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle... P. 126.

господином Зингом (Zingg) для меня по его маринам. Я попросил его внести исправления, если это будет необходимо»¹¹⁰². Вилль и сам сделал немало для рекламы гравированной серии «Порты Франции», поскольку дарил первые выпуски своим друзьям, сообщая, что ожидается продолжение¹¹⁰³.

Заметим, что Вилль был весьма значительной фигурой в парижской культурной среде того времени. Немец по происхождению, он в 1736 году приехал в Париж, где сделал блестящую карьеру. Н. Ларжильер, принявший участие в молодом мастере по приезде его в столицу Франции, поручал Виллю изготавливать многочисленные живописные копии со своих и чужих полотен. Кроме того, Вилль прекрасно умел завязывать и сохранять полезные знакомства. Многие немецкие аристократы использовали его как комиссионера, через которого было удобно покупать гравированные в Париже новинки, делать заказы и даже пользоваться его услугами гида и сопровождающего во время посещений столицы Франции. Гонкуры в предисловии к дневникам Вилля, изданным в середине XIX века, отмечают, что его связи не ограничивались Германией – Вилль вел переписку с заинтересованными лицами из Австрии, России и Дании¹¹⁰⁴. Рассылая по Европе эстампы, выполненные как им самим, так и другими парижскими мастерами, Вилль немало способствовал славе французских живописцев и тому, что память о них сохранялась отнюдь не только во Франции.

Таким образом, заботясь о том, чтобы с их полотен изготавливались многочисленные и качественные гравюры, французские мастера упрочивали свою известность. Востребованность гравюры обусловила ее постоянное совершенствование, поиск новых приемов. Как пишет Ф.-Ж. Паризе, период между 1750 и 1780 годом был особенно богат на всевозможные инновации в области гравировальных техник¹¹⁰⁵. Так, например, сложившаяся к этому времени карандашная манера получила общеевропейское распространение, поскольку велика стала потребность в репродуцировании не только значительных станковых

¹¹⁰² [Wille J.-G.] Op. cit. T. 1. P. 136.

¹¹⁰³ Ibid. P. 145, 147, 149, 150.

¹¹⁰⁴ Ibid. P. XI.

¹¹⁰⁵ Pariset F.-G. Les arts graphiques autour de 1778 // Dix-huitième Siècle. 1979. № 11. P. 131.

произведений, но и рисунков старых и современных мастеров. Особую роль сыграл здесь гравер Ж.-Ш. Франсуа (1717–1769). Как пишет М.И. Флекель, «в 1757 году Франсуа выпустил новую серию гравюр под названием “Любовь к рисунку, или Курс рисования в карандашном духе”, где воспроизводились рисунки ряда известных французских мастеров того времени: К. Ванлоо, Ж.-М. Вьена, Ш. Эйзена, Ф. Буше. Начинание Франсуа было горячо поддержано парижской Королевской академией художеств, так как возможность размножать образцы рисунка была важным средством упрочения позиций академической художественной школы»¹¹⁰⁶. Это давало возможность не только иметь в коллекциях рисунки, ранее существовавшие лишь в единичных экземплярах, но, как писал Д. Дидро, предоставлять ученикам «хорошие образцы для копирования»¹¹⁰⁷. Можно сказать, что изобретение и развитие «карандашной манеры» сыграло важную роль в сохранении памяти о французских мастерах, многие из которых были отличными рисовальщиками. Рисунки – категория, особенно подверженная порче и исчезновению. Создаваемые в единственном экземпляре, они теряются, рвутся, расходятся по ученикам и знакомым. «Карандашная манера» перевела существование рисунка в иную плоскость – в сферу долговременного и надежного бытия. Как пишет К. Красильникова, «карандашная манера применялась для рисунков сангиной, черным и белым мелом, но для работ, выполненных размывкой кистью, больше годилась техника “лавис”»¹¹⁰⁸, изобретателем которой выступил в 1769 году Ж.-Б. Лепренс. Теперь будущие поколения получали возможность не только судить о художнике по его законченным и масштабным полотнам, но и свести с ним более близкое знакомство, увидеть его «руку», тот беглый почерк, который часто терялся при изготовлении полноценных произведений.

Итак, копии и гравюры должны были способствовать сохранению и распространению славы и памяти о парижских мастерах. Копии создавались и в качестве учебных упражнений – и целенаправленно, по заказу конкретных лиц, и на

¹¹⁰⁶ Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой: Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI-XX в. М.: Искусство, 1987. С. 162.

¹¹⁰⁷ Там же.

¹¹⁰⁸ Красильникова К. Графика в «Салонах» Дени Дидро // «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже... С. 146.

продажу. В данном разделе говорилось лишь о качественных копиях, сделанных специально подготовленными мастерами. Однако нельзя забывать и о многочисленных копийных мастерских на мосту Нотр-Дам, где создавались и продавались не столь высококлассные, зато многочисленные копии. И это тоже может считаться данью уважения и памяти парижским живописцам.

Во многом копии с картин и гравюры выполнили свою функцию, поскольку первые до сих пор могут представлять какого-либо значительного мастера в небольших 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.

6.4. Мемориальные интенции в автопортретах и портретах художников

Анализируя в предыдущей главе произведения бытового жанра, мы уже имели возможность познакомиться с некоторыми аспектами самосознания парижского живописца. Однако есть группа произведений, особенно ярко демонстрирующих особенности самовосприятия художника и то, каким он хотел остаться в памяти потомков, – автопортреты и портреты братьев по профессии. В Париже XVIII века у художника было немало причин и поводов создавать подобные полотна. Это могли быть совершенно официальные заказы. В академической среде распространилась традиция изготавливать в качестве произведения на звание назначенного или академика портреты своих коллег. Данные изображения должны были пополнить галерею Королевской академии и сохранить почтительную память о ее выдающихся членах. Такие произведения имеют продуманную программу и довольно большой размер. Они в значительной мере ориентированы на социум, на то, чтобы официально представить изображенного.

Прекрасно известны и многочисленные автопортреты художников, а также портреты друг друга, выполненные мастерами в частном порядке. Эта группа произведений гораздо разнообразнее и отражает более личное представление художника о себе и своих коллегах. Назначение таких вещей может быть также очень разным. Они могут оставаться в мастерских своих создателей, могут предназначаться в подарок родным и друзьям, могут быть явлены и широкому кругу зрителей, с которыми затевается игра, предполагающая формирование какого-либо социального образа и приобретение оригинальной репутации.

Можно сказать, что главной характеристикой официальных портретов является достоинство: человеческое и профессиональное. Особенно строгими и близкими к портретам знати являются изображения, выполненные в первые десятилетия существования Академии. В это время живописцы, только что добившиеся официального отмежевания от ремесленной среды, были особенно чувствительны к

своему положению. Примером может служить портрет Ф. де Труа, выполненный А.-С. Беллем (1674–1734) на звание академика (1703, Версаль). (Илл. 149). Это поколенное изображение, что заставляет воспринимать его как полупарадное, близкое к официальному придворному портрету. Одет художник со всей тщательностью, по моде своего времени. На нем черный атласный кафтан, из-под которого виднеется застегнутый на все пуговицы золотистый камзол, на шею аккуратно повязан белый галстук (кроат) с кружевной оторочкой, на голове – пышный алонжевый парик. Правая рука в обрамлении белоснежной манжеты опирается на трость, в левой – палитра и кисти. Данные атрибуты профессии оказываются в тени, не сразу бросается в глаза и мольберт с чистым холстом на заднем плане. Поэтому с первого взгляда портрет воспринимается как изображение вельможи в сдержанном, но благородном одеянии. Это представляется вполне логичным, поскольку Ф. де Труа, которого в 1708 году изберут директором Академии и чья карьера разворачивалась преимущественно при дворе, заслуженно ощущал себя частью этой среды.

Примером, относящимся к первой четверти XVIII века, может служить весьма примечательный автопортрет Н. Ланкре (1720, частное собрание). (Илл. 150). Художник, одетый с небрежной элегантностью, непринужденно опирается на спинку кресла. Роскошный парик обрамляет красивое молодое лицо, в выражении которого ощущается прямо-таки царственная надменность. Любимец герцога д'Антена, работавший в том числе и по королевским заказам, Ланкре подчеркивает в автопортрете достоинства своей аристократической внешности.

Иногда можно наблюдать и моду на некоторую небрежность в костюме, призванную передавать артистизм творческой натуры и намекать на необходимое при работе удобство, что заставляет избавляться от стеснительных оков официальных одеяний. Так, художник и теоретик, автор многих жизнеописаний своих коллег Л. Галлош на портрете кисти Л. Токе предстает в атмосфере роскоши и свободы (1734, Лувр, Париж). (Илл. 151). На расстегнутую рубашку, в петлицу которой продет узкий черный галстук, накинут коричневый бархатный халат с атласной подкладкой. Дань официальности отдает лишь аккуратный белый парик на голове. Художник сидит, закинув ногу на ногу, одна рука опирается на папку с рисунками, лежащую на столике

с вычурной позолоченной ножкой, во второй руке – двусторонний держатель для угля и мела, за спиной на мольберте – масштабное полотно, по всей видимости, на исторический сюжет. Серьезное выражение лица и направленный в сторону взгляд соответствуют атмосфере творческого труда.

Были мастера, постоянно возвращающиеся к работе над своими автопортретами. Одним из таких художников был А. Рослин, принятый в Академию в 1753 году. Самый ранний его автопортрет был написан для галереи Уффици во Флоренции в 1748 году, но оказался впоследствии заменен мастером на более торжественный вариант. Ранний пребывает теперь, по всей вероятности, в частном собрании и нам неизвестен. Следующий относится к 1755 году и также хранится в личной коллекции. Еще один был написан в 1774 году и предназначался для родственников мастера (частное собрание), другой в 1775-м – для Академии художеств в Стокгольме, где и находится до сих пор. Поясное изображение 1783 года принадлежит Музею Жакмар-Андре в Париже. (Илл. 152). В 1785 году Рослин снова пишет себя (частное собрание). А в 1790-м создает автопортрет, специально предназначенный для галереи Уффици во Флоренции. Авторское повторение с него помещается в Музее изящных искусств города Мальмё. (Илл. 153). Рослин постоянно следует раз избранной формуле. Художник везде предстает в одинаковой позе. Голова показана в трехчетвертном развороте, в одном и том же ракурсе. Лицо имеет неизменно любезное, но слегка высокомерное выражение знающего себе цену маэстро. Портреты различаются только форматом, размером, некоторыми деталями и документальной передачей всех возрастных изменений, происходивших с лицом художника. В портрете из Музея Жакмар-Андре на заднем плане изображен поставленный на мольберт неоконченный портрет супруги мастера Мари-Сюзанн Жиру, что придает полотну более частный характер. Этот автопортрет небольшого размера – 80х64 см. Более официально выглядит позднее изображение 1790-го года. Портрет крупнее, чем все предшествующие (103х81 см), и имеет надпись на итальянском языке: «Alessandro Roslin, Suedese, Cavl-re del Real Ordine di Vasa. Pittore del Re di Francia. Sbozzando il Ritratto del suo Sovereno il Re di Suezia. Fato in Parigi

1790»¹¹⁰⁹. Портрет этот поколенный и имеет множество подробностей. Художник изобразил себя в золотисто-охристом кафтане, камзоле и панталонах того же цвета. Кафтан расшит мелкими цветочками, сплетающимися в замысловатый узор, который перекликается с легким кружевом манжет и жабо. На груди мастера помещен орден Ваза, в левой руке он держит палитру и кисти, правая спокойно лежит на колене. На заднем плане помещается находящийся в процессе работы портрет Густава III, что сразу определяет официальный и торжественный пафос произведения, так же, как изображенная над головой мастера мраморная табличка с вышеприведенной надписью на итальянском.

В каком-то смысле образ преисполненного собственного достоинства, изысканно и со вкусом одетого признанного придворного маэстро – тоже роль, однако для Рослина и для многих его современников это было не театральным, а жизненным амплуа, которое он желал запечатлеть на холсте. Этим объясняется отсутствие какого-либо разнообразия в автопортретах мастера. Его устраивает и однажды избранная поза, спокойная, отвечающая замыслу, художник не видит ни малейшей необходимости отказываться от удобного композиционного приема. Любопытно, что на концепцию, которую мастер считает наиболее подходящей для своего автопортрета, не повлияло даже изменение политической ситуации. Полотно 1790 года, выполненное в разгар революционных страстей, не только не отразило реалий этого бурного времени, но даже может считаться вершиной в изображении художника *de l'Ancien régime*. Мало того, в надписи на холсте Рослин безбоязненно именуется себя «художником французского короля», каковым он и являлся долгие годы. Демонстрируя таким образом независимость самосознания от новых исторических обстоятельств, живописец обнаруживает преданность тому миру, в котором был воспитан.

Весьма показателен и случай женщин-художниц. Автопортретирование стало для них значимым способом показать и увековечить свою принадлежность парижскому художественному сообществу. Виже-Лебрэн создала за свою жизнь

¹¹⁰⁹ «Александр Рослин, швед, кавалер королевского ордена Ваза. Художник французского короля. За работой над портретом его величества короля шведского. Сделано в Париже в 1790 году».

множество собственных изображений, представляющих ее в самых разных жизненных амплуа: как художницу, как прекрасную молодую женщину или нежную мать. Одним из наиболее известных может считаться повторенный как минимум трижды «Автопортрет в соломенной шляпке» (1782, Национальная галерея, Лондон). (Илл. 154). Это полотно уже отмечалось исследователями как показательное в плане творческого самоопределения художницы, поскольку в качестве источника вдохновения Виже-Лебрен использовала произведение П.-П. Рубенса «Соломенная шляпка» (1622/1625, Национальная галерея, Лондон). (Илл. 155). Б. Фор пишет, что «поступая таким образом, она [художница. – Е.А.] достигала нескольких целей. [...] Она позиционирует себя как ученицу великого мастера... демонстрирует творческую преемственность. [...] Наконец, она деликатно заявляет о важном повороте в своей карьере, переходе молодой портретистки-самоучки к автономии и художественному профессионализму...»¹¹¹⁰. Действительно, в следующем, 1783 году, Виже-Лебрен будет принята в Королевскую академию.

В один и тот же день с Виже-Лебрен, 31 мая 1783 года в Академию примут и А. Лабиль-Гийар. В 1785 году ее автопортрет (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) был выставлен в Салоне под названием «Портрет женщины, занятой живописью, и двух наблюдающих за ней учениц» и заслужил множество восторженных отзывов, в том числе в стихах¹¹¹¹. (Илл. 156). Лабиль-Гийар изобразила себя сидящей за мольбертом в роскошном серебристом платье, отороченном кружевами. На ней соломенная шляпка, «вступающая в диалог» как со знаменитой картиной Рубенса, так и с только что рассмотренным автопортретом Виже-Лебрен. Однако полотно последней не достигает метра в высоту, а произведение Лабиль-Гийар приближается по размерам к парадным портретам (210x152 см). Если признаком парадного портрета является изображение в полный рост, то рассматриваемое полотно отвечает и этому критерию. Ножка художницы в атласной туфельке покоится на перекладине мольберта. За спинкой кресла, обитого зеленым бархатом, стоят две ученицы Лабиль-Гийар –

¹¹¹⁰ Fort B. Les Souvenirs d'Elisabeth Vigée-Le Brun... P. 252.

¹¹¹¹ См. Inscriptions pour mettre au bas de différens tableaux exposés au Sallon du Louvre, en 1785. Londres, Paris: Chez Cailleau, 1785. P. 7; Avis important d'une Femme, sur le Sallon de 1785. Par Madame E.A.R.T.L.A.D.C.S. Dédié aux femmes. [s. l.], [s. n.], 1785. P. 28-29.

мадемуазель Капе и Каро де Розмон. Лабиль-Гийар позиционирует себя не только в качестве живописца, но и как главу мастерской, принимающей учеников.

В работах, не предназначенных для официальных целей, мастера могли варьировать свой образ с тем артистизмом, который присущ многим европейским мастерам, в том числе и живописцам предшествующих эпох. Достаточно вспомнить многочисленные автопортреты Рембрандта. Художникам века Просвещения не был чужд такой же творческий и во многом романтический подход к собственной личности.

Так, Шарден в 1771 и 1775 годах создал две работы пастелью, которые в Салонах фигурировали как этюды – это «Автопортрет в пенсне» (1771) и «Автопортрет с зеленым козырьком» (1775, оба – Лувр, Париж). (Илл. 157–158). Шарден выбирает весьма скромный размер для своих работ (45,9х37,5 см и 46,1х38 см). И в том, и в другом случае Шарден изображает себя как чудаковатого французского «артиста», такого, каким он просиживает день и ночь в своем ателье. Очаровательный обман заключается в том, что этим портретам изначально не суждено было храниться в пыльной папке в углу мастерской. Зрителю демонстрируется одна из ипостасей образа мастера, для которой наиболее адекватна форма незаконченного этюда, камерный формат и техника пастели, быстрая и не столь обязывающая, как масло – только «цветная пыль», обещающая лишь кратковременное существование.

Можно назвать еще многих художников, увлеченных возможностью изменять и варьировать свой образ на полотне. Их притягивает мотив театральной игры, множественность точек зрения на себя, которая иногда оказывается сродни самоанализу, изучению человека вообще. К таким мастерам относятся и М.-К. де Латур, который мог предстать как в «благородном», так и в «домашнем» амплуа, как смеющимся, так и надменным, и Ж. Дюкрё, написавший «Автопортрет в образе насмешника» (Лувр, Париж). (Илл. 159–160).

Итак, портреты и автопортреты парижских мастеров ярко отражают самосознание художника: и как официального лица, близкого высшим кругам, и как творческой личности. Масштабные официальные произведения играли роль светского выхода, художник представлялся обществу, демонстрируя одновременно

свою личность и свое мастерство. Камерные изображения могли носить характер творческих экспериментов; в них чаще бывали явлены разнообразные эмоции, более свободно варьировался костюм. Однако в обоих случаях автопортрет выполнял функции промо-произведения, демонстрирующего возможности кисти своего создателя, и формировал его имидж. Автопортрет отчасти обращен в прошлое, поскольку может оглядываться на подобные же произведения своих предшественников, причем как на официальные, так и на «экспериментальные». В частности, автопортреты, где Латур изображает себя смеющимся, вполне вероятно, были вдохновлены Рембрандтом. Но важнейшая функция автопортрета – это обращенность в будущее. Автопортрет должен был сохранять память о художнике – он адресован не только его современникам, но и любознательным потомкам.

Итак, можно с уверенностью говорить о том, что живописец интересующей нас 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: составлять автобиографические записки и просто копить документацию для будущих биографов, налаживать сотрудничество с копиистами и граверами, писать 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. Проблема тленности произведений искусства то и дело всплывает в текстах XVIII века по истории и теории искусства и сопровождается рассуждениями о возможности ее преодоления.

Однако память о живописце была сосредоточена не только в письменных документах и материальных объектах. Весьма значимой оказывалась и живая преемственность между мастерами. О том, сколь важно хорошему мастеру возвращать учеников, писал еще Роже де Пиль: «...забрать свои знания с собой в могилу, не имея желания оставить учеников, не является целесообразным ни с точки зрения природы, ни с точки зрения христианства, ни с точки зрения здравого смысла:

это неестественно, поскольку природа воспроизводит сама себя; это не похристиански, поскольку делом милосердия является обучение незнающих... это недальновидно, поскольку репутация мастеров распространяется и сохраняется теми из их воспитанников, которые воспроизводят в будущем славу их взрастивших»¹¹¹². Де Пиль отмечает далее, что главная задача учителя помочь ученику найти «собственный путь» – идея весьма характерная для той эпохи. Ученики, в силу общепринятой концепции художественного индивидуализма, не столько старались повторять манеру учителя, сколько занимались разработкой собственного творческого почерка. Это вполне естественно в среде, где ценилась личность мастера, неповторимость и подлинность произведений. Самые талантливые ученики не были копиистами и подражателями своих учителей. Напротив, ученик, обладающий сильной индивидуальностью, сделает учителю больше чести, чем даже самый умелый подражатель.

В биографиях академиков и различных теоретических сочинениях всегда с одобрением подчеркивалась забота об учениках. Так, Келюс, составляя жизнеописание своего рано умершего протеже П.-Ш. Тремольера, обстоятельно хвалит его учителя Ж.-Б. Ванлоо: «В самом деле, человек, одаренный в стольких областях, рожденный художником, происходящий из семьи, где живопись заняла особое место, показывал своим ученикам пример трудолюбия и организации работы... он не говорил своим ученикам ни единого слова, в котором не содержалось бы пользы... признавал в них гений и талант, никогда не подавляя их и не превращая в простых работников. Я много раз был тому свидетелем; с удовольствием вспоминаю моменты, когда, находясь в его мастерской, я видел его преподносящим каждому подходящий для него урок, дающим каждому порученному ему юному дарованию ту меру и тот вид назидания, в котором оно нуждалось. Это та справедливость, которую я не мог не воздать художнику, рожденному, чтобы взращивать других художников...»¹¹¹³ Текст представляет читателю идеального

¹¹¹² [Piles de R.] De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la peinture // Conférences de l'Académie Royale... T. 3. P. 173.

¹¹¹³ [Caylus A.-C.-Ph.] Vie de Pierre-Charles Trémolières // Conférences de l'Académie Royale... T. 5. V. 1. P. 109–110.

учителя, образец педагогического гения, практикующего индивидуальный подход к каждому ученику и бережно относящегося к юным талантам.

Желание видеть своих воспитанников великими позиционируется как естественное, столь же понятное, как желание учеников сравняться с учителями. В одном из своих сочинений граф де Келюс пишет: «Вы, все те ученики, к которым я обращаюсь, вы, говорю я, кто имеет счастье встретить в сердцах учителей отцовские чувства, не пренебрегайте ничем, чтобы сравниться с ними однажды. Если вы достигните этого без зависти, они смогут считать себя в полной мере вознагражденными за то, что сделали для вас. Помните, что признательности, которую, как я полагаю, вы испытываете, недостаточно, чтобы оплатить ваш долг. Для учителя, лелеющего своих воспитанников, мало того, что в его школе нет достойных презрения неблагодарных. Он хочет, чтобы из нее выходили великие люди»¹¹¹⁴. Таким образом, за свои старания и жертвы учитель будет вознагражден сознанием того, что стал наставником выдающихся художников, и сохраняющейся в памяти потомков соответствующей славой.

Впрочем, принадлежащие Академии авторы имели в виду и более серьезные цели, чем прославление отдельных личностей. Ж.-Б. Массе отмечает, что от учеников зависит не только слава конкретного художника, но процветание Академии. «Господа, какой предмет должен нас занимать и занимает в действительности? Не поддержка ли славы Академии посредством взращивания членов, способных сохранить ее сегодняшний расцвет после нас?»¹¹¹⁵ – вопрошает он. Индивидуальная слава важна, но мастер, принадлежащий Академии должен в первую очередь думать о ее пользе и величии. Поэтому академическими авторами объяснялось, как скверно ревновать учеников к славе и сколь много страданий пожнет учитель, лишенный великодушия. Так, Ш.-А. Куапель пишет: «Счастливые способности учеников [такого учителя. – Е.А.] станут для него предметом страдания. Очень скоро он откажет им в помощи и советах»¹¹¹⁶. Это не является ни естественным, ни разумным. Ведь

¹¹¹⁴ [Caylus A.-C.-Ph.] Vie de Louis Lerambert // Conférences de l'Académie Royale... T. 5. V. 2. P. 433.

¹¹¹⁵ [Massé J.-B.] Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions // Conférences de l'Académie royale... T. 5. V. 2. P. 465.

¹¹¹⁶ [Coytel Ch.-A.] Sur la nécessité de recevoir des avis // Conférences de l'Académie Royale... T. 4. V. 2. P. 411.

талантливый ученик, даже превзойдя учителя, послужит к его чести. Куапелю вторит и Ж.-Б. Массе, осуждающий завистливых учителей, которые не понимают своей выгоды: «Сколько людей, к несчастью, соединили задачу воспитания гения со страхом взрастить себе соперника!»¹¹¹⁷ Личное стремление художника оставить по себе память похвально, но еще более значительная цель – обеспечить в веках первенство французской художественной школы, сформировать пантеон великих французских мастеров, способных поспорить с итальянскими за то, чтобы остаться в памяти будущих поколений. Воспитание достойной смены было важной задачей еще и потому, что таким образом поддерживался, как считалось, и механизм цикличности, воспроизведения новым поколением художников высокого уровня национальной школы, которая не придет в упадок, но продолжит оставаться символом и вершиной европейской культуры.

Можно сказать, что столь сильное и объединившее многих людей стремление достичь как личной, так и коллективной «бессмертной славы» не осталось бесплодным. Составители жизнеописаний и словарей в самом деле собрали весьма ценный материал для исследователей и заинтересованных лиц последующих веков. По оставшимся копиям и гравюрам действительно можно судить о не дошедших до нашего времени произведениях, а старание воспитать выдающихся учеников обеспечило высочайшее качество французского искусства дореволюционной эпохи и заложило основы для его дальнейшего развития.

¹¹¹⁷ [Massé J.-B.] Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions // Conférences de l'Académie royale... T. 5. V. 2. P. 465.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Социальная история искусств — достаточно развитое направление в современной науке, а в западной традиции — превалирующее над прочими. Совместными усилиями авторов, принадлежащих различным национальным научным школам, был выявлен набор социальных факторов, определяющих жизнь мастера. Сюда входят такие важные аспекты, как организация художественного образования, взаимодействие живописца с заказчиками, теория и критика, история собирательства и художественного рынка, устройство выставочной деятельности. Была отмечена важность для творческой личности различных институтов признания, контролирующих и направляющих художественный процесс: это королевский или императорский Двор, Церковь, Академия, выполняющая далеко не только образовательную функцию. Зритель был отделен от сложной и многогранной фигуры заказчика, начала изучаться роль публики как социальной силы. Пришли исследователи и к тому выводу, что художник является не только объектом социальных воздействий, но и сам представляет значительную общественную силу, а искусство, наряду с наукой и техникой, можно рассматривать как язык, на котором осуществляется общение внутри социума.

В работах исследователей, занимавшихся разработкой социологического метода, главным героем научных изысканий выступает то коллекционер, то меценат, то заказчик, то сам художник. На наш взгляд, отталкиваться от фигуры творца, — наиболее перспективный вариант для исследователя, желающего лучше понять процессы в художественной жизни Парижа XVIII века. Мастер находится в центре обстоятельств, образующих вокруг него сложные переплетения: 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. Реконструкция всех обстоятельств

художественной жизни становится более значимой, если имеет целью лучше понять искусство изучаемого периода, осмыслить стилевое и жанровое разнообразие в живописи, выявить условия возникновения произведений различного уровня, а также увидеть специфику искусства эпохи относительно прошлого и будущего.

Имеются многочисленные источники, позволяющие подробно реконструировать социальный контекст жизни парижского мастера: труды изучаемой эпохи по теории искусства, критические обзоры выставок, переписка лиц, связанных с художественной жизнью, протоколы и регламенты образовательных учреждений, счета, каталоги коллекций произведений искусства и многие другие. В соотнесении с обширным визуальным рядом произведений эти источники превращаются в нечто большее, чем изобильный набор фактов. Они могут показать, как формировалось искусство, что стимулировало или затрудняло его рост, задавало направление различным его видам и жанрам, стилистическим вариациям.

Изучение каждой отдельной области общественного бытия живописца дает возможность сделать определенные выводы, сплетающиеся в единую канву социальной основы искусства. Так, анализ документов, дающих представление о семейных истоках студентов Французской академии в Риме, позволил выявить изначальный социальный состав профессиональной группы живописцев. В основном это были дети художников, продолжающие родительское дело, выходцы из семей, связанных с художественным ремеслом, и городской буржуазии, в том числе очень мало состоятельной. Занятия искусством в таких обстоятельствах становятся средством прийти к жизненному успеху, достичь нового социального положения. Лучший старт имели представители художественных династий, но и дети людей, далеких от искусства, получали свой шанс на успешную карьеру.

Художественная мастерская, где проходило начальное обучение, приобрела многие отличия от своей средневековой предшественницы. В Париже почти каждый значительный мастер был прикреплен либо к Королевской академии, либо к Академии св. Луки и подчинялся их уставам. Учеников стало меньше, поскольку от учителя требовалось уделять каждому из них больше внимания. Не стало необходимости самостоятельно заниматься изготовлением художественных

материалов, так как их можно было приобрести у торговцев, специализировавшихся на товарах для живописи. Детей активно готовили к академической ступени, для чего они много занимались рисунком, сначала снимая копии с предложенных учителем образцов, а затем делая этюды с муляжей человеческого тела. Собственно, именно поступление в Академию, где художественное образование будет строиться по продуманной и эффективной схеме, становится теперь основной целью большинства учеников. Учитель же, глава мастерской, является представителем Академии и несет перед ней ответственность за своих подопечных.

Такая систематизация образовательного процесса достигла своей вершины в появлении феномена школьного художественного образования. Изначально школы рисунка возникали при королевских мануфактурах для подготовки новой смены квалифицированных кадров. Затем возникло немало подобных учебных заведений в провинции с целью дать возможность молодежи получать художественное образование на местах. Опыт оказался удачным. В Париже он реализовался со столичным размахом. Школа рисунка Ж.-Ж. Башелье явила собой уникальный и успешный эксперимент, предполагающий одновременное обучение полутора тысяч детей, большая часть которых должна была занять места высококвалифицированных ремесленников, а наиболее одаренные и трудолюбивые имели шанс перейти в разряд профессиональных художников. Такая унификация начального художественного образования, следование одной программе обучения для мастеров разной в будущем квалификации – чисто французский феномен, не нашедший полных аналогий в других европейских странах и обеспечивший высокий уровень всей французской художественной продукции и даже способствовавший «организованному» переходу от одного стиля к другому, в частности, от рококо к классицизму.

«Плановый» характер французского художественного образования проявлял себя и на академической ступени. Парижская академия возникла неслучайно и не является продуктом волеизъявления отдельных лиц. Имеются различные предпосылки ее появления: социальные, политические и культурные. Роль и функция Академии применительно к формированию творческой личности такого периода Нового времени, как XVIII столетие, становится определяющей. Атмосфера

Академии, ее структура, образовательные программы и стратегии, например, система конкурсов и наград, сменяемость и взаимозаменяемость профессоров – все было направлено на возвращение мастера с новым мировоззрением, то есть светского человека, широко образованного и далекого от ремесленничества, ориентированного на карьеру, но относительно свободного в выборе своего карьерного пути, включая жанровые и стилистические предпочтения. Важнейший парадокс французской модели академического образования – массовость подготовки мастеров по единообразной программе при высочайшем значении творческой индивидуальности и поощрении раскрытия личного потенциала каждого ученика.

Анализ произведений, выполненных выпускниками Академии на Римскую премию, дает возможность выяснить, как теория прикладывалась к художественной практике и каких результатов приходилось ожидать от академической образовательной системы. Представляется, что именно такого рода сопоставления теории с практикой являются наиболее перспективными в области социальной истории искусства, поскольку позволяют осознать, как осуществлялось воздействие различных социальных факторов на саму плоть живописи. Рассмотрение ряда конкурсных полотен позволило сделать вывод о том, какие именно навыки и умения требовались от выпускника Академии и считались обязательными, насколько удавалось воплотить выдвигаемые теоретиками идеи в реальной образовательной практике, как соотносилось типическое и индивидуальное, имела ли место стилевая вариативность не только в вертикальном, но и в горизонтальном историческом срезе.

Изучение более высоких ступеней академического образования, таких как обучение в Школе королевских протезе и во Французской академии в Риме, позволило выявить особенности формирования художественной элиты Франции. Элиты в различных смыслах этого слова, поскольку речь идет и об академических высокопоставленных чиновниках, обязанных пройти данный этап для построения успешной административной карьеры в лоне Академии, таких как Ж.-Б.-М. Пьер, и о талантливых мастерах, не заинтересованных в академических чинах, но оставивших яркий след в истории французского искусства, например, о Ж.-О. Фрагонаре.

Школа королевских протее предстала как смелый педагогический эксперимент, не совсем вписавшийся в систему академической иерархии, но явившийся инициативой нескольких энтузиастов. Это обусловило как успешность, так и кратковременность данного экстраординарного опыта.

Пребывание во Французской академии в Риме рассмотрено не только как завершающий этап образования, но и как начальный этап карьеры, время возможностей, поисков и знакомств с потенциальными заказчиками, в том числе коронованными. В этот период нарастает противоречие между необходимостью подчиняться правилам, выполнять учебные задания и желанием положить начало самостоятельной деятельности, что приводит к любопытным результатам в творчестве: художники вынуждены копировать итальянских мастеров, но выбирают тех, что ближе к их собственной манере, «разбавляют» парижский опыт новыми впечатлениями, окончательно формируя собственную манеру, определяя для себя жанр и круг любимых сюжетов. Так поступали и Ж.-О. Фрагонар, Г. Робер, Ж.-М. Вьен и другие пенсионеры.

В качестве альтернативы академическому образованию предстает школа при Академии св. Луки. Конкурентные отношения Королевской академии и корпорации привели к многочисленным трениям и конфликтам между учреждениями. Обучение при корпорации св. Луки было ближе к традиционному обучению ремеслам, однако желание учреждения именоваться академией, ставить живую модель, иметь право раздавать академические звания, проводить выставки своих членов показывает, насколько сильно корпорация стремилась сравняться с Королевской академией.

Эффективность парижской академической модели была очевидна, что проявило себя и в ее распространении по всей Европе. Сопоставляя французскую академическую систему как с предшествующей ей итальянской, которой она и была вдохновлена, так и с вариантами академий в Лондоне, Санкт-Петербурге и Мадриде, можно не только объяснить притягательность французского образца для других стран, но и показать вариативность данной академической модели, которая применяется к конкретным национальным, социальным и культурным обстоятельствам.

К академическим кругам оказываются близки многочисленные знатоки и любители искусства, оказывающие немалое влияние на развитие академической теории и собственно на художественную практику. Сложение таких категорий лиц, как «заинтересованные», любители и знатоки, произошло не сразу, и можно отметить немало сочинений, содержащих размышления на данную тему. Эти наименования соотносятся и с официальными академическими званиями почетных и свободных членов Академии. Можно выделить несколько ярких личностей, реализующих различные варианты взаимодействия с художественной средой. Различия между ними зависят от происхождения, образования, пола и материального положения конкретной личности. Ближе всего к образу традиционного мецената стоит богатейший финансист П. Кроза. Вариант аристократа-ученого, действующего через Академию, представляет граф де Келюс. Пример эрудита-практика можно найти в образе П.-Ж. Мариэтта. М.-Т. Жоффрен является хозяйкой салона, которая организует общение внутри художественных кругов. Ближе к новому и очень популярному в XVIII столетии образу «друга художников» находится не слишком состоятельный, но преисполненный энтузиазма аббат де Сен-Нон. Такое разнообразие типажей вполне соотносится с духом эпохи и помещает художника в неоднородную, сложную по структуре среду, где выбор покровителя – не только дело случая, но и личной воли, совпадения взглядов и эстетических представлений и даже личной дружбы, а зависимость от конкретного патрона не является безусловной.

В культурном мире Парижа возникает новая значительная сила – публика, что связано с развитием выставочной деятельности. Разумеется, главная роль принадлежит здесь академическим Салонам как публичной демонстрации наивысших достижений французской художественной школы. Значение имеют и альтернативные Салонам явления в столичной культурной жизни: экспозиции, устраиваемые Академией св. Луки, и частные инициативы такого рода. Несмотря на желание Королевской академии иметь полную монополию на выставочную деятельность, в бурлящей атмосфере Парижа не могли не возникнуть конкурирующие явления. Официальные и частные проекты предполагали разный состав участников и зрителей, но явились частью одного процесса: выхода искусства на широкую арену,

его переориентации с закрытых сообществ на публичность и доступность широким зрительским аудиториям. Это сказалось и на личности художника, подталкиваемого ко все более открытой модели поведения, и на художественной продукции, ее качестве, тематических и стилистических характеристиках.

Аналогичные процессы имели место в Италии, Англии и России, отмечены схожие явления в немецких культурных центрах, что говорит о жизнеспособности и популярности французской модели.

С выставочной деятельностью тесно связано развитие художественной критики. Желание представителей художественного сообщества выйти из узкого профессионального круга совпало с активностью нового зрителя и его стремлением донести свою реакцию как до создателей произведений, так и до широких общественных кругов. Издаваемые по случаю каждой новой выставки, существующие в режиме реального времени, более опирающиеся на «чувство» и «чутье», нежели на специальные знания, критические сочинения весьма отличались от художественной теории. Критика являет собой яркий симптом беспокойной, ищущей, любознательной, нетерпеливой в высказываниях парижской атмосферы XVIII века. Зритель ощущает свою новую роль в мире искусства, чувствует себя главным адресатом произведений и требует признать за собой право оценивать их. Это стало новым условием в жизни парижского мастера. Оно и усложнило, и обогатило его существование. С одной стороны, нелегко было постоянно находиться в ареале публичности, отчего положение художника становилось уязвимым. С другой стороны, привычка к открытости формировала иммунитет к разноголосице окружающих мнений и оценок.

Развитие наук и всеобщий интерес к ним привели к тому, что открытия проникают в сферу художественного и начинают определять отдельные, зачастую важные, аспекты искусства. Мы рассмотрели этот процесс на примере изучения Ньютоном солнечного спектра и влияния этих изысканий на «науку о колорите». Анализ конкретных произведений показал возможности воздействия науки на искусство. Можно отметить и «обратную связь», когда ученые обращались за консультациями к художникам, сами занимались искусством, дабы проверить

опытным путем свои идеи – скажем, в сфере оптики. Популярность науки и ее резонанс в обществе таков, что опять художники оказываются перед необходимостью адаптироваться к новым социальным кругам, усваивать новые знания, вести диалог с людьми иной профессиональной специализации.

Вокруг мастера складывается сложное и разнообразное сообщество заказчиков. Роль королевского заказа в карьере живописца была достаточно велика, однако имелись как плюсы, так и минусы работы на корону. Организация королевских заказов была сложной процедурой, предполагающей слаженные действия придворного административного аппарата и Академии. Такие заказы определялись не личным вкусом коронованных особ, а официальной политикой двора в области культуры, что определяло жанровую и стилистическую специфику произведений. Помимо программного поощрения исторического жанра эта политика предполагала «производство» королевских портретов, предназначенных в дар учреждениям, иностранным монархам и частным лицам, отмеченным особой благосклонностью. В области королевского заказа подвизались не только мастера первой величины, но и копиисты, поскольку были востребованы и копии с исторических полотен старых и современных мастеров, и, разумеется, копии с портретов монарха и членов его семьи. Королевский заказ был особенно важен для живописцев, желающих занять серьезные административные должности в академической системе, как Ж.-Б.-М. Пьер; для тех, кто, имея провинциальное происхождение, желал закрепиться в столице, как К.-Ж. Верне; а также давал возможность выйти на активного и платежеспособного придворного частного заказчика, что успешно реализовал, например, Ж.-Б. Удри.

Частный заказ становится особой сферой социализации парижского живописца. Можно отметить несовпадение принятой в академической среде иерархии живописных жанров и предпочтений заказчиков. Самым востребованным жанром в этом сообществе был портрет, что обусловило широкий успех таких мастеров, как Ж.-М. Натье, Л. Токе, М.-К де Латур. Обширный ряд произведений демонстрирует, как менялись предпочтения заказчиков со временем, какое воздействие вкусы клиентов оказывали на художника, могли ли эти вкусы быть сформированы самим мастером, открывшим и предложившим удачную формулу изображения. Анализ письменных

источников показывает, что теоретики и критики не всегда благосклонно относились к альянсу художника с частным заказчиком и результатам их взаимодействия. Тем не менее, этот союз был прочным, плодотворным и предлагал мастеру альтернативный академическому карьерный рост.

В большинстве случаев парижский живописец связывал свой успех с высшими сословиями. В каком-то смысле он относил к ним и себя, полагая, что его деятельность ставит его ближе всего именно к аристократии. На полотнах бытового жанра нобили всегда предстают в достойном виде, их образ жизни и привычки подаются с уважением и даже любованием. Себя живописец зачастую помещает рядом со своими благородными заказчиками, причем разница в положении отнюдь не подчеркивается, а, напротив, художник подается как привычный и привлекательный представитель светского общества. В то же время, не забывая, что именно творческая деятельность является его определяющим признаком, а упорный труд – залогом успеха, парижский живописец в целом ряде жанровых произведений изображает себя за работой: в мастерской, перед мольбертом или с папкой и карандашом в руке, в состоянии сосредоточенности или вдохновения. При этом героем полотна может стать не взрослый мастер, а ученик или подмастерье, только начинающий свой непростой путь к успеху.

Поскольку существуют весьма любопытные документы, фиксирующие различные аспекты отношений художника и заказчика, мы посчитали необходимым подробно разобрать один из самых насыщенных и красноречивых – записные книжки К.-Ж. Верне. Эти тексты позволяют увидеть механизм взаимодействия живописца с заказчиками, понять, как была организована деловая сторона его профессии. Вокруг мастера складывается круг лиц, хорошо осведомленных о его специализации, и не только о жанре предлагаемых полотен, но и об излюбленных сюжетах, формате, размере, наиболее часто используемых художественных материалах. Данные лица готовы сами делать заказы мастеру, а также рекомендовать его своему окружению. Постепенно круг расширяется, в него входят представители аристократии, буржуазии и персоны духовного звания, люди различных национальностей. Между художником и заказчиком возникает то, что М. Баксандалл назвал «бартером»: художник

предлагает продукцию определенного направления, заказчик увлекается и стимулирует мастера на создание еще большего количества вещей, побуждает повышать качество, разнообразить приемы и многократно повторять наиболее удачные из них.

Заказчиком произведений искусства может выступать какая-либо институция, например, Церковь. Иногда это большие официальные заказы, требующие длительной коллективной работы, иногда более камерные – приходские и монастырские. Если речь идет о первых, то здесь художнику приходилось работать в команде, принимать во внимание архитектурное окружение и соседство более старых произведений. Приходские заказы делались чаще всего для «своих» церквей и предполагали сотрудничество с коллегами и ремесленниками из своего квартала, т.е. с людьми, близкими не только по профессии, но и просто хорошо знакомыми. Монастырские заказы могли быть весьма причудливы по своим сюжетам, поскольку отражали историю конкретной обители и местночтимых святых. Такие работы могли приближаться к жанровой живописи и, в свою очередь, служить материалом для изучения монастырской жизни эпохи. Портреты священнослужителей составляют немалую долю церковных заказов. Такие произведения были востребованы и монастырскими общинами, и частными лицами. Классифицируются портреты духовных лиц так же, как и все прочие: есть парадные, полупарадные и камерные изображения. Церковный заказ оплачивался, как правило, ниже, чем светский, поскольку создание таких произведений было «богоугодным» делом. К тому же данные полотна постоянно находились в публичном пространстве и оказывались доступны широкому и разнообразному кругу зрителей.

Еще одним открытым для публики пространством, постоянно привлекавшем живописцев для работы, был театр. Он также предоставлял художникам возможность для выполнения коллективных проектов; здесь осуществлялось сотрудничество с мастерами других специализаций – архитекторами, механиками, ремесленниками. Театр как одно из самых популярных и посещаемых мест глубоко проник в плоть культуры XVIII столетия: он не просто стал источником идей для других видов

искусства, но сформировал свой язык, на котором говорило образованное общество изучаемой эпохи.

Франция воспринималась в Европе в качестве лидера современного художественного мира. Доказательством и следствием этого является популярность французских мастеров за рубежом. Иностранный заказчик мог адресоваться к парижским живописцам во время своего пребывания в столице Франции, а мог направлять туда своих комиссионеров, передавать заказы через знакомых. Продукция парижских мастеров быстро и успешно распространялась по всей Европе. Отдельные знатоки французского искусства, такие, как граф К.-Г. Тессин, могли не только выступать в качестве заказчиков, но и существенно расширить французские влияния у себя на родине, прививая французские вкусы соотечественникам самого высокого происхождения, в том числе августейшим особам. Иностранных учеников активно принимала Парижская академия, а французских художников приглашали иностранные дворы. Это сказывалось на самосознании парижского мастера, который ощущал себя представителем первой в Европе художественной школы, расширяло его кругозор, стимулировало открытость к диалогу, а также определяло вектор развития других национальных школ, ориентированных на французские образцы.

Нужно иметь в виду, что в Париже XVIII века начинает складываться свободный художественный рынок. Пока он имеет вторичное значение: личные отношения с заказчиком по-прежнему в приоритете. Если говорить об оригинальных произведениях, то они попадают на рынок при распродаже того или иного художественного собрания. Предпочтение, оказываемое известными коллекционерами, может поддержать репутацию живописца, привлечь к нему новых заказчиков, обеспечить успех у просвещенной публики, которая посещала подобные аукционы не только с целью приобретения произведений, но и просто для ознакомления с ними. Кроме авторских полотен, на рынок в изобилии поступали копии с них, а также гравюры. В отношении продажи этой вторичной продукции важнейшее место занимает мост Нотр-Дам, где находились лавки торговцев, специализирующихся на произведениях искусства. Некоторые из таких лавочников, например Э.-Ф. Жерсен, становились настоящими экспертами в своей области, не

только проводили аукционы, но и составляли научные каталоги распродаваемых собраний, консультировали собирателей высокого ранга.

Коллекции стали еще и местом сохранения памяти о почивших парижских мастерах. Проблемой посмертной славы были весьма озабочены и сами живописцы, и Академия, весьма трепетно относившаяся как к личной памяти каждого из своих членов, так и к поддержанию коллективной славы французской художественной школы. Академия формировала свой пантеон великих. Здесь организованно создавались биографии мастеров, чем занимался историограф Академии, а позже и частные энтузиасты – свободные и почетные члены этого учреждения, родственники и друзья художников. Академия заказывала портреты своих выдающихся членов, а художники писали сами себя и друг друга, предлагая иные, менее официальные и более разнообразные варианты образа живописца своей эпохи. Этот визуальный материал очень важен, поскольку наглядно демонстрирует, какими парижские живописцы хотели остаться в памяти потомков. Разумеется, хранителями посмертной славы художника становились его ученики.

Итак, главное, что можно извлечь из обрисованной нами картины, сводится к тому, что художник находился в среде, перенасыщенной социальными связями. Он 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 соотнесении с его собственными способностями и склонностями. Эта открытость нередко помогала живописцу, выручала его в ситуации конфликта с любым представителем власти или высшего класса. Пусть дотянуться в полной мере до аристократии и получить все ее привилегии было невозможно, это не мешало свободному творческому поиску. В мире искусства художник – хозяин положения, и он как хозяин принимает на своей территории и дворянина, и буржуа, и даже представителя самых высоких придворных кругов. Образованность поддерживает в парижском живописце уверенность в своих правах. 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 позволяет ему спокойно воспринимать существующую социальную иерархию и те формы зависимости, которые предполагались в монархическом обществе.

Все проведенные нами изыскания должны были не только связать в единую систему различные социальные сообщества, в которых художник занимал определенное место, получал образование, реализовывал творческие планы, сотрудничал с коллегами и представителями других профессий. В наши намерения входило показать взаимосвязь социального и эстетического, выявить воздействие всего комплекса жизненных обстоятельств, окружающих парижского живописца, на саму 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 совершенно открыт 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. Сказанное и определяет, на взгляд автора диссертации, специфику личности мастера XVIII века – 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 и даже относиться к ним с долей иронии.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Антуан Ватто. Старинные тексты: Письма Ватто и его современников / сост., вступ. ст. и комм. Ю.К. Золотова. – М.: Искусство, 1971. – 103 с.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – М.: Альфа-Книга, 2008. – 1278 с.
3. Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве. 1795–1801 / пер.-сост. Д.В. Соловьев. – СПб: Искусство-СПБ, 2004. – 297 с.
4. [Демидов Н.А.] Журнал путешествия его высокородия господина статского советника, и ордена святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова. По иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращению в Россию, ноября 22 дня 1773 года. – М.: Тип. М. Гиппиуса, 1786. – 164 с.
5. Дидро Д. Салоны / сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгардт. Т. 1-2. – М.: Искусство, 1989.
6. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о живописи и поэзии. – М.: Искусство, 1976. – 767 с.
7. Картерон де Бармон С. Исторические записки, или Изложение отдельных фактов и событий жизни Александра Рослина. Лиотар Младший Ж.-Э. Жизнеописание Жана-Этьена Лиотара, составленное его сыном / пер. и комм. Е.Е. Агратиной. – М.: Спутник +, 2007. – 145 с.
8. Кривцун О. Эстетика. Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
9. Локк Д. Собр. соч. Т. 1-3. – М.: Мысль, 1988.
10. Мастера искусства об искусстве. Т. 1-7. – М.: Искусство, 1965–1970.
11. Сборник Русского исторического общества. Т. 23. – СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1878. – 734 с.
12. Социология искусства. Хрестоматия / отв. ред. В.С. Жидков, Т.А. Клявина. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 720 с.

13. Abrégé de la vie de J.-B. Santerre, peintre. BNF. Collection Deloynes. T. 62. Pièces 1949 à 2000. Pièce 1983. MS. – 7 p.
14. Alberti L.-B. De la Pittura // Alberti L.-B. Opere volgari / A cura di C. Grayson. Bari: Laterza, 1973. – P. 7-107.
15. Algarotti F. Essai sur l'Académie de France établie à Rome / Traduit de l'italien par M. Pingeron. – Paris: Merlin, 1769. – 336 p.
16. L'Année littéraire, ou Suite des Lettres sur quelques écrits de ce temps. – Amsterdam, Paris: Chez Michel Lambert, 1754–1769; Chez Delalain, 1770–1771; Chez Le Jay, 1772–1776; Chez Mérigot le jeune, 1777–1789.
17. L'architecture française, ou plans des églises, palais... par J. Marot, publié par Mariette. – Paris: Chez Jean Mariette, 1727. – 421 p.
18. Archives de l'art français // Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France / Publié sous la dir. de Ph. de Chennevières. T. 1-14. – Paris: J.B. Dumoulin, 1855–1862.
19. Archives de l'art français: revue de l'art français ancien et moderne / Publiés par la Société de l'histoire de l'art français. T. 1-24. – Paris: J. Schemit, E. Champion, F. de Nobele, 1907–1969.
20. Armenini G.-B. De veri procetti della pittura. – Ravenna: Francesco Tebaldini, 1587. – 229 p.
21. L'avant-coureur. Feuille hebdomadaire. Paris: Lacombe, 1771. 1 avril. – P. 193-208.
22. Avis important d'une Femme, sur le Sallon de 1785. Par Madame E.A.R.T.L.A.D.C.S. Dédié aux femmes. – [S. l.], [s. n.], 1785. BNF. Collection Deloynes – T. 14. Pièces 317 à 366. Pièce 344. – P. 636-675.
23. [Bachaumont L.-P. de.] Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la republique des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur. – T. 1-36. Londres : Adamson, 1777-1789.
24. [Bachaumont L.-P. de] Exposition à l'académie de Saint-Luc. 1764. BNF. Collection Deloynes. – T. 34, pièces 902 à 972. Pièce 916. – 1 p.

25. Bachelier J.-J. Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des Arts mécaniques. 10 septembre 1766. – Paris: l'Imprimerie nationale, 1792. – 17 p.
26. Bachelier J.-J. Mémoire concernant l'Ecole gratuite de Dessin (1774). – Paris: l'Imprimerie royale, 1791. – 7 p.
27. Bachelier J.-J. Mémoire sur l'administration et la manutention de l'école royale. – Paris: l'Imprimerie royale, 1783. – 231 p.
28. Bachelier J.-J. Mémoire sur l'éducation des filles présenté aux Etats-Généraux. – Paris: l'Imprimerie royale, 1789. – 24 p.
29. [Bachelier J.-J.] Collection des discours de M. Bachelier. Paris: l'Imprimerie royale, 1790. – 64 p.
30. [Bachelier J.-J.] Mémoire historique sur la manufacture nationale de Porcelaine de France rédigé en 1781 par Bachelier. – Paris: R. Simon, 1878. – 57 p.
31. [Baillet de Saint-Julien L.-G.] La Peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois par M.***, un des Auteurs de l'Encyclopédie. – Londres, 1753. – 22 p.
32. Baillet de Saint-Julien L.-G. Portefeuille d'un homme de lettres: Caractères des peintres françois actuellement vivans. – A Cosmopolis, 1759. – 18 p.
33. Baras M.-M.-A. De l'éducation publique dans la France libre. Toulouse: Desclassan. V. 1-2. – Paris: Belin. An 1 de la République française (1792/1793).
34. Batteux Ch. Les beaux arts réduits à un même principe [1746]. – Paris: Durand, 1746. – 329 p.
35. [Bellori G.-P.] Des Honneurs de la peinture et de la sculpture // 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. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2006. – 646-655 p.
36. [Bergeret de Grancourt H.] Bergeret et Fragonard. Journal inédit d'un voyage en Italie. 1773–1774, publié par Tornézy. – Paris: May et Montteroz éditeurs, 1895. – 442 p.
37. Blondel J.-F. Architecture françoise, ou, Recueil des plans, elevations, coupes et profils des eglises, maisons royales, palais, hôtels & edifices les plus

considérables de Paris : ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes, & mesurés exactement sur les lieux : avec la description de ces edifices, & les differtations utiles & interessantes sur chaque espece de bâtiment. T. I-IV. – Paris: C.-A. Jombert, 1752–1756.

38. Blondel J.-F. Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture. – Paris: C.-A. Jombert, 1754. – 108 p.

39. Bottarie G., Ticozzi S., Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. V. 4. – Milano: Giovanni Silvestri, 1822. – 380 p.

40. Brice G. Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable. Enrichie d'un nouveau plan & de nouvelles figures dessinées & gravées correctement. T. 1-4. – Paris: Chez les libraires associés, 1752.

41. [Brizard G.] Notice sur Jean-Claude Richard de Saint-Non... par Gabriel Brizard. –Paris: Impr. de Crapelet, 1829. – 30 p.

42. Callirhoé, tragédie, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le mardi vingt-septième décembre 1712. – Paris: C. Ballard, 1712. – 63 p.

43. Castel L.-B. L'optique des couleurs: fondée sur les simples observations & tournée sur-tout à la pratique de la peinture, de la teinture & des autres arts coloristes. – Paris: Chez Briasson, 1740. – 509 p.

44. Catherine II et Gustave III. Une correspondance retrouvée. – Stockholm: Nationalmuseum, 1998. – 640 p.

45. [Caylus A.-C.-Ph.] De la peinture ancienne // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Edition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 233-281.

46. Caylus A.-C.-Ph. De. Dissertation lue à l'Académie de Peinture. De la légèreté d'outil // Mercure de France. – 1756. – Septembre. – P. 207-226.

47. [Caylus A.-C.-Ph.] Discours sur l'avantage des vertus de société // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Edition établie en

partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 465-471.

48. Caylus A.-C.-Ph. Recueil d'Antiquités égyptiennes, etrusques, grecques et romaines. V. 1-6. – Paris: Desaint et Saillant, 1752–1767.

49. [Caylus A.-C.-Ph.] Vie de Louis Lerambert // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Edition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 5. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – P. 421-434.

50. [Caylus A.-C.-Ph.] Vie de Pierre-Charles Trémolières // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Edition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 5. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – P. 105-117.

51. [Champaigne Ph. de]. De l'éducation de la jeunesse suivant son génie naturel (Contre les copistes des manières) // 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. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2006. – P. 461-463.

52. Chaussard P.-J.-B. Le Pausanias français: état des arts du dessins en France, à l'ouverture du XIXe siècle. – Paris: Chez F. Buisson, libraire-éditeur, 1806. – 533 p.

53. [Cochin Ch.-N.] Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraites de plusieurs «Mércure de France». Par M. Cochin. Paris: C.-A. Jombert, 1757. – 183 p.

54. [Cochin Ch.-N.] Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie / Par M. Cochin, chevalier de l'ordre de saint Michel, graveur du Roi, garde des desseins du Cabinet de S. M. secretaire de l'Académie royale de peinture & de sculpture, & censeur royal. T. 1-3. – Paris: Chez Ch. Ant. Jombert, imprimeur-libraire du Roi, pour l'artillerie & le génie, rue Dauphine, 1758.

55. Comptes des bâtiments du Roi sous Louis XIV / Ed. J. Guiffrey. V. 1-5. – Paris: Imprimerie Nationale, 1881–1901.

56. 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.

57. 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.

58. Correspondance littéraire, philosophique et critique. Par Grimme, Diderot, Raynal, Meister, ect. / Ed. M. Tourneux. T. 1-6. – Paris: Garnier frères, 1877–1882.

59. [Coytel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. L'expression // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 4. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2010. – P. 142-154.

60. [Coytel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. La formation du peintre // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 4. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2010. – P. 89-95.

61. [Coytel A.] Commentaire de l'Épître à son fils. Les anciens et les modernes // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 4. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2010. – P. 115-125.

62. [Coytel Ch.-A.] Sur la nécessité de recevoir des avis // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 4. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2010. – P. 406-414.

63. [Coytel Ch.-A.] Dialogue de M. Coytel, Premier Peintre du Roi. Sur l'Exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747 // Mercure de France. – 1751. – № 11. – P. 59-73.

64. Critique des peintures et sculptures de Messieurs de l'Académie royale. L'an 1765. – Paris, 1765. – 34 p.

65. Dandré-Bardon M.-F. Costumes des anciens peuples. V. 1-6. – Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1772–1774.
66. Dandré-Bardon M.-F. Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces talens. V. 1-3. – Paris: Merlin, 1769.
67. [Dandré-Bardon M.-F.] Sur l'utilité d'une histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 481-500.
68. Dandré-Bardon M.-F. Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. V. 1-2. – Paris: Saillant, 1765.
69. Dandré-Bardon M.-F. Vie de Carle Vanloo. – Paris: Chez Desaint, 1765. – 69 p.
70. [Dandré-Bardon M.-F.] Éloge historique de Carle Van Loo // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 873-900.
71. Descamps J.-B. Sur l'utilité des établissements des Ecoles gratuites de dessin en faveur des Métiers: discours qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française, en 1767. – Paris: l'Imprimerie royale, 1789. – 30 p.
72. [Deseine Fr.] Nouveau voyage d'Italie : contenant une description exacte de toutes ses provinces, villes et lieux considérables... T. 1-2. – Lyon: J. Thioly, 1699.
73. [Desfontaines P.] Exposition de peintures, sculptures et gravures tirée des observations sur les écrits modernes par l'abbé des Fontaines 1740 // BNF. Collection Deloynes. T. 47. Pièces 1192 à 1267. Pièce 1212. P. 183–184.
74. [Desportes C.-F.] Dissertation sur la théorie et la pratique // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 418-428.

75. [Desportes C.-F.] Dissertation sur l'étude des sciences relatives aux arts // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 312-321.
76. Deville J. Récueil de documents et de statuts relatifs à la corporation des tapissiers de 1258 à 1875. – Paris: Impr. De Chaix, 1875. – 408 p.
77. [Dezallier d'Argenville A.-J.] Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins des grands maîtres. V. 1-3. Par M*** de l'Académie royale des sciences de Montpellier... – Paris: Chez de Bure l'ainé, 1745–1752.
78. Diderot D. Essai sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763. – Paris: Hermann, 1984. – 370 p.
79. Diderot D. Oeuvres esthétiques. – Paris: Édition classique Garnier, 1988. – 845 p.
80. Diderot D. Salon III: Ruines et paysages: Salons de 1767. – Paris: Hermann, 1995. – 564 p.
81. Diderot D. Salon IV: Héros et martyrs: Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. – Paris: Hermann, 1995. – 460 p.
82. Diderot D. Salons de 1765. – Paris: Hermann, 1984. – 293 p.
83. Du Jon F. De pictura veterum. [s.l.] [s.e.] 1637. – 318 p.
84. [Dubois de Saint-Gelais L.-F.] Vie de Charles Le Brun // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 4. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2010. P. 341-347.
85. [Dubois de Saint-Gelais L.-F.] Vies de Gilles Rousselet, Louis Licherie, François Lemaire, Philippe Buyster et Étienne Villequin // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 4. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2010. – P. 401-403.

86. Dumont G.-P.-M. Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de France avec des détails de machines théâtrales. – Paris, s.e., 1774. – 87 p.
87. Dupuy du Grez B. Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique. – Toulouse: Imprimeurs du Coliège de la Compagnie de Jesus, Chez la veuve de J. Pech & A. Pech, 1699. – 396 p.
88. Elisabeth Vigée Le Brun: mémoires d'une portraitiste / Ed. J.-P. Cuzin. – Paris, Edition SCALA, 2003. – 224 p.
89. Encore un Rêve, suite de la Prêtresse. – Paris: Chez Valade, Imprimeur-Libraire, rue des Noyers, 1779. – 32 p.
90. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. 1–17. – Paris: Neufchastel, Samuel Faulche, 1751–1765.
91. Examen du Sallon de l'année 1779. Extrait du Journal de Paris. – Paris: [s. n.], 1779–1780. – 78 p.
92. Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants... – Paris: Impr. des sciences et arts, 1801. – 92 p.
93. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre... – Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1740. – 56 p.
94. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre... – Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 32 p.
95. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand sallon du Louvre... – Paris: Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1751. – 32 p.
96. Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de messieurs les peintres, les sculpteurs et les graveurs de l'Académie royale établie à Paris sous la protection du roi // Mercure de France. – 1738. – № 10. – P. 2178-2192.

97. Explication des peintures, sculptures, et gravures de messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté, par M. Le Marquis de Marigny, Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur de ses ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce & d'Orléanois, Directeur Général des Bâtimens de sa Majesté, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales. – Paris: De l'Imprimerie de Jean-Th. Herissant, 1765. – 52 p.

98. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens du Roi, Jardins, Arts, Académie & Manufactures Royales: dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1755. – Paris: De l'imprimerie de J. J. E. Collombat, l'Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie royale de Peinture, 1755. – 50 p.

99. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académie & Manufactures royales: dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1757. – Paris: De l'imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie royale de Peinture, 1757. – 44 p.

100. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales: dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1759. – Paris: De l'Imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie Royale de Peinture, 1759. – 40 p.

101. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académie & Manufactures royales:

dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1761. – Paris: De l'imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie royale de Peinture, 1761. – 40 p.

102. Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Marquis de Marigny, Commandeur des Ordres du Roi, Directeur & Ordonnateur Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales : dans le grand Salon du Louvre, pour l'année 1763. – Paris: De l'imprimerie de J. J. E. Collombat, I. Imprimeur du Roy, des Cabinet & Maison de Sa Majesté, & de l'Académie royale de Peinture, 1763. – 44 p.

103. Exposition à la place Dauphine, Mercure de France 1788. BNF. Collection Deloynes. T. 50. Pièces 1336 à 1396. Pièce 1361. P. 807-816.

104. Exposition de peintures, sculptures et gravures, tirée de l'Avant-coureur, faite à l'Académie de de Saint Luc. 1764. BNF. Collection Deloynes. T. 51. Pièces 1397 à 1423. Pièce 1410. P. 239-248.

105. Exposition des élèves protégés par le roi le 3 Octobre 1767. BNF, Collection Deloynes T. 8. Pièces 98 à 117. Piece 116. P. 574-575.

106. Exposition des tableaux des peintres de l'académie au grand salon du Louvre 1725. BNF. Collection Deloynes. T. 46. Pièces 1158 à 1191. Pièce 1190. P. 639-664.

107. Félibien A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes: augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture. Avec La vie des architectes. T. 1-6. – Trévoux: Impr. de S. A. S., 1725.

108. Félibien A. De l'origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'Antiquité. – Paris: Chez Pierre Le Petit, 1660. – 52 p.

109. Félibien A. La préface des Conférences de l'Académie Royale pour l'année 1667 // Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667. – Paris: F. Léonard, 1668. – 144 p.

110. Félibien A. Les principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts. – Paris: Chez Jean-Baptiste Coignard, 1676. – 818 p.

111. [Folliot J., Delalande F., Julliot F.] Catalogue des tableaux des trois écoles, gouaches, miniatures, pastels, dessins et estampes, bustes, vases, colonnes et tables de marbre, figures de bronze, terres cuites, porcelaines, meubles d'acajou, feux, bras et girandoles en bronze doré, bijoux, camées, figures moulées sur l'antique, & autres effets précieux, qui composoient le Cabinet de feu M. Bergeret, commandeur, trésorier-honoraire de l'ordre royal & militaire de Saint-Louis, receveur-général des finances... – Paris: J. Folliot, F. Delalande, F. Julliot, 1786. – 128 p.

112. [Fontenay, abbé de]. Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs, imprimeurs, horlogers et mécaniciens... V. 1-2. – Paris: Vincent, 1776.

113. Freart de Chambray R. Idée de la perfection de la peinture... – Mans: L'imprimerie de Jacques Ysambart, 1662. – 134 p.

114. Fresnoy du Ch.-A. L'art de peinture traduit en français, enrichy de remarques & augmenté d'un dialogue sur le coloris. – Paris: N. Langlois, 1673. – 277 p.

115. [Galloche L.] Traité de peinture (deuxième partie) // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 5. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – P. 720-741.

116. Gautier d'Agoty J.-F. Chromagénésie ou génération des couleurs. T. 1-2. – Paris: [s.n.], 1750–1751.

117. [Gersaine E.-F.] Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et des principales pièces de ses élèves, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée par M. le Chev. de Claussin... – Paris: Impr. de F. Didot, 1824. – 217 p.

118. [Gersaine E.-F.] Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère, composé de tableaux originaux des meilleurs maîtres de Flandres, d'une très nombreuse collection de desseins & d'estampes de toutes les écoles,

de plusieurs atlas & suites de cartes, de quantité de morceaux de topographie & d'un coquillier fait avec choix par E. F. Gersaint. – Paris: J. Barrois, 1744. – 390 p.

119. [Gougenot L.] Vie de Jean Duvivier // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. P. 775-807.

120. [Gougenot L.] Vie de Jean-Baptiste Oudry // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 632-666.

121. [Guérin N., Dezallier d'Argenville le fils A.-N.] Descriptions de l'Académie Royale de peinture et de sculpture / Ed. A. de Montaiglon. – Paris: Société de propagation des livres d'art, 1893. – 205 p.

122. Guiffrey J.-J. Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. – Paris: Typographie de Firmin-Didot et C^o, 1908. – 195 p.

123. 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. – 177 p.

124. Guiffrey J.-J. Le duc d'Antin et Louis XIV rapports sur l'administration des bâtiments, annotés par le roi. – Paris: Académie des Bibliophiles, 1869. – 35 p.

125. Guiffrey J.-J. Livret de l'exposition du Colisée 1776; suivi de l'Analyse de l'exposition ouverte à l'Elisée en 1797; et précédé d'une Histoire du Colisée. – Paris: J. Baur, 1875. – 63 p.

126. Guiffrey J.-J. Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^e siècle. – Paris: J. Baur, 1873. – 142 p.

127. Guiffrey J.-J. Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIII^e siècle. – Paris: J. Baur, 1873. – 91 p.

128. [Guillet de Saint-Georges] Mémoire historique sur les principaux ouvrages de Charles Le Brun // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 2. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2008. P. 510-544.

129. [Guillet de Saint-Georges G.] Mémoire historique des principaux ouvrages de Jacques Sarazin // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 2. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2008. – P. 213-226.
130. Hagedorn L.-Ch. Réflexions sur la peinture. T. 1-2. – Leipzig: Fritsch, 1775.
131. Hélietius C.-A. De l'Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation. T. 1-2. – Londres: Chez la société typographique, 1773.
132. [Hulst H. van]. Des directeurs // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 175-221.
133. Iconologia, ouero Descrittione d'imagini delle virtu', vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Opera di Cesare Ripa perugino caualliere de' santi Mauritio, & Lazaro... – Padoua: Pietro Paolo Tozzi, 1611. – 552 p.
134. Inscriptions pour mettre au bas de différens tableaux exposés au Sallon du Louvre, en 1785. – Londres, Paris: Chez Cailleau, 1785. – 20 p.
135. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtimens du roi (1709–1792): inventaires des collections de la couronne / Ed. F. Engerand. – Paris: E. Leroux, 1900. – 682 p.
136. [Jèze De] Etat ou Tableau de la ville de Paris. – Paris: Chez Prault pere, quai de Gêvres, au Paradis, 1765. – 513 p.
137. Joubert de l'Hiberderie A.-N. Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie. – Paris: S. Jorry, Bauche, Brocas, 1765. – 218 p.
138. Jugemens sur les principaux ouvrages exposés au Louvre le 27 aout 1751. – Amsterdam: [s.n.], 1751. – 40 p.
139. La Font de Saint-Yenne E. Œuvre critique / Ed. E. Jollet. – Paris: Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001. – 424 p.
140. La Font de Saint-Yenne E. Réfléctions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. – La Haye: Chez Jean Neaulme, 1747. – 155 p.

141. [La Porte J. de.] Observation d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761, tirées de l'Observation littéraire de M. l'abbé (Josèphe) de la Porte. – Paris: Chez Duchesne, 1761. – 72 p.
142. Lacombe de Prèzel H. Dictionnaire iconologique, ou Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes etc. – Paris: Chez Theodore de Hansy, 1756. – 311 p.
143. Lacombe J. Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique. – Paris: La veuve Estienne & fils, J.-Th. Herissant, 1752. – 732 p.
144. Lalande G., de. Voyage d'un français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. T. 5. – Venise: Chez Desaint, 1769. – 467 p.
145. [Lalive de Jully A.-L. de]. Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture françoise de M. de Lalive, Introduceur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture. – Paris: De l'Imprimerie de P.-A. Le Prieur, 1764. – 124 p.
146. Landon Ch.-P. Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure... – Paris: Chez l'auteur, 1802. – 398 p.
147. Laugier M.-A. Manière de bien juger les ouvrages de peinture. – Paris: Chez Claude-Antoine Jombert, 1771. – 274 p.
148. Le Blon J.-Ch. Il coloritto, or the harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under easy precepts, and infallible rules; together with some colour'd figures, in order to render the said precepts and rules intelligible, not only to painters, but even to all lovers of painting. – London: Le Blon J. C., 1725. – 27 p.
149. [Le Blond de Latour P.] Lettre du Sieur Le Blond de Latour à un de ses amis touchant la peinture. – Bourdeaux: P. Du Coq, 1669. – 90 p.
150. Le Brun (l'abbé). Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs. – Paris: Chez Delalain, rue de la Comédie françoise, chez la veuve Duchesne, libraire, rue Saint-Jacques, au Temple du Goût, 1777. – 286 p.

151. [Le Brun Ch.] La Manne dans le désert de Poussin // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Edition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 1. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2006. P. 156-175.
152. [Le Brun Ch.] Le Ravissement de saint Paul de Poussin // 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. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2006. P. 394-401.
153. Le Brun Ch. Methode pour apprendre à dessiner les passions proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière. – Amsterdam: Chez F. Van der Plaats, 1702. – 47 p.
154. Le dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy. T. 1-2. – Paris: Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694.
155. La lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Salon du Louvre 1769. – Paris: Chez Vente, 1769. – 52 p.
156. [Le Rouge] Description du Colisée élevé aux Champs-Élysées sur les dessins de M. Le Camus; par le sieur Le Rouge. – Paris: Le Rouge, 1771. – 29 p.
157. Le Salon carré / Préface de G. Salles. – Paris: Edition des musées nationaux. [S.a.]. – 22 p.
158. Leblanc J.-B. Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'Année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'Expositions. – Amsterdam: L. Guillaume Baillet de Saint Jullien, 1749. – 180 p.
159. Lemierre A.-M. La Peinture, poème en 3 chants. – Paris: Le Jay, 1769. – 102 p.
160. Lépicié F.-B. Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres... V. 1-2. – Paris: Impr. Royale, 1752–1754.
161. Lépicié F.-B. Vies des premiers peintres du roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent. V. 1-2. – Paris: Editeur Durand, Pissot fils, 1752.
162. Les salons des "Mémoires secrets" 1767–1787 / Ed. B. Fort. – Paris: École nationale supérieure des Beaux-arts, 1999. – 382 p.

163. Lettre à M. de la Tour par M. De Bonneval, du 21 Septembre 1746 // *Mercure de France*. – 1746. – № 10. – P. 137-140.
164. Lettres de noblesse accordées aux artistes français (XVIIe et XVIIIe siècles). – Paris: J.-B. Dumoulin, 1873. – 44 p.
165. Locke J. De l'éducation des enfants. Traduit de l'anglais par P*** C***. – Amsterdam: A. Schelte, 1695. – 412 p.
166. Lomazzo G.-P. Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura. – Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590. – 168 p.
167. Marcy F.-M. de. Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture. T. 1-2. – Paris: Nyon, Barrois, 1746.
168. Mariette P.-J. Traité des pierres gravées. T. 1-2. – Paris: L'imprimerie de l'auteur, 1750.
169. [Mariette P.-J.] Abécédario de P. J. Mariette: et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. T. 1-6. – Paris: J.-B. Dumoulin, 1853–1862.
170. [Mariette P.-J.] Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modèles, estampes et planches gravées... du cabinet de feu M. Coypel. – Paris, 1753. – 101 p.
171. [Mariette P.-J.] Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres, par P.-J. Mariette [suivi de] Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat. – Paris: Chez Pierre-Jean Mariette, ruë S. Jacques, 1741. – 140 p.
172. [Mariette P.-J.] Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau... T. 1-2. – Paris: L'imprimerie royale, 1729–1742.
173. [Marmontel, J.-F.] Mémoire de Marmontel. T. 1-3. – Paris: Librairie des bibliophiles, 1891.

174. [Massé J.-B.] Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions // Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 5. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – P. 466-486.
175. [Massé J.-B.] Sur les élèves et leurs devoirs // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 5. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – P. 234-248.
176. [Mathon de la Cour Ch.-J.] Seconde lettre à Monsieur** sur les Peintures, les Sculptures et les Gravures, exposées au Salon du Louvre en 1765. – Paris: De l'Imprimerie de d'Houry, 1765. – 24 p.
177. [Mathon de La Cour Ch.-J.] Troisième lettres à Monsieur ** sur les Peintures, les Sculptures & Gravures, exposées au Sallon du Louvre en 1765. – Paris: Bauche et Dhoury, 1765. – 24 p.
178. Mémoire de la société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et de Vexin. T. XLII. – Pontoise: Imp. A. Pâris, 1933. – 125 p.
179. Mémoire sur les écoles gratuites de dessin. – Paris: [s.n., s.d.]. – BNF. Collection Deloynes. T. 59. Pièces 1821 à 1851. Pièce 1848. – 7 p.
180. Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. T. 1-2. – Paris: J.-B. Dumoulin, 1854.
181. Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787 / Ed. M. J. Ravenel. T. 1-4. – Paris: Brissot-Thivars, 1830.
182. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... [1762] jusqu'à nos jours [1787], ou Journal d'un observateur... T. 4. – Londres: Chez John Adamson, 1780. – 327 p.
183. Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres, en France depuis... [1762] jusqu'à nos jours [1787], ou Journal d'un observateur... T. 23. – Londres: Chez John Adamson, 1784. – 297 p.
184. Mercier L. S. Tableau de Paris. T. 1-8. – Amsterdam: [s. n.], 1782–1783.

185. *Mercure de France*. Paris: G. Cavelier, G. Cavelier fils, N. Pissot, Lacombe, 1724–1778.
186. [Merville Guyot de M.] *Voyage Historique d'Italie...* T. 1-2. – A la Haye: Chez M. G. de Merville, 1729.
187. *Miracle de nos jours: Conversation écrite et recueillie par un sourd et muet et la bonne lunette, dans lesquels on trouvera non seulement la critique des ouvrages exposés au Sallon, mais la critique de nos peintres et sculpteurs les plus connus*. –Paris: [s. n.], 1779. – 48 p.
188. [Misson M.] *Nouveau voyage d'Italie, avec un memoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*. T. 1-2. – La Haye: H. van Bulderen, 1698.
189. Montellon Ferrand A. de. *Projet pour l'Etablissement d'Ecoles gratuites de dessein // Mercure de France*. – 1746. – Mars. – P. 67-78.
190. [Mouffle d'Angerville B.-F.-J.] *Exposition a la place Dauphine. Memoires secrets*. 3 juin 1783. BNF, Collection Deloynes. T. 34. Pièces 902 à 972. Pièce 954. P. 954-955.
191. *Moyen de devenir peintre en trois heurs et d'exécuter aux pinceaux les ouvrages des plus grands maîtres sans avoir appris le dessin*. – Paris: Chez les Libraires associés, 1756. – 134 p.
192. [Nonnotte D.] *Vie de François Le Moyne // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 954-979.
193. *Nouvelles archives de l'art français: recueil de documents inédits / Publiés par la Société de l'histoire de l'art français*. T. 1-12. – Paris: J. Baur, Charavay frères, 1872–1885.
194. *Nouvelles archives de l'art français: revue de l'art français ancien et moderne / Publiés par la Société de l'histoire de l'art français*. T. 1-22. – Paris: Charavay frères, J. Schemit, 1886–1906.

195. Observations sur cette exposition des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Academie de St. Luc faite le 25 août 1774... BNF. Collection Deloynes. T. 51. Pièces 1397 à 1423. Pièce 1412. P. 289-300.

196. [Offelen H.] Devises et emblèmes anciennes et modernes tirées des plus célèbres auteurs, avec plusieurs autres nouvellement inventées et mises en latin, en françois, en espagnol, en italien, en anglois, en flamand et en allemand [par H. Offelen], par les soins de Daniel de La Feuille. – Amsterdam: [s. n.], 1693. – 101 p.

197. [Oudry J.-B.] Sur la pratique de peindre // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 49-79.

198. Pader H. La Peinture parlante. – Toulouse: Impr. de A. Colomiez, 1653. – 63 p.

199. [Paillet J.] Catalogue de tableaux, dessins montés & en feuilles, pastels, émail du célèbre Petitot, bustes, figures & gaines de marbre, tables de porphyre, instrumens de physique & de géométrie, clavecin de Ruckers, forté-piano & autres instrumens, estampes d'après les plus grands maîtres, différentes œuvres, dont celles de Rembrandt, Rubens, La Belle, Hollar, Callot, &c. Planches gravées par Rembrandt, M. Watelet, & autres, le tout provenant du Cabinet de feu M. Watelet, conseiller du Roi, receveur général des finances d'Orléans, l'un des quarante de l'Académie Française, de celles de Berdlin, della Crusca, de Cortone, de l'Institut de Bologne, honoraire associé livre de l'Académie royale de peinture, & honoraire de celle d'architecture, de la Société royale de médecine, &c. par A. J. Paillet, dont la vente se fera au plus offrant & dernier enchérisseur par Me. Hayot de Long-Pré, huissier-priseur, le lundi 12 juin 1786, & jours suivans, en son appartement cour du Vieux-Louvre, pavillon de la colonnade à gauche. – Paris: De l'Imprimerie de Prault, 1786. – 64 p.

200. 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. – 420 p.

201. Pernety A.-J. Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure; avec un Traité pratique des différentes manières de peindre, dont la théorie est développée dans les articles qui en sont susceptibles... – Paris: Bauche, 1757. – 724 p.
202. Perrault Ch. De la peinture. Poème. – Paris: Chez Frederic Leonard, 1668. – 28 p.
203. Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei e Societate Jesu. Pars prima [-secunda] in qua docetur modus expeditissimus delineandi opticè omnia quae pertinent ad architecturam. T. 1-2. – Roma: typis Joannis Jacobi Komarek Bohemi apud S. Angelum Custodem, 1693.
204. Pidansat de Mairobert M.F. Lettres sur l'Académie royale et sur le Salon de 1777 // La Revue universelle des Arts. – 1864. – № 19. – P. 185-186.
205. Piles de R. Conversation sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Où par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages. – Paris: Nicolas Langlois, 1677. – 309 p.
206. Piles de R. Cours de peinture par principes. – Paris: Jacques Estienne, 1708. – 512 p.
207. [Piles de R.] De l'ordre qu'il faut tenir dans l'étude de la peinture // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 3. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – P. 171-181.
208. Piles R. de. Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes. – Paris: Chez François Muguet, 1699. – 572 p.
209. Piles R. de. L'idée de peintre parfait. – Paris: Gallimard, 1993. – 152 p.
210. Pluquet F.-A.-A. De la sociabilité. T. 1-2. – [s. l.], Yverdon, 1770.
211. 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.
212. Procès-verbaux de l'Académie royale des sciences. T. 97. 1778. – BNF. Ms. – 672 p.

213. [Radet J.-B.] Ah ! Ah ! Encore une critique du Sallon ! Voyons ce qu'elle chante ! A Grenade et se trouve à Paris... – Paris: Chez les Libraires qui vendent les Nouveautés, 1779. – 32 p.

214. [Remy P.] Catalogue de tableaux, de différens bons maîtres des trois écoles, de figures de bronze, de bustes de marbre, d'estampes montées sous verre, & d'estampes en feuilles, après le décès de M. le Marquis de Villette, père. – Paris: Chez Didot l'aîné, 1766. – 21 p.

215. [Remy P.] Catalogue des tableaux et des portraits en émail du Cabinet de feu M. Pasquier, Député du commerce de Rouen ; cette vente se fera, en détail, le lundi 10 mars, & jours suivans, à deux heures de relevée, rue de Richelieu, au coin de la rue Villedot. – Paris: Chez Barrois, 1755. – 13 p.

216. [Remy P.] Catalogue des tableaux originaux de différens maîtres, miniatures, desseins et estampes sous verre de feu Madame la Marquise de Pompadour, cette vente se fera le lundi 28 avril 1766, & les jours suivans, trois heures de relevée, grande rue du Fauxbourg S. Honoré, le catalogue se distribue gratis, chez Pierre Remy, peintre, rue Poupée, la deuxième porte cochère à gauche du côté de la rue Haute-Feuille. – Paris: Herissant, 1766. – 32 p.

217. [Remy P.] Catalogue d'une collection de très beaux tableaux, desseins et estampes de maîtres des trois écoles, livres & suites d'estampes, dont les épreuves sont belles & anciennes, planches gravées, figures de marbre & de terre cuite, bagues de diamans, pierres gravées, boîtes montées en or, porcelaines, &c., partie de ces effets viennent de la succession de Mr. J. B. de Troy, directeur de l'Académie de Rome. – Paris: Chez Didot, 1764. – 99 p.

218. [Remy P.] Catalogue raisonné des tableaux de différentes écoles, des figures & bustes de marbre, des figures, groupes & bas-reliefs de terre cuite, des morceaux en ivoire, des desseins & estampes, des meubles précieux par Boule & Philippe Cassieri, des coquilles univalves & bivalves, choisies, & d'autres objets qui composent le cabinet de M. de Lalive de Jully, ancien Introduceur des ambassadeurs, honoraire de l'Académie Royale de Peinture, par Pierre Remy. – Paris: Vente, 1770. – 116 p.

219. [Remy P.] Catalogue raisonné des tableaux, desseins & estampes, et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne, Ecuyer, Chevalier de Saint-Michel, & Honoraire de l'Académie Royale de peinture & de sculpture par Pierre Remy, on a joint à ce catalogue celui des porcelaines, tant anciennes que modernes, des laques les plus recherchées, des riches meubles du célèbre ébéniste Boule & autres effets par C. F. Julliot. – Paris: Vente, 1767. – 396 p.

220. [Remy P.] Catalogue raisonné d'un cabinet curieux en différens genres qui méritent l'attention des amateurs, il consiste en tableaux de maîtres, desseins, estampes, bronzes, morceaux d'ivoire & de terre cuire, pierres gravées, presque toutes antiques & très estimables, meubles de Boule & autres, laques, porcelaines du Japon, de la Chine & de France, madrepores, belles coquilles univalves & bivalves, & autres objets d'histoire naturelle, instrumens de musique, &c., par Pierre Remy... – Paris: Chez Musier, 1770. – 73 p.

221. Renou A. Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes... – Paris: Tartouillis, 1774. – 169 p.

222. [Restout J.] Des principes de la peinture // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 447-464.

223. Richard J. Description historique et critique de l'Italie, ou Nouveaux mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce... T. 1-6. – Paris: Chez Delalain, 1770.

224. Richelet P. Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne. V. 1-2. – Amsterdam: Aux dépens de la Compagnie, 1732.

225. [Rivarol A.] Le petit almanach de nos grands hommes, pour l'année 1788: suivi d'un grand nombre de pièces inédites. – Paris: Chez L. Collin, 1808. – 360 p.

226. Rosenberg P. Catalogue de la collection de dessins de Pierre-Jean Mariette. V. 1-2. – Paris: Electa, 2011.

227. [Rousseau J.-J.] Discours qui a remporté le prix a l'academie de Dijon. En l'année 1750. Sur cette question proposée par la même académie: Si le rétablissement des sciences & des arts a contribué à épurer les moeurs. Par un citoyen de Genève Jean-

Jacques Rousseau. – Geneve: chez Barillot & fils, Paris: Noël-Jacques Pissot, 1751. – 132 p.

228. [Saint-Non, J.-C. de] Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile. V. 1-5. – Paris: L'impr. de Clousier, 1781–1786.

229. Sencier A. Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721 / publié en italien par Vianelli ; trad., annoté et augm. d'une biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps. – Paris: J. Techener, 1865. – 570 p.

230. Serlio S. Il primo[-quinto] libro d'architettura di M. Sabastiano Serlio, bolognese. – Venise: Nicolini da Sabbio, 1551. – 444 p.

231. Serlio S. Reigles generales de l'Architecture, sur les cinq manières d'edifices, a scauoir, Thuscane, Doricq, Ionicq, Corinthe & Composite, avec les exemples d'antiquitez, selon la doctrine de Vitruue. – Anvers, Pierre van Aelst, 1545. – 73 p.

232. [Soufflot, J.- G]. Correspondance de Soufflot avec les directeurs des bâtiments concernant la Manufacture des Gobelins (1756–1780) / Ed. par J. Mondain-Mouval. – Paris: Librairie Alphonse Lemerre, 1918. – 323 p.

233. [Swinburne H.] Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780. T. 1-5. – Paris: De l'imprimerie de Didot l'aîné, 1785.

234. [Tardieu J.-N.] Sur les dispositions nécessaires aux élèves // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 1. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 472-481.

235. [Tessin C.-G.] Lettres au prince royal de Suède. Parties 1-2. Par M. le Comte de Tessin. – Paris: C.-A. Jombert, 1755.

236. [Testelin H.] Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664 / Ed. A. De Montaiglon. V. 1-2. – Paris: P. Jannet, 1853.

237. [Thiery P.-V.] Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, & de tout ce qu'elles contiennent de

remarquable / par M. Thiéry; enrichie de vues perspectives des principaux monumens modernes. T. 1-2. – Paris: Chez Hardouin & Gattey, 1787.

238. Titi F. Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma. – Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, 1763. – 640 p.

239. [Tocqué L.] Sur la peinture et le genre du portrait // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 5. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. – P. 448-465.

240. [Tocqué M.-C. P.] Vie de Jean-Marc Nattier // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 919-933.

241. [Valory C. de.] Greuze, ou L'accordée de village: comédie-vaudeville en un acte. – Paris: Chez Fages, 1813. – 39 p.

242. [Valory L.-G.-H. de]. S'il est plus avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Edition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 763-773.

243. [Valory L.-G.-H. de]. Vie de Jean-François de Troy // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Edition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. T. 6. V. 2. – Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2015. – P. 702-719.

244. Vie et Aventures d'Alphonse de Wilmas // La Revue philosophique, littéraire et politique. – 1806. – № 4. – P. 219-222.

245. [Vien J.-M.] Caravane du Sultan à la Mecque: mascarade turque faite à Rome par Messieurs les pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au carnaval de l'année 1748. – Paris: Basan et Poignant, 1748. – 58 p.

246. [Vigée-Lebrun L.-E.] Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun. T. 1-3. – Paris: H. Fournier, 1835–1837.

247. Vitruvius Pollio M. Les dix livres d'architecture de Vitruve / Ed. C. Perrault. – Paris: Jean Baptiste Coignard, 1673. – 376 p.

248. Voisenon C.-H. de Fusée de. L'Amour et Psyché, divertissement en un act: représenté devant le Roi à Fontainebleau le jeudi 21 octobre 1762. – Paris: De l'imprimerie de Christophe, 1762. – 23 p.

249. Watelet C.-H. Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. T. 1-2. – Paris: L.F. Prault, 1792.

250. Watelet C.-H. L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur des différentes parties de la peinture. – Paris: De l'imprimerie de H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1760. – 144 p.

251. [Wille J.-G.] Mémoires et journal de J.-G. Wille: graveur du roi, pub. d'après les manuscrits autographes de les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale. T. 1-2. – Paris: Vve J. Renouard, 1857.

Литература

1. Агрatina Е.Е. «Английский художник в Салоне». Британский взгляд на французскую живопись второй половины XVIII века // Дом Бурганова. Пространство культуры, 2017. – № 2. – С. 159-174.

2. Агрatina 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.

3. Агрatina Е.Е. Experimentum crucis Исаака Ньютона в европейском искусстве XVIII века: теория и практика // Артикульт, 2018. – № 4 (32). – С. 91–99.

4. Агрatina 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.

5. 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.

6. Агратина Е.Е. Жан-Клод Ришар де Сен-Нон (1727–1791), любитель изящных искусств и друг художников // Артикульт, 2020. – № 3 (39). – С. 81-87.
7. Агратина Е.Е. Жан-Оноре Фрагонар. Грани рококо. – М.: БуксМарт, 2022. – 336 с.
8. Агратина Е.Е. Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств в европейской художественной среде XVIII века // Артикульт, 2019. – № 3 (35). – С. 63-70.
9. 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.
10. Агратина 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.
11. Агратина 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.
12. Агратина Е.Е. К вопросу о сложении вторичного художественного рынка в Париже XVIII века // Художественная культура, 2025. – № 2. – С. 308-333.
13. Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714-1789) в Италии. Путешествия и знакомства // Философия и культура, 2025. – № 5. – С. 60-77.
14. Агратина Е.Е. К.-Ж. Верне (1714–1789) и жанр пейзажа в итальянской художественной среде // Философия и культура, 2025. – № 4. С. 95-113.
15. Агратина 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.
16. 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.

17. Агратина Е.Е. Память о парижском живописце в текстах второй половины XVII –XVIII века // Человек и культура, 2023. – № 4. – С. 104-120.
18. Агратина 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.
19. 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.
20. 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.
21. Агратина Е.Е. Пьер Кроза (1665–1740). Знаток изящных искусств, меценат и коллекционер // Человеческий капитал, 2023. – № 2 (170). – С. 52-61.
22. 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.
23. Агратина Е.Е. Творчество Жана-Оноре Фрагонара и театральная культура XVIII века // Обсерватория культуры, 2019, т. 16. – № 4. – С. 406-417.
24. 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.
25. Агратина Е.Е. Художественные выставки в Париже XVIII века // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение, 2021. – № 3. – С. 148-172.
26. Агратина Е.Е. Художник и заказчик в Европе XVIII века: на примере пейзажиста Жозефа Верне (1714–1789) // Человеческий капитал, 2023. – № 1 (169). – С. 20-29.
27. Агратина 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.

28. Агратина Е.Е. Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия // Человек и культура, 2023. – № 3. – С. 125-136.
29. Агратина Е.Е. Школа избранных учеников в системе французского академического художественного образования XVIII века // Обсерватория культуры. – 2022, т. 19. – № 1. – С. 66-76.
30. Алексеева Т.В. В.Л. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. – М.: Искусство, 1975. – 421 с.
31. Андросов С.О. Живописец Иван Никитин. – СПб.: Изд-во " Дмитрий Буланин", 1998. – 206 с.
32. Андросов С.О. Иван Никитин. Живописец Петра I. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2022. – 272 с.
33. Баксендолл М. Узоры интенции: Об историческом толковании картин. – М.: Юни Принт, 2003. – 182 с.
34. Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия художеств. – Л.-М.: Искусство, 1940. – 160 с.
35. Бенуа А. Фердинандо Биббиена Галли // Художественные сокровища России. – 1901. – № 3. – С. 40-56.
36. Блейкли Р.-П. Демонстрация российских достижений: выставка 1770 года в Императорской Академии художеств // Императорская Академия художеств в культуре Нового времени. Достижения. Образование. Личности. – М.: БуксМАрт, 2016. – 432 с.
37. Бурдьё П. Рынок символической продукции // Вопросы социологии. – 1993. – № 1-2. – С. 49-62.
38. Вдовин Г.В. Персона. Индивидуальность. Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 244 с.
39. Вейнер П. Розальба Каррьера и пастели Гатчинского дворца // Старые годы. – 1916. – Октябрь-декабрь. – С. 117-143.
40. Герман М.Ю. Давид. – М.: Молодая гвардия, 1964. – 301 с.
41. Герман М.Ю. Уильям Хогарт и его время. – Л.: Искусство, 1977. – 226 с.
42. Герман М.Ю. Антуан Ватто. – Л.: Искусство, 1980. – 200 с.

43. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 288 с.
44. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 408 с.
45. Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. – Л.: Искусство, 1986. – 200 с.
46. Даниэль С.М. Рококо: от Ватто до Фрагонара. – СПб.: Азбука Классика, 2007. – 336 с.
47. Дмитриева А.А. Голландская живопись XVII века и камера-обскура // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2014. Т. 15. – № 1. – С. 268-273.
48. Западноевропейское искусство XVIII века. Публикации и исследования / Гос. Эрмитаж. Сборник статей. – Л.: Искусство, Ленинградское отд., 1987. – 198 с.
49. 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. – 294 с.
50. Евангулова О.С. Искусство в восприятии русских людей конца XVII-начала XVIII века // Вестник МГУ им. М.В. Ломоносова. Серия 8: История. – 1987. – № 3. – С. 27-40.
51. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 285 с.
52. Знамеровская Т. Сальватор Роза. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 29 с.
53. Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. – М.: Искусство, 1968. – 275 с.
54. Иттен Й. Искусство цвета. – М.: Д. Аронов, 2001. – 94 с.
55. Кантор А.М. Искусство XVIII века. – М.: Искусство, 1977. – 373 с.

56. Карп С.Я. Из истории покупки Екатериной II коллекции резных камней герцога Орлеанского: некоторые уточнения // Век Просвещения. Вып. 4: Античное наследие в европейской культуре XVIII века. – М.: Наука, 2009. – С. 171-180.
57. Кириченко Е.И. Президенты Императорской Академии художеств. – М.: Индрик, 2008. – 431 с.
58. Кожина Е.Ф. Искусство XVIII века. – Л.: Искусство, Ленинградское отд., 1971. – 373 с.
59. Космолинская Г.А. Что знал русский читатель XVIII века о раскопках Геркуланума // Век Просвещения. Вып. 4: Античное наследие в европейской культуре XVIII века. – М.: Наука, 2009. – С. 140-158.
60. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. – М.: Искусство, 1972. – 320 с.
61. Либман М.Я. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя // Искусствознание. – 1978. – № 2. – С. 226-238.
62. Логотова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX начала XX века // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского гос. университета. – 2010. – № 2. – 284-294.
63. Марисина И.М. Очерки по истории международных связей Императорской Академии художеств. – М.: БуксМАрт, 2021. – 439 с.
64. Марисина И.М. Русские любители искусства и пенсионеры Петербургской Академии в художественной среде Парижа во второй половине XVIII века: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – М., 1990. – 262 с.
65. Месяц С.В. Гёте и Ньютон. Спор о цвете // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. – 2014. – № 2. – С. 299-339.
66. Мир образов, образы мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Мазур. – СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2023. – 544 с.
67. Моисеева С.В. «... К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – СПб: Дмитрий Буланин, 2014. – 216 с.

68. Моисеева С.В. Публичные выставки Академии художеств 1760 – начала 1770 годов как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства. Дисс... кандидата искусствоведения. – СПб., 1997. – 466 с.
69. Морозова А.В. Открытие Академии Сан Фернандо (1752) и ее роль в развитии испанской художественной культуры XVIII–XIX веков // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. – 2016. – № 25. – С. 47-53.
70. Назарова О. Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения // Искусствознание. – 2019. – № 1. – С. 10-35.
71. Немилова И.С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. – Л.: Советский художник, 1964. – 212 с.
72. Немилова И.С. Загадки старых картин. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 352 с.
73. Немилова И.С. Французская живопись XVIII века в Эрмитаже. – Л.: Искусство, Ленинградское отд., 1982. – 592 с.
74. Николаева А.А. Художественная критика как феномен художественной жизни Франции эпохи Просвещения: к проблеме генезиса. Дисс. ... кандидата культурологических наук. – СПб., 1996. – 259 с.
75. Плеханов Г.В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии. – М: Новая Москва, 1922. –
76. Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. – М.: БуксМАрт, 2022. – 20 с.
77. Помян К. Коллекционеры, любители и собиратели. Париж, Венеция: XVI–XVIII века. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. – 400 с.
78. Преснова Н.Г. Собрание живописи графов Шереметевых в усадьбе «Кусково» в XVIII – первой половине XIX века. Дис. ... кандидата искусствоведения. – М., 2000. – 160 с.

79. Савинская Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых. – М.: [б. и.], 2017. – 970 с.
80. «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века / Каталог выставки. М.: Изд. ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2023. – 392 с.
81. Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре. – М.: Галарт, 2010. – 919 с.
82. Свирида И.И. Польская художественная жизнь конца XVIII – первой трети XIX века. – М.: Наука, 1977. – 144 с.
83. Сергеев М.Е. Помпеи. – СПб.: Коло, 2004. – 270 с.
84. Серебряная Н.К. Роза и Дюге. Два взгляда на пейзаж // Искусствознание. –отв. ред.: В. С. Жидков, Т. А. Клявина 2017. – № 4. – С. 74-101.
85. Столетов А.Г. Избранные сочинения / под ред. и с прим. А.К. Тимирязева. –М.; Л.: Гостехиздат, 1950. – 660 с.
86. Сурдин В., Карташев М. Камера-обскура // Квант. – 1999. – № 2. – С. 12-15.
87. Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII – XIX веков. Франция, Англия, Германия. – М.: Изд. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1987. – 366 с.
88. Тананаева Л.И. Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI-XVII веков. – М.: Наука, 1996. – 237 с.
89. Турчин В.С. Французское искусство от Людовика XVI до Наполеона. – М.: Жираф, 2008. – 286 с.
90. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 1996. – 350 с.
91. Федотова Е.Д. Ватто. – М.: Белый город, 2002. – 47 с.
92. Федотова Е.Д. Век Просвещения. Диалог философии и искусства. – М.: Белый город, 2013. – 384 с.
93. Федотова Е.Д. Жак-Луи Давид. – М.: Белый город, 2001. – 48 с.
94. Федотова Е.Д. Франсуа Буше. – М.: Белый город, 2004. – 48 с.

95. Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX веков. – М.: Искусство, 1987. – 366 с.
96. Чегодаев А.Д. Художественная культура XVIII века. Статьи об искусстве Франции, Англии, США. – М.: Искусство, 1978. – 267 с.
97. 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. – 281 с.
98. Шарнова Е. «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы». Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века // Искусствознание. – 2017. – № 3. – С. 122-145.
99. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 621 с.
100. Якимович А.К. Восемнадцатый век: искусство и Просвещение. – М.: РИП-Холдинг, 2018. – 352 с.
101. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 436 с.
102. Alaux J.-P. L'Académie de France à Rome, ses directeurs, ses pensionnaires. – Т. 1-2. – Paris: Edition Duchartre, 1933.
103. Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe / Catalogue de l'exposition. Château de Versailles, 19 février – 18 mai 2008. – Paris: RMN, 2008. – 222 p.
104. Anheim E. Guichard Ch. Les marchés artistiques (XIVe-XVIIIe siècles) // Revue de l'Art. – 2019. – № 4. – P. 11-18.
105. 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. – 390 p.
106. L'Apothéose du geste: l'Esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard / Catalogue de l'exposition. – Strasbourg: Musées de Strasbourg, 2003. – 255 p.

107. Apprentissage, travail et création. Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales / Ed. D. Bière, M. Gil, P. Prevost-Marcilhacy, V. Sapienza. – Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2021. – 250 p.
108. Arnaud J. L'Académie de Saint-Luc à Rome: considérations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours. – Rome: H. Loescher, 1886. – 423 p.
109. Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815) / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. – Paris: Mare et Martin, 2016. – 296 p.
110. Aubaret C. Les copistes du Cabinet des tableaux de la surintendance des Bâtiments du roi au XVIIIe siècle // Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. – 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://journals.openedition.org/crcv/12223#tocto1n2>
111. Baloché C. Eglise Saint-Merry de Paris: histoire de la paroisse et de la collégiale 700–1910. – T. 1-2. – Paris: H. Oudin, 1911.
112. Bartha-Kovacs K. "Système des sentiments" et "langage du cœur" dans le discours sur l'art français du XVIIIe siècle // L'esprit de système au XVIIIe siècle / Ed. S. Marchand et E. Pavy-Guilbert. – Paris: Hermann, 2017. – P. 215-227.
113. Bartha-Kovacs K. La figure de l'amateur au XVIIIe siècle // L'amateur et la critique d'art / Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae: Acta Romanica, French Department University of Szeged. – 2009. – XXVI. – P. 81-91.
114. Bartha-Kovacz K. Les critiques d'art, "mauvais spectateurs" des tableaux au XVIIIe siècle? // Iudicium Indoctum. Études sur la réception des œuvres du point de vue de leur appréciation / Ed. P. Hummel. – Paris: Editions Philologicum, 2012. – P. 77-93.
115. Baudez B. La Royal Academy of arts au XVIIIe siècle. Une Académie Royale? // Livraisons d'histoire de l'architecture. – 2005. – № 1 (10). – P. 123-136.
116. Baudino I. La Royal Academy of Art n'est pas née en 1768 // Études anglaises. 2003. № 4. P. 412-425.
117. Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the social history pictorial styles. – Oxford: Clarendon Press, 1972. – 182 p.
118. Baxandall M. Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. – New Haven: Yale University Press, 1985. – 204 p.

119. Beaurain D. La fabrique du portrait royal // 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. – P. 241-262.
120. Beck Saiello E. Le Palais Mancini, siège de l'Académie de France à Rome de 1725 à 1804 // L'Académie de France à Rome / Sous la dir. de M. Bayard, É. Beck Saiello et A. Gobet. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. – P. 9-30.
121. Beck-Saiello E. Napoli e la Francia: i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes. – Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2010. – 296 p.
122. Becq A. Genèse de l'esthétique française moderne: de la Raison classique à l'imagination créatrice 1680–1814. – Paris: Albin Michel, 1994. – 939 p.
123. Bell E. Behind Closed Doors: Charles-Antoine Coypel and le théâtre de société // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815) / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. – Paris: Mare et Martin, 2016. – P. 53-62.
124. Bénézit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Vol. 1–10. – Paris: Libraire Gründ, 1976.
125. Bignamini I. Art institutions in London 1689–1768 // A Study of Clubs and Academies. Walpole Society. – 1988. – № 54. – P. 1-148.
126. Blanc Ch. Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres [...]. – T. 1-2. – Paris: Chez V-e Jules Renouard, 1857-1858.
127. Blay M. Quelques réflexions sur le nombre des couleurs et la composition du blanc aux XVIIe et XVIIIe siècle // Histoire de l'art. – 1997. – № 39. – P. 3-9.
128. Blunt A.F. François Mansart and the Origins of French Classical Architecture. – London: The Warburg Institute, 1941. – 82 p.
129. Bonnet M.-J. Liberté, Égalité, Exclusion, Femmes peintres en révolution. 1770–1804. – Paris: Vendémiaire, 2012. – 220 p.
130. Boscamp U. L'arc-en-ciel de Joseph-Marie Vien. Oracle d'une théorie de la couleur // 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. – P. 31-48.

131. Bourcard G. Les estampes du XVIIIe siècle, école française: guide-manuel de l'amateur. – Paris: D. Morgand, 1893. – 626 p.
132. Bourges E. Quelques notes sur le théâtre de la cour à Fontainebleau (1747–1787). – Paris: E. Lechevalier, 1892. – 88 p.
133. Burke P. Pierre Francastel and the Sociology of Art // Archives européennes de sociologie. – 1971. – № 1 (12). – P. 141-154.
134. Cantin A. Les Ports de France (1753–1763) de Joseph Vernet: un regard au service du roi // Histoire de l'art. – 2009. – № 65. Paysages urbains. – P. 59-69.
135. Castelnovo E. L'histoire sociale de l'art // Actes de la recherche en sciences sociales. – 1976. – V. 2. № 6. – P. 63-75.
136. Castor A.-M. Caelus et le cercle artistique parisienne // Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle. – Paris: INHA, 2002. – P. 37-43.
137. Caveda y Nava J. Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros dias. T. I-II. – Madrid, Imprenta de M. Tello, 1867. – 348 p., 496 p.
138. Caviglia-Brunel S. Charles-Joseph Natoire, 1700–1777. – Paris: Arthena, 2012. – 582 p.
139. Chastel A. Introduction à l'histoire de l'art français. – Paris: Flammarion, 1997. – 223 p.
140. Chastel A. L'Art français. XVIIe & XVIIIe siècles. – Paris: Flammarion, 1995. – 400 p.
141. Chatelus J. La Condition du peintre à Paris au XVIIIe siècle / Doctorat d'État, sous la dir. de P. Goubert. Paris X-Nanterre, 1987. – 1546 p.
142. Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. – Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 1991. – 349 p.
143. Chavignerie de la, E.-B. Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés. – Paris: J. Renouard, 1865. – 204 p.
144. Collecting Enlightenment: Carl Gustaf Tessin And The Making Of National Collections. An International Colloquium arranged by A. and M. Axon Johnson Foundation

together with Musée du Louvre and Nationalmuseum on January 11th 2017 // Ed. K. Almqvist, L. Belfrage. – Stockholm: A. and M. Axon Johnson Foundation, 2017. – 113 p.

145. Corvisier A. Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII^e siècle. – Paris: Presse universitaire de France, 1978. – 244 p.

146. Courajod L. Histoire de l'Ecole des Beaux-Arts au XVIII^e siècle. L'école royale des élèves protégés. – Paris: J. Rouam, éditeur; London: Gilbert Wood & Co, 1850. – 264 p.

147. Crow T. Painters and public life in 18th century Paris. – New Haven: Yale University Press, 1985. – 304 p.

148. Curzietti J. Gian Lorenzo Bernini e l'Académie de France à Rome. Una nota documentaria sul ruolo di Giulio Cartarè // Valori Tattili. – 2017/2018. – № 10/11. P. 45-51.

149. Cuzin J.-P. Fragonard. Leben und Werk. – München: Klinghardt u. Biermann, 1988. – 382 p.

150. Cuzin J.-P. Tableaux français entre Paris et Petersbourg // La France et la Russie au siècle des Lumières: relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII^e siècle / Catalogue de l'exposition à la Galeries nationales du Grand Palais, 20 novembre 1986 – 9 février 1987. – Paris, Association française d'action artistique, 1986. – 528 p.

151. Dellac Ch. Marie-Anne Collot: Une sculptrice française à la cour de Catherine II. 1748–1821. – Paris: L'Harmattan, 2005. – 126 p.

152. Dayot A. Les Vernet: Joseph, Carle, Horace. – Paris: A. Magnier, 1898. – 328 p.

153. Delmas J.-F. Le mécénat des financiers au XVIII^e siècle: étude comparative de cinq collections de peinture // Histoire, économie et société. – 1995. – № 1. – P. 51-70.

154. Desazars M.-L. La famille Crozat. – Toulouse: Imprimerie et librairie Edouard Privat, 1907. – 112 p.

155. 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. – 1654 p.

156. Dresdner A. Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. B. 1-2. – München: F. Bruckmann, 1915. – 359 p.
157. Dumesnil J.-G. Histoire des plus célèbres amateurs et de leurs relations avec les artistes. – T. 1-4. – Genève: Jules Renoird & C°, 1853–1858.
158. Dumont-Wilden L. Le portrait en France. – Bruxelles: G. van Oest & C°, 1909. – 276 p.
159. Dupuy-Vaché M.-A. Fragonard: les plaisirs d'un siècle. – Paris: Musée Jacquemart-André, 2007-2008. – 183 p.
160. Durande A. Joseph, Carle et Horace Vernet: correspondance et biographies. – Paris: J. Hetzel, 1864. – 368 p.
161. Dussieux L. Les artistes français à l'étranger. – Paris: Librairie Jacques Lecoffre et Cie, Lecoffre fils et Cie successeurs, 1876. – 496 p.
162. Ebeling J. Le tableau de mode de Hogarth – la peinture de genre dans la première moitié du XVIIIe siècle: entre autodérision et critique sociale // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815) / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. – Paris: Mare et Martin, 2016. – P. 139-154.
163. Les Etapes de la création: esquisses et dessins de Boucher à Isabey / Catalogue de l'exposition. Galerie Cailleux, Paris, 12 juin–13 juillet 1989 / Ed. M. Roland-Michel. – Paris: Galerie Cailleux, 1989. – 120 p.
164. Fabiani J.-L. Introduction à l'oeuvre de Francis D. Klingender // Actes de la recherche en sciences sociales. – 1978. – V. 23. Septembre 1978. Sur l'art et la littérature. – P. 19-22.
165. Fenaille M. François Boucher. – Paris: Nilsson, 1925. – 152 p.
166. Ferran F. De quelques expérimentations littéraires de la critique d'art à sa naissance, ou comment arranger le Salon selon des liaisons au goût du siècle // Figures de l'art. – 2005. – № 9. – P. 67-83.
167. Ferran F. Littérateurs et critique d'art (1747–1791): invention et appropriations d'un genre en France au XVIIIe siècle. Thèse soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. – Paris, 2005. – 579 p.

168. Fidière O. Alexandre Roslin // *Gazette des Beaux-arts*. – 1898. – T. 19. – P. 45-62.
169. Fidière O. Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture. – Paris: Charavay frères, 1885. – 82 p.
170. Fontaine A. Les collections de l'Académie royale de la peinture et de la sculpture. – Paris: Laurens, 1910. – 294 p.
171. Fontaine A. Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. – Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, 1909. – 316 p.
172. Fort B. Les Souvenirs d'Elisabeth Vigée-Le Brun: distinction et sociabilité dans une Vie d'artiste // *Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815)* / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. – Paris: Mare et Martin, 2016. – P. 249-262.
173. Francastel P. Peinture et société: naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme. – Paris, 1952. – 298 p.
174. Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. – Paris: PUF, 1998. – 272 p.
175. Fried M. Absorption and theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot. – Berkeley, University of California Press, 1980. – 249 p.
176. Gabillot C. Hubert Robert et son temps. – Paris: Librairie de l'Art, 1895. – 332 p.
177. Gerpach E. La manufacture nationale des Gobelins. – Paris: Librairie de Delagrave, 1892. – 271 p.
178. Glorieux G. «M. Stiemart, peintre et bon copiste»: ébauche d'un portrait de François-Albert Stiemart (1680–1740) // *La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle*. – Paris: Honoré Champion éditeur, 2009. – P. 161-183.
179. Glorieux G. A l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694–1750). – Seyssel: Champ Vallon, 2002. – 586 p.
180. Glotz M., Maire M. Salons du XVIIIe siècle. – Paris: Nouvelles Editions Latines, 1949. – 341 p.

181. Gombrich E. Review on: Hauser A. Social History of Art and Literature. New York: Alfred A. Knopf, 1951 // The Art Bulletin. – 1953. – №35. – P. 79-84.
182. Goncourt E. et G. L'art du dix-huitième siècle. – T. 1-2. – Paris: Rapilly libraire et marchand d'estampes, 1873–1874.
183. Goncourt E. et J. Portraits intimes du XVIIIe siècle. – T. 1-2. – Paris: E. Dentu, 1857–1858.
184. Goncourt E. La Guimard d'après les registres des menus-plaisirs de la Bibliothèque de l'Opéra etc. – Paris: G. Charpentier & E. Fasquelle, 1893. – 331 p.
185. Le grand tour et l'Académie de France à Rome XVIIe- XVIIIe siècles / Ed. E. Beck Saiello. – Paris: Hermann Editeurs, 2018. – 315 p.
186. Guichard Ch. Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle: peintre et sculpteurs entre corporation et Académie royale // Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine. – 2002. – № 3 (49). – P. 54-68.
187. Guichard Ch. Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques publiques à Paris: le Musée de Pahin de la Blancherie // La ville et l'esprit de société / Ed. K. Béguin, O. Dautresme. – Tours: Presses universitaires François Rablais, 2004. P. 52-72.
188. Guichard Ch. Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. – Seyssel: Champs Vallon, 2008. – 392 p.
189. Guichard Ch. Les circulations artistiques en Europe (années 1680 – années 1780) // Les circulations internationales en Europe (années 1680 – années 1780) / Ed. P.-Y. Beaurepaire, P. Pourchasse. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. – P. 385-398.
190. Guichard Ch. Les écritures ordinaires de Claude-Joseph Vernet: commandes et sociabilité d'un peintre au XVIIIe siècle // Les Écrits du for privé: objets matériels, objets édités / Ed. J.-P. Bardet, M. Cassan, F.-J. Ruggiu. – Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2007. – P. 231-244.
191. Guiffrey J.-J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc. – Paris: Edouard Champion, 1915. – 516 p.
192. Guiffrey J.-J. La communauté des peintres et sculpteurs parisiens dite Académie de Saint-Luc (1391–1776) // Journal des Savants. – 1915. – № 4. – P. 145-156.

193. Guillouët J.-M., Jones C. A., Menger P.-M., Sofio S. Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations // *Perspective*. – 2014. – № 1. [Электронный ресурс]. – URL: <http://journals.openedition.org/perspective/4314>;
194. Guimbaud L. Saint-Non et Fragonard d'après des documents inédits. – Paris: Le Goupy, 1928. – 219 p.
195. Hammond H. Landed identity and the Bourbon Neapolitan State: Claude-Joseph Vernet and the politics of the 'siti reali' in *New Approaches to Naples, c. 1500–1800 // The Power of Place* / Ed. H. Hills and M. Calaresu. – Farnham: Ashgate, 2013. – P. 121-146.
196. Haroche-Bouzinac G. Louise Élisabeth Vigée Le Brun, histoire d'un regard. – Paris: Flammarion, 2011. – 688 p.
197. Hattori C. De Charles de Lafosse à Antoine Watteau. Les Saison Crozat // *Revue du Louvre et des Musées de France*. – 2001. – № 2. – P. 56-65.
198. Hattori C. Quelques précisions sur Charles de La Fosse et le décor de l'hôtel Crozat // *Les Cahiers d'histoire de l'art*. – 2003. – № 1. P. 95-104.
199. Hauser A. *The Social History of Art*. – London: Routledge & K. Paul, 1951. – 1022 p.
200. Hedley J. L'influence française sur l'art du portrait anglais au XVIIIe siècle // *De soie et de poudre. Portraits de cour dans l'Europe des Lumières* / Ed. X. Salmon. – Versailles: Actes Sud, 2003. – P. 103-135.
201. Henry Ch. La crise de la peinture d'histoire, ou l'art du dix-huitième siècle par lui-même: essai d'iconologie culturelle // *Studies on Voltaire and the eighteenth century*. – 2004. – № 7. – P. 1-15.
202. Henry Ch. Les Gobelins et l'Académie de France à Rome au XVIIIe siècle. Approche d'une synergie décorative // *Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVIe-XXIe siècles* / Ed. C. Cardinal, L. Riviale. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, Maison des sciences de l'homme et Paris, Mobilier national, 26-28 novembre 2013. – Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2016. – P. 215-232.

203. Henry Ch. Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens aux XVIII^e siècle // Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours. V. 1 / Ed. Ch. Henry. – Paris, 2018. – P. 7-23.
204. Henry Ch. Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins // Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours. / Ed. Ch. Henry. V. 1. – Paris, 2018. – P. 135-150.
205. Hercenberg B. Nicolas Vleughels. Peintre et directeur de l'Académie de France à Rome. – Paris: Léonce Laget, 1975. – 260 p.
206. Histoire sociale de l'art. Une anthologie critique / dir. N. McWilliam, C. Moréteau et J. Lamoureux. V. 1-2. – Paris: Les presses du Réel, 2016.
207. Hugues L. La famille royale et ses portraitistes sous Louis XV et Louis XVI // De soie et de poudre. Portraits de cour dans l'Europe des Lumières / Ed. X. Salmon. – Versailles: Actes Sud, 2003. – P. 103-135.
208. Ingersoll-Smouse F. Joseph Vernet, peintre de marine (1714–1789): étude critique suivie d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint, avec trois centcinquante-sept reproductions. V. 1-2. – Paris: E. Bignou, 1926.
209. L'invention de la critique. Actes du colloque international de juin 1999 / Sous la dir. de P. Frangne. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. – 235 p.
210. Jeffares N. Pastels du Louvre: questions d'attribution // La Gazette Drouot. – 2018. – № 28. – P. 104-107.
211. Jollet E. Catalogue de l'exposition «L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et de Fragonard». Strasbourg, musée des Beaux-Arts (7 juin 2003–14 septembre 2003) et Tours, musée des Beaux-Arts (11 octobre 2003–11 janvier 2004), 2003. [Compte-rendu] / Genesis Manuscrits-Recherche-Invention. –2004. – № 24. – P. 190-193.
212. Joseph Vernet (1714–1789): les vues des Ports de France / Catalogue de l'exposition. – Paris: Édition musée national de la marine, 2003 [2012]. – 143 p.
213. Julien A. Rosalba Carriera: Une Vénitienne dans l'Europe des Lumières. Entre peinture et écriture (1673-1757). – Paris, L'Harmattan, 2019. – 422 p.

214. Kabi V. Dans l'oeil du connaisseur: Pierre-Jean Mariette (1694–1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017. – 318 p.
215. Kahn G. Fragonard // L'art et le Beau. – 1907. – № 3. – P. 1-36.
216. Kahng E., Roland Michel M. Anne Vallayer-Coster, Painter to the Court of Marie-Antoinette. – New Haven: Yale University Press, 2002. – 256 p.
217. Klingender F.D. Art and the industrial revolution. – London: Carrington, 1947. – 232 p.
218. 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. – 419 p.
219. Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle: les Vernet. – Paris: Librairie académique, 1864. – 504 p.
220. Lagrange L. Joseph Vernet, sa vie, sa famille, son siècle, d'après des documents inédits. – Bruxelles: Imprimerie de A. Labhoue et Compagnie, 1858. – 204 p.
221. Lahalle A. Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006. – 358 p.
222. Lajer-Burcharth E. The Painter's Touch. A new interpretation of the development of artistic modernity in eighteenth-century France. – Princeton: Princeton University Press, 2018. – 312 p.
223. Lapause H. Histoire de l'Académie de France à Rome. V. 1. 1666–1801. – Paris: Plon-Nouttit et C°, 1924. – 503 p.
224. Lavezzi E. Remarques sur la critique d'art au XVIIIe siècle // Revue d'histoire littéraire de la France. V. 111. – 2011. – № 2. – P. 269-282.
225. Le Pas Secheval A. Les tableaux de Carle Vanloo // Revue de l'Art. – 1996. – № 114. – P. 23-33.
226. Leroy A. Maurice Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle. – Paris: Edition Albin Michel, 1953. – 350 p.
227. Lesur N. Aaron O. Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789). Premier peintre du roi. – Paris: Arthena, 2009. – 575 p.

228. Lesur N. Les academiciens face à la naissance de la critique: l'exemple de Jean-Baptiste Marie Pierre (1714–1789) // Diderot Studies. V. XXXVI. Actes du colloque «Publier sur l'art, l'architecture et la ville: La Font de Saint-Yenne (1688–1771) et l'ambition d'une œuvre». Paris, musée du Louvre, 24-25 novembre 2016. – Genève: Droz, 2019. P. 67-85.

229. 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.

230. Locquin J. La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Thèse de doctorat, faculté des lettres, université de Paris. – Paris: H. Laurens, 1912; réimpr. Paris: Arthena, 1978. – 502 p.

231. Maingon K., Bergez D. Le Salon et les artistes. Histoire des expositions du Roi Soleil aux artistes français. – Paris: Hermann, 2009. – 178 p.

232. Maire C. De la cause de Dieu à la cause de la Nation: le jansénisme au XVIIIe siècle. – Paris: Gallimard, 1998. – 710 p.

233. Marandet F. Nouvelles hypothèses sur la genèse du décor peint de la salle à manger de l'hôtel Crozat // Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles. – 2018. – № 15. [Электронный ресурс]. – URL: <http://journals.openedition.org/crcv>

234. Marcel A. La jeunesse de Joseph Vernet, peintre de Marines // Mémoires de l'Académie de Vaucluse. Deuxième série. T. XV (1). – Avignon: François Seguin, Imprimeur-éditeur, 1915. – P. 2-44.

235. Martichou E. Le peintre-gentleman: un modèle de sociabilité et ses variations dans l'Angleterre du dix-huitième siècle // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815) / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. – Paris: Mare et Martin, 2016. – P. 29-38.

236. Mauclair C. Fragonard. Biographie critique. Paris: Henri Laurens, 1904. – 132 p.

237. Mauclair C. Jean-Baptiste Greuze. Paris: H. Piazza, 1907. – 148 p.
238. Maës G. Les dictionnaires des Beaux-Arts au XVIIIe siècle: pour qui et pourquoi? // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815) / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. Paris: Mare et Martin, 2016. P. 171–184.
239. McAllister Johnson W. La gravure d'histoire en France au XVIIIe siècle // Revue d'Art. – 1993. – № 99. – P. 29-44.
240. Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. – Princeton: University Press, 1951. – 194 p.
241. Mervaud Ch. Un pionnier de la critique d'art du XVIIIe siècle: La Font de Saint-Yenne // Motifs et figures / Préface de P. Clarac. – Paris: Presses universitaires de France, 1974. – P. 123-139.
242. Michel Ch. Quelques réflexions sur l'estampe au XVIIe siècle // Nouvelles de l'estampe. – 2015. – № 252. – P. 6-13.
243. Michel Ch. The Académie Royale de Peinture et de Sculpture: The Birth of the French School, 1648–1793. – Los Angeles: Getty Research Institute, 2018. – 424 p.
244. Michel O. Adrien Manglard, peintre et collectionneur (1695–1760) // Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes. – 1981. – T. 93. № 2. – P. 823-926.
245. Michel O. La vie quotidienne des peintres à Rome au dix-huitième siècle // Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle / Recueil d'articles. – Rome: École Française de Rome, 1996. – P. 41-64.
246. Michel P. Le commerce du tableau à Paris dans le seconde moitié du XVIIIe. – Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2008. – 384 p.
247. Michiels A. Histoire des idées littéraires en France au XIX siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs. – Paris: W. Coquebert, 1842. – 314 p.
248. Milam J. Fragonard's playful paintings: visual games in Rococo art. – Manchester: Manchester University Press, 2006. – 288 p.
249. Morvan-Becker F. L'école gratuite de dessin de Rouen, ou La formation des techniciens au XVIIIe siècle / Thèse de doctorat. – Rouen, 2010. [Электронный ресурс]. –

URL: <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2016/11/MORVAN-BECKER-2010.pdf>

250. Moureau F., Grasselli M. M. Antoine Watteau, 1684–1721 : le peintre, son temps et sa légende [colloque international, Paris, Grand Palais, les 29, 30 et 31 octobre 1984] / préf. de H. A. Millon, P. Rosenberg et F. Moureau. — Paris, Genève: Champion — Slatkine, 1987. — 344 p.

251. Moureau F. L'Italie d'Antoine Watteau, ou le rêve de l'artiste // Dix-huitième Siècle. — 1988. — № 20. — P. 449-458.

252. Mumford L. Technics and civilization. New York: Harcourt, Brace and company, 1934. — 495 p.

253. Nativel C. Le «De Pittura veterum» (1694) de Franciscus Junius et Les Académies // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — 2013. — № 1 (157). — P. 253-274.

254. Nolhac P. de. Fragonard. — Paris: Goupil & Cie Manzi, Joyant & Cie, 1918. — 225 p.

255. Occhipinti C. Piranesi, Mariette, Algarotti. Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea. — Roma: UniversItalia, 2013. — 224 p.

256. Pariset F.-G. Les arts graphiques autour de 1778 // Dix-huitième Siècle. — 1979. — № 11. — P. 129-139.

257. Peligot E.- M. Le verre: son histoire, sa fabrication. — Paris: G. Masson, 1877. — 495 p.

258. Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle / Ed. Ch. Michel, C. Magnusson. — Paris: Somogy éditions d'Art, 2013. — 757 p.

259. Percival M. Fragonard and the Fantasy Figure: Painting the Imagination. — New York: Routledge, 2017. — 304 p.

260. Pérez J. A. Carl Gustaf Tessin en el siglo de las luces // Capital Arte. — 2016. — Diciembre. — P. 84-87.

261. Pevsner N. Les académies d'art. — Paris: Gérard Monfort, 1999. — 258 p.

262. Pommier E. La théorie du portrait. De la Renaissance aux Lumières. — Paris: Gallimard, 1998. — 508 p.

263. Pommier E. Le projet du Musée royale (1747–1789) // 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. – P. 185-212.
264. Rabreau D. Les dessins d'Architecture au XVIIIe siècle. – Paris: Bibliothèque de l'image, 2001. – 167 p.
265. Ratouis de Limay P. Le pastel en France au XVIIIe siècle. – Paris: Éditions Baudinière, 1946. – 235 p.
266. Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français: Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie. – Paris: H. Laurens, 1928. – 332 p.
267. Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français: Le monde latin. – Paris: H. Laurens, 1933. – 378 p.
268. Réau L. Histoire de l'expansion de l'art français: Pays scandinaves, Angleterre, Amérique du Nord. – Paris: H. Laurens, 1931. – 298 p.
269. Réau L. L'art au XVIIIe siècle en France: Style Louis XVI. 1760–1789: Architecture, sculpture, peinture, art appliqués. – Paris: G. Le Prat, 1952. – 162 p.
270. Réau L. L'histoire de la peinture française au XVIIIe siècle. – Paris: G. van Oest, 1925. – 124 p.
271. Réau L. Le rayonnement de Paris au XVIIIe siècle. – Paris: R. Laffont, 1946. – 376 p.
272. Renard Ph. Portraits & autoportraits d'artistes au XVIIIe siècle. – Paris: Renaissance du Livre, 2003. – 189 p.
273. Ris de C. Les amateurs d'autrefois. – Paris: Plon, 1877. – 475 p.
274. Rocheblave S. Essai sur le Comte de Caylus: L'Homme, L'Artiste, L'Antiquaire. – Paris: Hachette, 1889. – 384 p.
275. Roland-Michel M. Lajoue et l'art rocaille. Paris: Arthena, 1984. – 445 p.
276. Roland-Michel M. Les achats du Comte Tessin // Revue de l'Art. – 1987. – № 77. – P. 26-28.
277. Rosenberg P. Fragonard. Exposition: Paris, Grand-Palais; New York, Metropolitan Museum of Art. Paris: Edition de la Réunion des musées nationaux, 1987. – 640 p.

278. Rosenthal A. Angelica Kauffman. Art and sensibility. – New Haven, London: Yale University Press, 2006. – 342 p.
279. Sani B. Rosalba Carriera. – Torino, Umberto Allemandi & C, 1988. – 394 p.
280. Savignac M. de. Peintures d'églises à Paris au XVIIIe siècle. – Paris: Somogy, 2002. – 288 p.
281. Schapiro M. Style // Anthropology Today. – Chicago: Chicago University Press, 1953. – P. 287-312.
282. Schieder M. Les Portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIIIe siècle (...) // Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle / Ed. Ch. Michel, C. Magnusson. – Paris: Somogy éditions d'Art, 2013. – P. 41-58.
283. Schneider M. Belle comme Venus: le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières. – Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2020. – 370 p.
284. Schroder A. Fragonard's Later Career: The «Contes et Nouvelles» and the Progress of Love Revisited // The Art Bulletin. – 2011. – V. 93. № 2. – P. 150-177.
285. Siouffi G. De l'«universalité» européenne du français au XVIIIe siècle: retour sur les représentations et les réalités // Langue Française. – 2010. – № 3 (167). – P. 13-29.
286. Smentek K. Mariette and the Science of the Connoisseur in 18th Century Europe. – Farnham (UK) and Burlington (USA): Ashgate Publishing, 2014. – 342 p.
287. Souchal F. La «Nouvelle Rome». Réflexions sur la sculpture française sous le règne de Louis XIV // Gazette des Beaux-arts. – 1976. – T. 88. № 1294. – P. 161-164.
288. Sofio S. Artistes femmes: La parenthèse enchantée XVIIIe – XIXe siècle. – Paris: CNRS éditions, 2023. – 380 p.
289. Surgers A. Scénographie du théâtre occidental. – Paris: Armand Colin, 2009. – 184 p.
290. Théâtre de Cour: Les spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle. – Paris: Edition de la Réunion des musée nationaux, 2005. – 199 p.
291. Tornezy A. Un bureau d'esprit aux XVIIIe siècle: le Salon de Madame Geoffrin. – Paris: Lecène, Oudin et Cie, 1895. – 274 p.
292. Toutain-Quittelier V. John Law et les peintres vénitiens de Paris, 1720–1721:

essai de définition du mécénat privé sous la Régence // Carnet de l'école doctorale. Histoire de l'art et d'archéologie. Sorbonne. – 2018. – T. 124. [Электронный ресурс]. – URL: <https://124revue.hypotheses.org/2380>

293. Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle. La collection Tessin / Ed. G. Faroult, X. Salmon, J. Trey. – Paris: Lienart, Louvre éditions, 2016. – 256 p.

294. Un Suédois à Paris au XVIIIe siècle. La collection Tessin. Annonce de l'exposition // Groupe de recherche en histoire de l'art moderne. Centre André Chastel, Laboratoire de recherché en histoire de l'art. [Электронный ресурс]. – URL: <https://grham.hypotheses.org/3157#more-3157>

295. Vachon M. Les manufactures nationales: les Gobelins, la Savonnerie, Sevre, Beauvais. – Paris: G. Decaux, 1889. – 632 p.

296. Valetta I. L'Académie de France à Rome. 1666–1903. – Paris: Librairie Fischbacher, 1904. – 175 p.

297. La valeur de l'art: exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle 1999 / Sous la dir. De J. Rasmussen. – Paris: Honoré Champion éditeur, 2009. – 261 p.

298. 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.

299. 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. № 2. – P. 82-98.

300. Verlet P. Le commerce des objets d'art et les marchands-merciers à Paris au XVIIIe siècle // Annales. –1958. – № 1 (13). – P. 10-29.

301. Vitet L. L'Académie royale de peinture et de sculpture: étude historique. –Paris: Michel Lévy Frères, 1861. – 410 p.

302. Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. – Leipzig: Seemann, 1938. – 447 p.

303. 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. – 206 p.
304. Weil F. La fin des Lumières: fausses adresses, 1774–1788 // Век Просвещения. Вып. 2. Кн. 1.: Цензура и статус печатного слова во Франции и России эпохи просвещения. – М.: Наука, 2008. – P. 379-401.
305. Williams H. Painters and parish life in Eighteenth-Century Paris: Art, Religion, and Sociability // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815) / Ed. J. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Sruckmeyer. – Paris: Mare et Martin, 2016. – P. 101-112.
306. Wolff Ch. L'aristocratie suédoise et la France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle // Histoire, Économie et Société. – 2010. – V. 29. № 1 (La France et la Scandinavie aux XVIIe et XVIIIe siècle). – P. 56-67.
307. Wrigley R. The Origins of French Art Criticism from the Ancient Regime to the Restoration 1699–1827. – Oxford: Clarendon Press, 1993. – 427 p.
308. Zmijewska H. La critique des Salons en France avant Diderot // Gazette des Beaux-Arts. – 1970. – VIe période. T. 76. Juillet-août. – P. 1-144.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

**«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

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)

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения
Том 1

Научный консультант Карев Андрей Александрович,
доктор искусствоведения, профессор кафедры
отечественного искусства МГУ им. М.В. Ломоносова

Москва 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ 2

Приложение 1. Иллюстрации.....	4
Приложение 2. Документы.....	83
Приложение 2.1. Статут и правила Королевской академии живописи и скульптуры (1648).....	84
Приложение 2.2. Статут и правила Королевской академии живописи и скульптуры. Дополнение 1652 года	88
Приложение 2.3. Статьи, которые Король хочет добавить и увеличить тем самым первый Статут Королевской академии живописи и скульптуры, до этого основанной Его Величеством в своем славном городе Париже (1654-1655).....	91
Приложение 2.4. Статуты и правила Королевской академии живописи и скульптуры, утвержденные королем, составленные по приказу Его Величества, которые он желает видеть исполненными (1664-1665).....	97
Приложение 2.5. Регламент касательно формы представления соискателей (1702).....	105
Приложение 2.6. Списки тем, предлагаемых ученикам академии живописи и ваяния на Римскую премию.....	107
Приложение 2.7. Порядок представления соискателей (1712)	118
Приложение 2.8. Дополнительные меры по поддержанию дисциплины (1743).....	120
Приложение 2.9. Дополнительные правила для соискателей (1748).....	121
Приложение 2.10. Регламент, касающийся изучения Антиков (1749).....	122
Приложение 2.11. Регламент Королевской академии живописи и скульптуры от 12 января 1751 года	123
Приложение 2.12. Регламент для школы рисования с модели, принятый Академией на заседании от 4 апреля 1761 года.....	129
Приложение 2.13. Дарованный королем Регламент, касающийся дисциплины в обеих школах, основанных в Его Королевской академии живописи и скульптуры (1776).....	131
Приложение 2.14. Декларация короля, касающаяся искусств живописи и скульптуры и трактующая о новом Уставе и Регламенте для Королевской академии живописи и скульптуры, изданном в Версале 15 марта 1777 года и одобренном Парламентом 2 сентября 1777 года.....	136
Приложение 2.15. Устав и Регламент Королевской академии живописи и скульптуры (1777).....	142
Приложение 2.16. Проект основания с соизволения Короля и на средства Его Величества шести мест для [покровительствуемых] учеников Академии живописи и скульптуры.....	153

Приложение 2.17. Регламент Школы избранных (покровительствуемых).....	155
Приложение 2.18. Дополнения к Статуту Школы избранных учеников от 1751 года	158
Приложение 2.19. Статут и Правила Французской академии в Риме (1663).....	160
Приложение 2.20. Дополнение к Регламенту Французской академии в Риме от 1775 года	164
Приложение 2.21. Дисциплинарный Устав, которому будут подчинены во время их пребывания в Риме художники–стипендиаты, которых Его Величество желает поддержать для чести Франции и поощрения искусств живописи и скульптуры (1787).....	168
Приложение 2.22. Регламент основания академических школ живописи и скульптуры во всех городах королевства, где они будут сочтены необходимыми (1676).....	176
Приложение 2.23. Регламент Академии святого Луки (1705)	179
Приложение 2.24. Статут Академии святого Луки (1723).....	187
Приложение 2.25. Проект нового Регламента для Академии святого Луки, представленный маркизом де Пальми	212
Приложение 2.26. Список директоров Королевской академии живописи и скульптуры.....	219
Приложение 2.27. Список директоров Французской академии в Риме с момента ее основания и до 1793 года.....	224
Приложение 2.28. Список Директоров королевских строений с момента основания Королевской академии живописи и скульптуры и до Революции 1789 года.....	229

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Илл. 1. Буше Ф. Художник в своей мастерской. 1730-е гг. Холст, масло, 27х22. Лувр, Париж.



Илл. 2. Буше Ф. Художник в своей мастерской. Между 1730 и 1735. Холст, масло, 41х32. Национальная галерея, Варшава.



Илл. 3. Сюблейра П. Мастерская художника. 1749. Холст, масло, 125х99. Академия изящных искусств, Вена.



Илл. 4. Лаллеман Ж.-Б. Мастерская. Ок. 1762. Холст, масло, 40х54,5. Музей Карнавале, Париж.



Илл. 5. Лаллеман Ж.-Б. Мастерская. Середина XVIII века. Холст, масло, 33х41. Музей изящных искусств, Дижон.



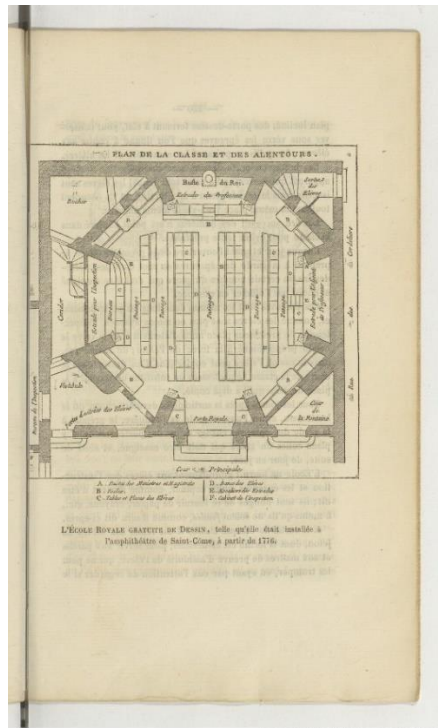
Илл. 6. Фирсов И. Юный живописец. Между 1765 и 1768. Холст, масло, 67,5х55,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Илл. 7. Ж.-Б.-С. Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. 1765. Холст, масло. 91х145. Лувр, Париж.



Илл. 8. Ж.-Б.-С. Шарден. Натюрморт с атрибутами искусств. 1766. Холст, масло. 112х140,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Илл. 9. План амфитеатра Сен-Ком. Опубликовано в книге Courajod L. *Histoire de l'Ecole des Beaux-Arts au XVIIIe siècle. L'école royale des élèves protégés*. Paris: J. Rouam, éditeur; London: Gilbert Wood & Co, 1850. P. 219.



Илл. 10. Галлош Л. Братья Иосифа, приносящие отцу одежды его сына. 1695. Холст, масло, 95,5x127. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 11. Каз П.-Ж. Видение Иакову, что он должен идти в Египет, дабы найти там своего сына Иосифа. 1699. Холст, масло, 97,5х131. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 12. Натуар Ш.-Ж. Маной приносит жертвы Богу, чтобы вымолить сына, который будет наречен Самсоном. 1721. Холст, масло, 97х121. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 13. Вьен Ж.-М. Давид, отдающий себя в руки Господа, поразившего чумой его царство. 1743. Холст, масло, 104х138,5. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 14. Фрагонар Ж.-О. Иеровоам, приносящий жертву идолам. 1752. Холст, масло, 115х145. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 15. Давид Ж.-Л. Антиох, сын Селевка, царя Сирии, заболевает от любви к Стратонике, своей мачехе (Эрасистрат обнаруживает причину болезни Антиоха в его любви к Стратонике). 1774. Холст, масло, 120х155. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 16. Бонвуазен Ж. Аман, обличаемый Эсфирью перед Артаксерксом. 1775. Холст, масло, 130х162. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 17. Друэ Ж.-Ж. Хананеянка у ног Христа. 1784. Холст, масло, 114х146. Лувр, Париж.



Илл. 18. Потен В.-М. Гораций, убивающий свою сестру Камиллу. 1785. Холст, масло, 119х149. Национальная школа изящных искусств, Париж.



Илл. 19. Дюрамо Л.-Ж.-Ж. Илия, воскрешающий сына Сарептской вдовы. 1757. Холст, масло, 130х98. Национальная школа изящных искусств, Париж.



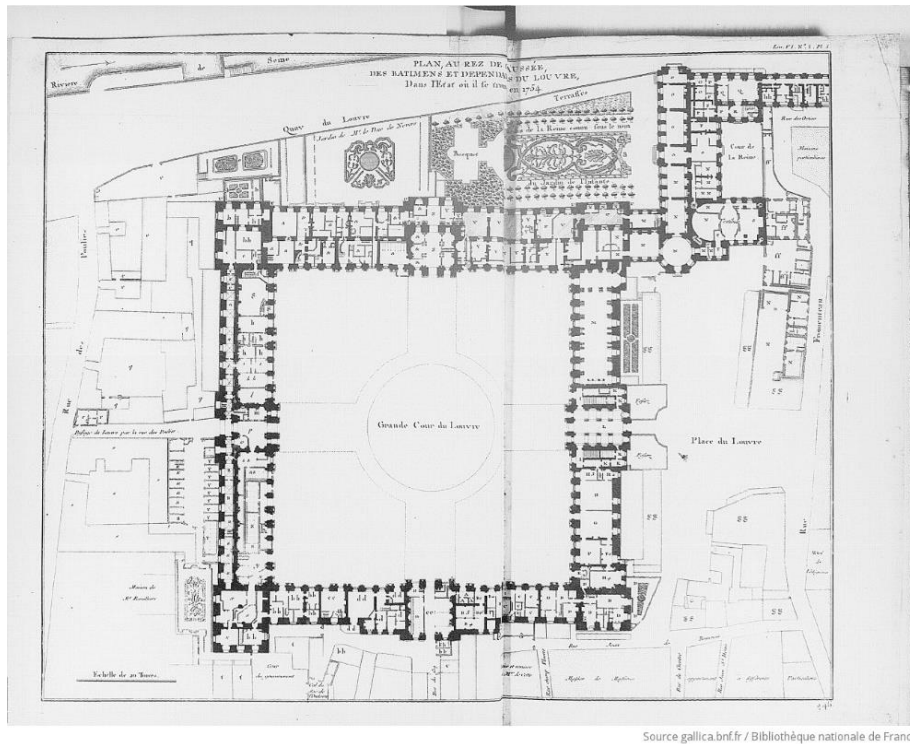
Илл. 20. Сюве Ж.-Б. Поединок Минервы и Марса. 1771. Холст, масло, 143х104. Дворец изящных искусств, Лилль.



Илл. 21. Вьен Ж.-М. Караван султана в Мекку. Гравированное издание. [Vien J.-M.] *Caravane du Sultan à la Mecque: mascarade turque faite à Rome par Messieurs les pensionnaires de l'Académie de France et leurs amis au carnaval de l'année 1748*. Paris: Basan et Poignant, 1748.



Илл. 22. Грѣз Ж.-Б. Император Север, упрекающий своего сына Каракаллу в желании его убить. 1769. Холст, масло, 124х160. Лувр, Париж.



Илл. 23. План Лувра. Опубликован в книге *Illustration de Architecture française ou recueil des plans, élévations, coups et profils* / Cochin, grav.; Jean-François Blondel, aut. du texte. Paris, 1752-1756. [Tome IV. Pl.n °I, pl.5 en reg. p.32]; [Tome IV. Pl.n °I, pl.12 en reg. p.56 Partie 1].



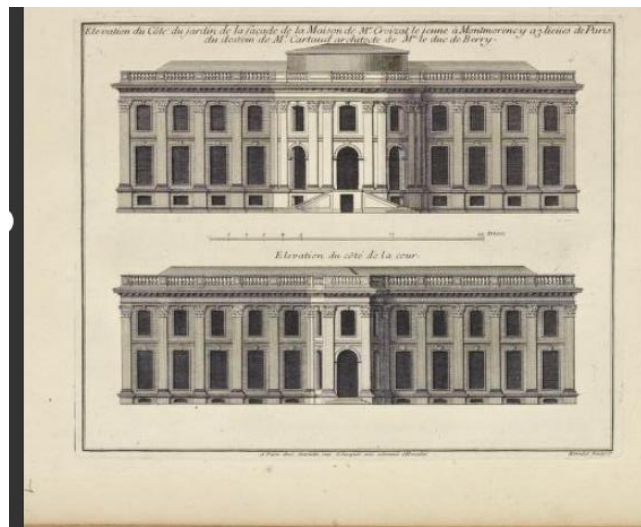
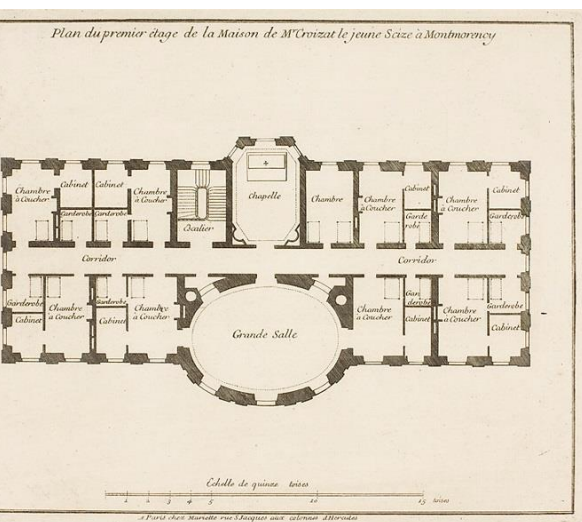
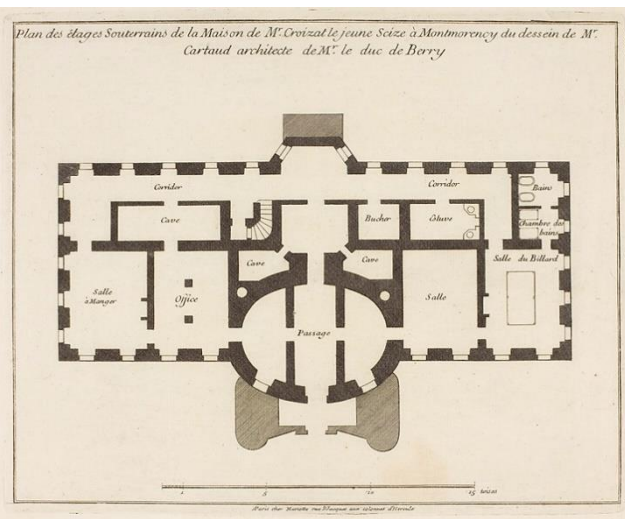
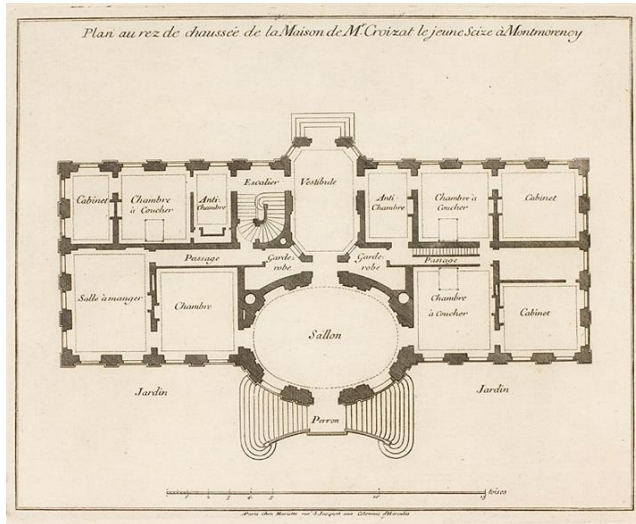
Илл. 24. Де Лафосс Ш. Рождение Минервы. Эскиз. Между 1704 и 1707. Холст, масло, 77,4х96,2. Музей декоративных искусств, Париж.



Илл. 25. Ватто А. Лето. 1717-1718. Холст, масло, 141,6х115,7. Национальная галерея, Вашингтон.



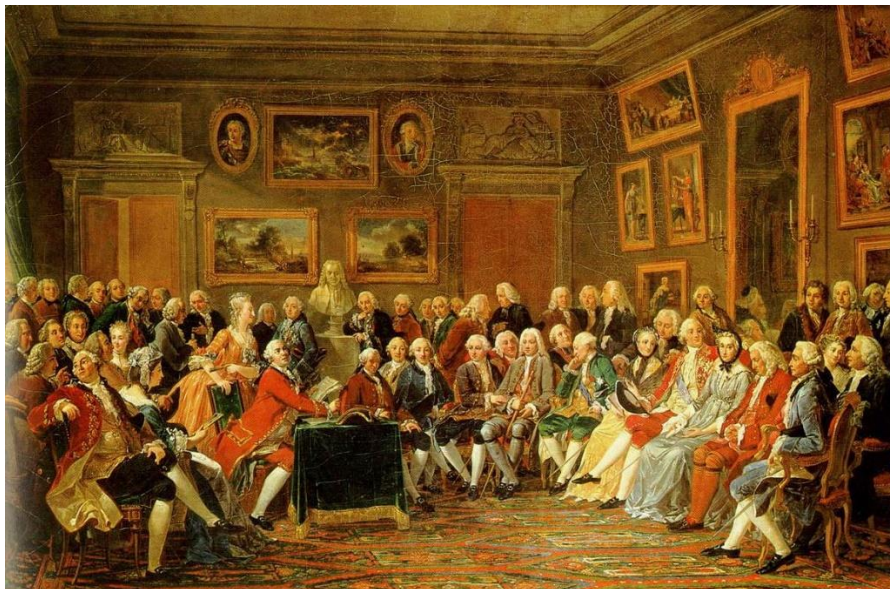
Илл. 26. Ватто А. Отплытие на остров Киферу. 1717. Холст, масло, 50,7х190. Лувр, Париж.



Илл. 27. Маро Ж. Планы трех этажей, передний и задний фасады виллы Кроза в Монморанси. Опубликовано в книге *L'architecture française, ou, Recueil des plans, elevations, coupes et profils des églises, palais, hôtels & maisons particulières de Paris, & des châteaux & maisons de campagne ou de plaisance des environs, & de plusieurs autres endroits de France, bâtis nouvellement par les plus habils architectes, et levés & mesurés exactement sur les lieux.* by Mariette, Jean, 1660-1742; Mariette, Pierre Jean, 1694-1774; Marot, Jean, 1619?-1679 1727 A Paris : Chez Jean Mariette ...S.P.



Илл. 28. Каррьера Р. Портрет Людовика XV. 1720-1721. Бумага, пастель, 50,5х38,5. Галерея старых мастеров, Дрезден.



Илл. 29. Лемоннье А.-Ш.-Г. Салон мадам Жоффрен. 1812. Холст, масло, 129,5х196. Замок Мальмезон.



Илл. 30. Сент-Обен де Г.-Ж. Вид Салона 1753 года в Лувре. 1753. Гравюра. 14,8x18,1.



Илл. 31. Сент-Обен де Г.-Ж. Вид Салона 1767 года в Лувре. 1767. Бумага, перо, акварель, гуашь, 24,9x46,9. Частное собрание, Париж.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Илл. 32. Перспективный вид Салона Королевской академии живописи и скульптуры в Лувре. 1778. Раскрашенная гравюра. 32,5х50.



Илл. 33. Фрагонар Ж.-О. Жрец Корез жертвует собой во имя спасения Каллироэ. 1765. Холст, масло, 309х400. Лувр, Париж.



Илл. 34. Ватле К.-А. Лафон де Сан-Йенн в Салоне. 1753. Гравюра, 20,8х12,7. По оригиналу Порсьена.



Илл. 35. Рослин А. Портрет министра А.-Л.-Ж.-Б. Бертена. 1769. Холст, масло, 147х113. Замок Монреаль, Дордонь (Франция).



Илл. 36. Натье Ж.-М. Портрет Марии-Аделаиды Французской. 1758. Холст, масло, 221х146. Версаль.



Илл. 37. Бурдон С. Смерть Дидоны. Ок. 1644. Холст, масло, 158,5х139,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Илл. 38. Перье Ф. Венера, явившаяся к Нептуну с мольбой проявить милость к Энею. 1646–1649. Холст, масло, 96х133. Музей старого и современного искусства, Эпиналь.



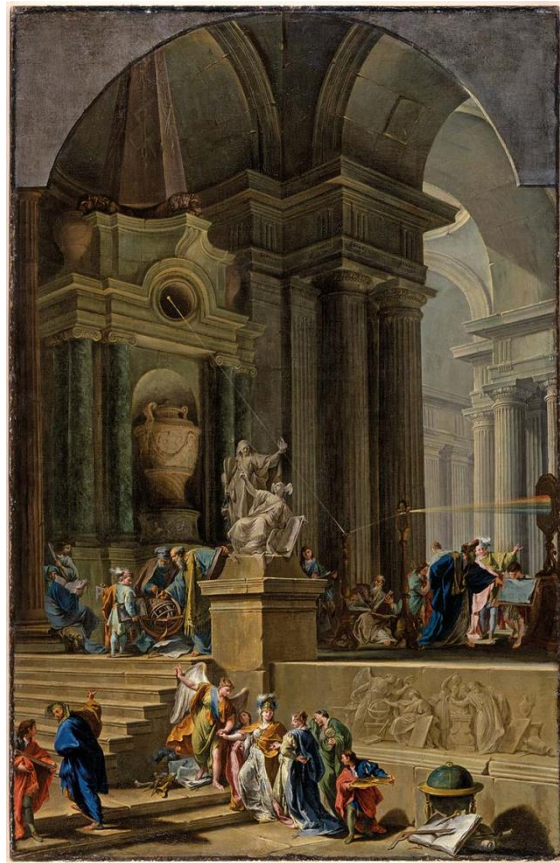
Илл. 39. Куапель Н.-Н. Суд Париса. 1728. Холст, масло, 101х82. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 40. Вьен Ж.-М. Ирида спасает раненную Диомедом Венеру. 1775. Холст, масло, 159х204. Художественный музей, Колумбус (США).



Илл. 41. Верне К.-Ж. Итальянский пейзаж с радугой. 1749. Холст, масло, 114,3х167,7. Частное собрание, Нью-Йорк.



Илл. 42. Валериани Дж. Аллегорическая гробница Исаака Ньютона. 1727. Холст, масло, 220х139. Музей Фицуильяма, Кембридж.



Илл. 43. Райт Дж. Философ, объясняющий модель Солнечной системы. 1766. Холст, масло, 147,2х203,2. Музей и художественная галерея Дерби.



Илл. 44. Райт Дж. Опыт с птицей и воздушным насосом. 1768. Холст, масло, 183х244. Национальная галерея, Лондон.



Илл. 45. Ванлоо Ш.-А.-Ф. Электрический опыт. Ок. 1777. Холст, масло, 116х89,7. ГМЗ «Архангельское».



Илл. 46. Верне К.-Ж. Порты Франции. Вид Марселя. 1754. Холст, масло, 165х263. Национальный морской музей, Париж.



Илл. 47. Верне К.-Ж. Порты Франции. Вид порта Сетт. 1757. Холст, масло, 165х263. Национальный морской музей, Париж.



Илл. 48. Дюплесси Ж.-С. Портрет Людовика XVI. 1777. Холст, масло, 256х174. Музей Энгр-Бурдель, Монтобан.



Илл. 49. Калле А.-Ф. Портрет Людовика XVI. 1779. Холст, масло, 147х107,9. Версаль.



Илл. 50. Друэ Ф.-Ю. Портрет Людовика XV. 1773. Холст, масло, 73х59. Версаль.



Илл. 51. Латур М.-К. Портрет Л. Дюваля д'Эпинуа. 1745. Бумага, пастель, 120х93. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон.



Илл. 52. Латур М.-К. Портрет маркизы Помпадур. 1755. Бумага, пастель, 175х128. Лувр, Париж.



Илл. 53. Натье Ж.-М. Шарлотта-Луиза де Роган-Гемене в виде Гебы. 1738. Холст, масло, 125х98. Версаль.



Илл. 54. Натье Ж.-М. Герцогиня Шартрская в виде Гебы. 1744. Холст, масло, 140х107. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 55. Натье Ж.-М. Герцогиня де Шольн в виде Гебы. 1744. Холст, масло, 144х110 см. Лувр, Париж.



Илл. 56. Натье Ж.-М. Портрет мадам Лефевр де Кумартен в виде Гебы. 1753. Холст, масло, 102,5х81,5. Национальная галерея, Вашингтон.



Илл. 57. Друэ Ф.-Ю. Мария-Антуанетта в виде Гебы. 1773. Холст, масло, 96х80. Музей Конде, Шантийи.



Илл. 58. Виже-Лебрэн М.-Л.-Э. Анна Питт в в виде Гебы. 1793. Холст, масло, 140х99,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Илл. 59. Натье Ж.-М. Мария-Анна де Бурбон у минеральных источников Шантийи. 1729. Холст, масло, 195х161. Музей Конде, Шантийи.



Илл. 60. Натье Ж.-М. Виктория, дочь Людовика XV. 1751. Холст, масло, 97х137. Музей изящных искусств, Сан-Паулу.



Илл. 61. Рау Ж. Портрет мадам Буше (?). 1733. Холст, масло, 261х197. Музей изящных искусств, Дижон.



Илл. 62. Ванлоо Л.-М. Портрет дамы из семейства Фруассар-Броссиа в виде весталки. 1736. Холст, масло, 91х73. Частное собрание.



Илл. 63. Натъе Ж.-М. Портрет мадам Софии в виде весталки. 1748. Холст, масло, 142х99. Версаль.



Илл. 64. Натье Ж.-М. Портрет мадам Генриэтты в виде весталки. 1751. Холст, масло, 97х137. Художественный музей, Сан-Паулу.



Илл. 65. Натье Ж.-М. Портрет женщины в костюме весталки. 1759. Холст, масло, 135,9х115,5. Художественный музей Северной Каролины, Роли.



Илл. 66. Ванлоо Л.-М. Портрет графини Сесилии-Маргариты де Латур дю Пин. 1768. Холст, масло, 146x113. Частное собрание.



Илл. 67. Леклер Ш. Мария-Антуанетта в образе весталки. 1777. Холст, масло, 41x33. Частное собрание.



Илл. 68. Латур М.-К. Портрет мадемуазель Ферран, размышляющей над трудами Ньютона. 1753. Бумага, пастель, 74,2х60,7. Старая пинакотека, Мюнхен.



Илл. 69. Ватто А. Две кузины. 1716/1717. Холст, масло, 30,5х36. Лувр, Париж.



artlib.ru

Илл. 70. Ватто А. Вид в парке Кроза. Ок. 1715. Холст, масло, 46,7х55,3. Музей изящных искусств, Бостон.



Илл. 71. Де Труа Ж.-Ф. Признание в любви. 1731. Холст, масло, 73х92. Замок Шарлоттенбург, Берлин.



Илл. 72. Де Труа Ж.-Ф. Чтение Мольера. 1738 (?). Холст, масло, 74х93. Частное собрание.



Илл. 73. Каррьера Р. Портрет Антуана Ватто. 1721. Бумага, пастель, 55х43. Музей Луиджи Байло, Тревизо.



Илл. 74. Ланкре Н. Концерт в овальном салоне виллы Пьера Кроза в Монморанси. Ок. 1720. Холст, масло, 55,8х63,5. Художественный музей, Даллас.



Илл. 75. Ванлоо К. Охота. 1737. Холст, масло, 220х258. Лувр, Париж.



Илл. 76. Фрагонар Ж.-О. Хлев. Бумага, черный карандаш, бистр. 14,6х18,3. Музей Коньяк-Же, Париж.



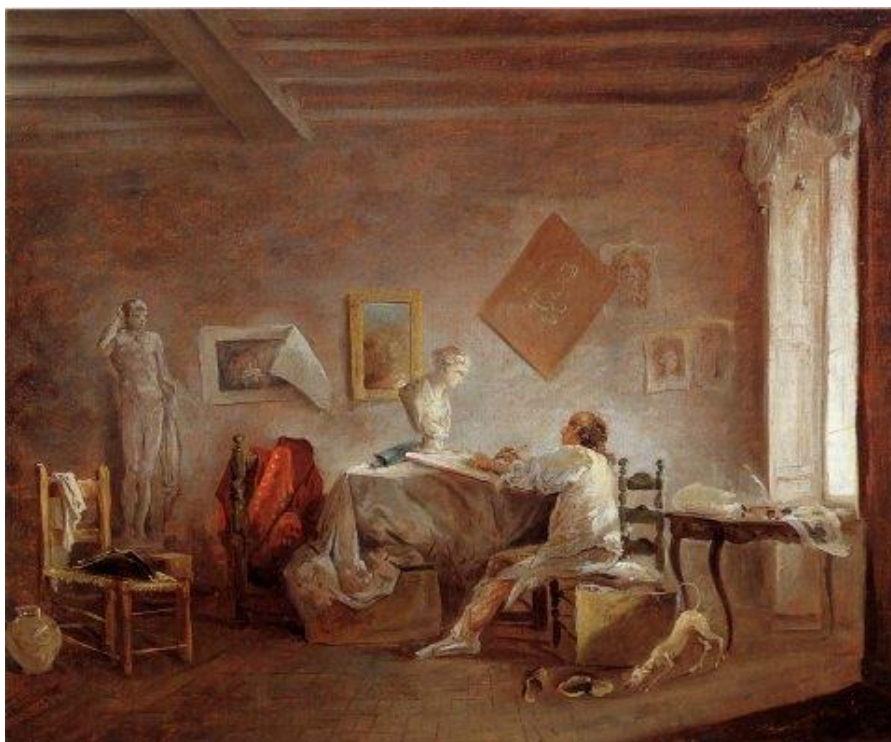
Илл. 77. Грёз Ж.-Б. Деревенская помолвка. 1761. Холст, масло, 92х117. Лувр, Париж.



Илл. 78. Шарден Ж.-Б.-С. Рисовальщик. Ок. 1738. Дерево, масло, 18х15,5. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 79. Шарден Ж.-Б.-С. Юный рисовальщик, оттачивающий карандаш. 1737. Холст, масло, 80х65. Лувр, Париж.



Илл. 80. Робер Г. Ателье художника. Между 1763 и 1765. Холст, масло, 37х46. Музей Бойманс ван Бейнинген, Роттердам.



Илл. 81. Де Лажу Ж. Автопортрет с семьей. 1737. Холст, масло, 120х90. Лувр, Париж.



Илл. 82. Верне К.-Ж. Парк виллы Людовизи в Риме. 1749. Холст, масло. 74,5х99,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Илл. 83. Верне К.-Ж. Парк виллы Памфили в Риме. 1749. Холст, масло. 76х101. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.



Илл. 84. Долле Ж. Морской порт. По оригиналу К.-Ж. Верне. 1749. Офорт, 52х74.



Илл. 85. Верне К.-Ж. Купальщицы. 1752. Холст, масло. 100х83. Музей изящных искусств, Ним.



Илл. 86. Верне К.-Ж. Вечер (Буря). После 1755. Холст, масло, 154х76. Лувр, Париж.



Илл. 87. Верне К.-Ж. Полдень (Спокойное море). После 1755. Холст, масло, 156x78. Лувр, Париж.



Илл. 88. Верне К.-Ж. Ночь. Морской порт при свете луны. 1771. Холст, масло, 164x98. Лувр, Париж.



Илл. 89. Фрагонар Ж.-О. Этапы любви. Преследование. 1771-1772. Холст, масло. 317,8x215,5. Собрание Фрик, Нью-Йорк.



Илл. 90. Фрагонар Ж.-О. Этапы любви. Сюрприз. 1771-1772. Холст, масло. 317,5x243,8. Собрание Фрик, Нью-Йорк.



Илл. 91. Фрагонар Ж.-О. Этапы любви. Коронованный любовник. 1771-1772. Холст, масло. 317,8x243,2. Собрание Фрик, Нью-Йорк.



Илл. 92. Фрагонар Ж.-О. Этапы любви. Любовь-дружба. 1771-1772. Холст, масло. 317,1x216,8. Собрание Фрик, Нью-Йорк.



Илл. 93. Фрагонар Ж.-О. Этапы любви. Покинутая. 1790-е. Холст, масло. 317х197. Собрание Фрик, Нью-Йорк.

Илл. 94. Фрагонар Ж.-О. Этапы любви. Триумф любви. 1790-е. Холст, масло, 317,5х143,5. Собрание Фрик, Нью-Йорк.



Илл. 95. Фрагонар Ж.-О. Праздник в Сен-Клу. Ок. 1775. Холст, масло, 216х335. Собрание Банка Франции, Париж.



Илл. 96. Фрагонар Ж.-О. Жмурки. После 1775. Холст, масло, 216х198. Национальная галерея, Вашингтон.



Илл. 97. Фрагонар Ж.-О. Качели. После 1775. Холст, масло, 216х198. Национальная галерея, Вашингтон.



Илл. 98. Фрагонар Ж.-О. Остров любви. Ок. 1772. Холст, масло, 71х90. Музей Калуста Гюльбенкяна, Лиссабон.



Илл. 99. Белль К. Обнаружение оскверненных гостий в церкви Сен-Мерри. 1759. Холст, масло, 357х225. Церковь Сен-Мерри, Париж.



Илл. 100. Жувене Ж. Встреча Марии и Елизаветы. 1716. Холст, масло, 432х441. Нотр-Дам-де-Пари, Лувр, Париж.



Илл. 101. Булонь Л. Принесение во храм. 1715. Холст, масло, 430х454. Лувр, Париж.



Илл. 102. Булонь Л. Отдых на пути в Египет. 1715. Холст, масло, 440х452. Музей изящных искусств, Аррас.



Илл. 103. Де Лафосс Ш. Поклонение волхвов. 1715. Холст, масло, 427х447. Лувр, Париж.



Илл. 104. Жувене Ж. Месса каноника Антуана де Лапорта. Ок. 1710. Холст, масло, 191,6х141. Лувр, Париж.



Илл. 105. Ванлоо К. Рождество. 1751. Холст, масло, 304х196. Музей изящных искусств, Брест.



Илл. 106. Пьер Ж.-Б.-М. Бегство в Египет. 1751. Холст, масло, 308х192. Церковь Сен-Сюльпис, Париж.



Илл. 107. Лемуан Ф. Вознесение Богоматери. 1731-1732. Фреска. Капелла Богоматери, церковь Сен-Сюльпис, Париж.



Илл. 108. Ванлоо К. Обет Людовика XIII. Из цикла «Жизнь св. Августина». 1745-1753. Холст, масло, 334x376. Церковь Нотр-Дам-де-Виктуар, Париж.



Илл. 109. Робер де Сери П.-П.-А. Исцеление Жаком де Ламаршем неаполитанского короля Фердинанда I. 1730. Холст, масло, 230х180. Церковь Сен-Мерри, Париж.

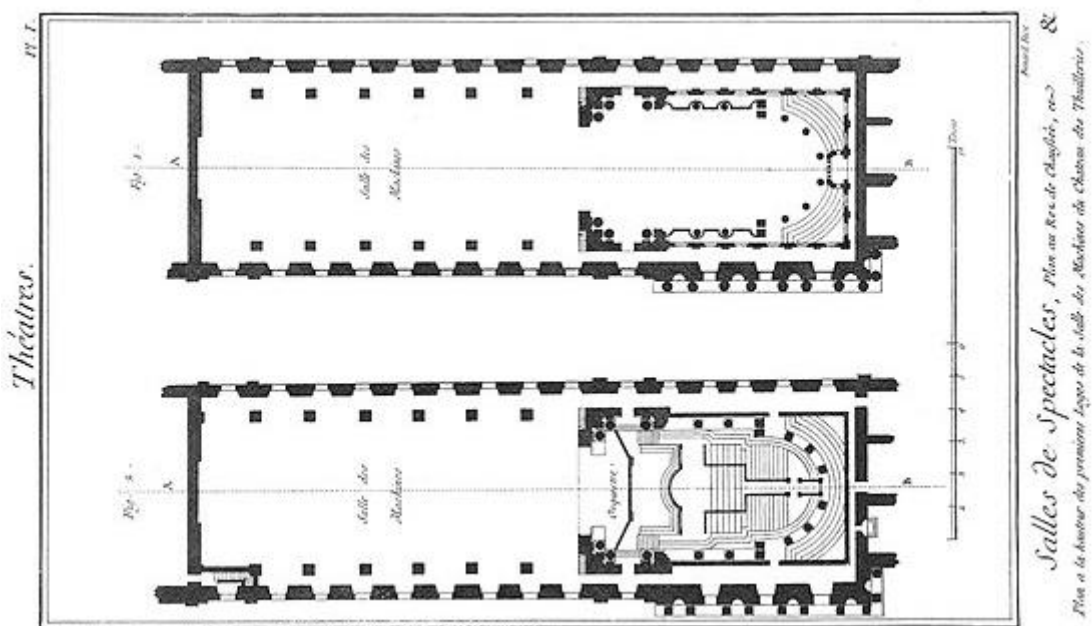
Илл. 110. Робер де Сери П.-П.-А. Франсиско Солано крестит индейцев. 1730. Холст, масло, 230х180. Церковь Сен-Мерри, Париж.



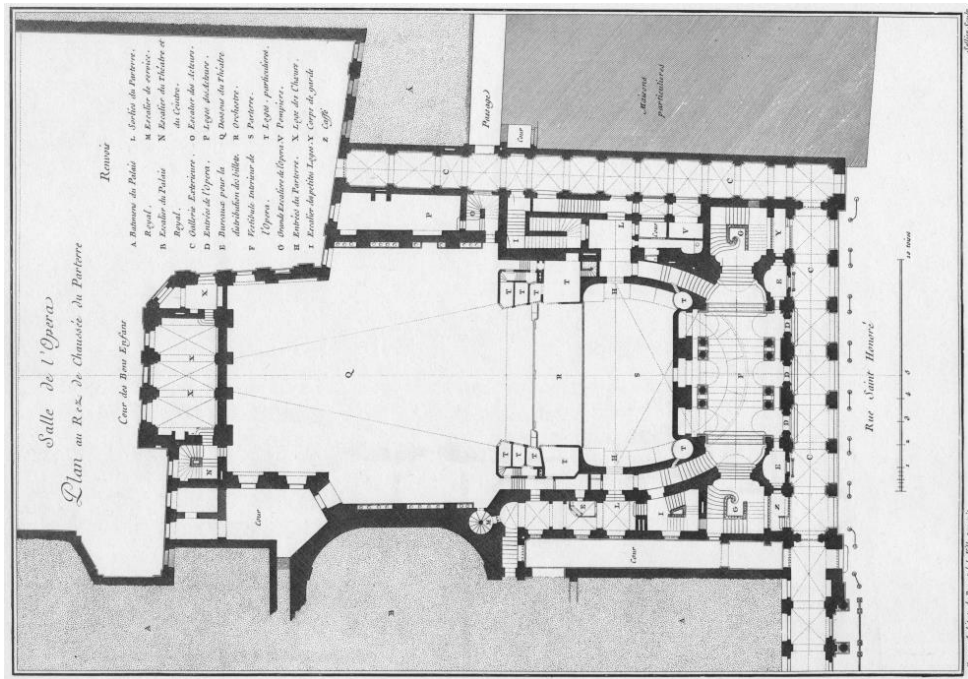
Илл. 111. Рослин А. Портрет аббата Жозефа-Мари Терре. 1773. Холст, масло, 129х97. Версаль.



Илл. 112. Латур М.-К. (?) Портрет кармелитки (?). Вторая половина XVIII века. Картон, пастель, 63х51. Лувр, Париж.



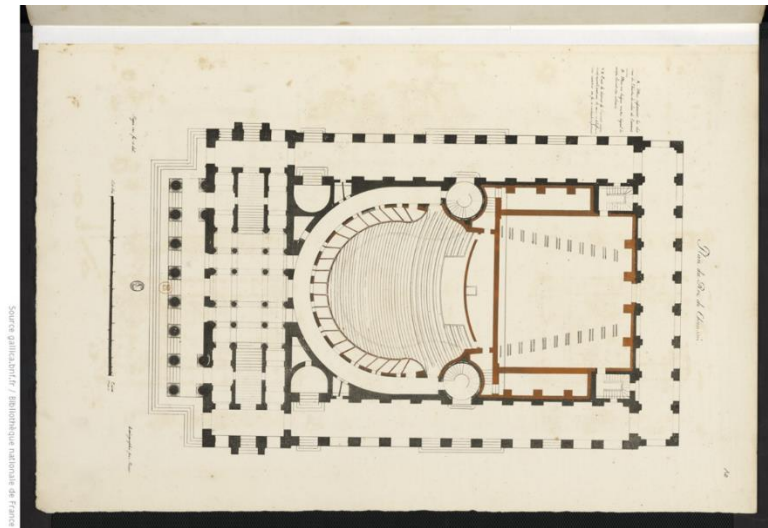
Илл. 113. Суффло Ж.-Ж., Габриэль Ж. Зал Машин в Тюильри (1763). План на высоте первого и второго этажа. Опубликовано в *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 10. (Théâtres, pl.1)*.



Илл. 114. Моро П.-Л. Оперный зал в Пале-Рояле. 1770 г. План снят Г.-П.-М. Дюмоном в 1774. Опубликовано в книге *Dumont G.-P.-M. Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'italie et de France avec des détails de machines théâtrales. Paris, s.e., 1774. P. 109.*



Илл. 115. Моро Ж.-М. Вид Версальской Оперы во время представления «Аталии» Ж. Расина 23 мая 1770 г., устроенного в честь свадьбы дофина Людовика и Марии-Антуанетты. 1770. Бумага, китайская тушь, 40,5х53. Версаль.



Илл. 116. Де Пейр А.-М., де Вейи Ш. План Одеона (Комеди-Франсез).
Опубликован в книге *Projets de reconstruction de la salle de l'Odéon / par Peyre fils, architecte du gouvernement... : Avec les plans originaux de la salle du Théâtre-Français. Paris, 1819.*



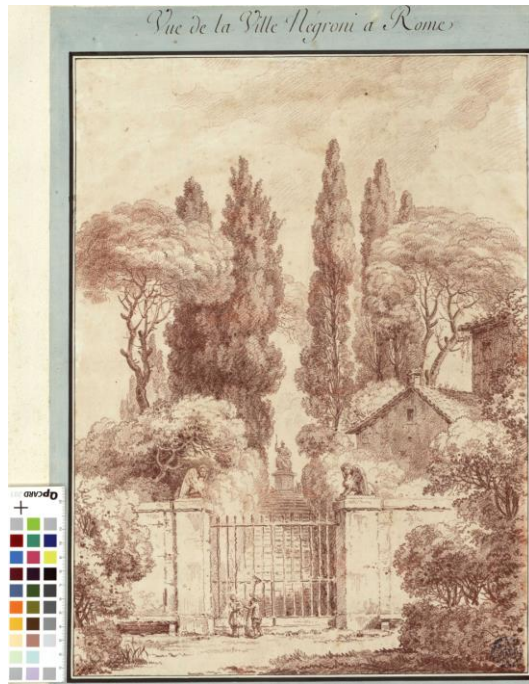
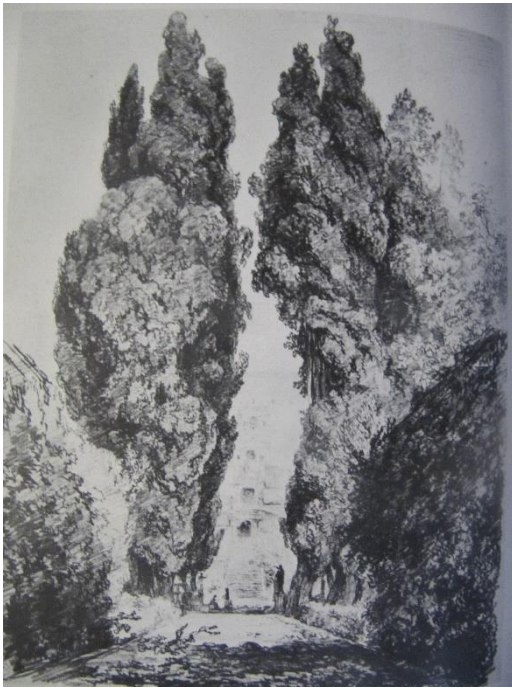
Илл. 117. Куапель Ш. Роланд, узнающий от пастухов о вероломстве Анжелики.
1733. Картон для гобелена, 300х615. Музей изящных искусств, Нант. (По сюжету оперы Ж.-Б. Люлли «Роланд», акт 4, сцена 4).



Илл. 118. Гобелен по эскизу Ф. Буше. Уснувший Ринальдо. 1752-1764. Шерсть, шелк, 355х590. Национальная галерея, Вашингтон.

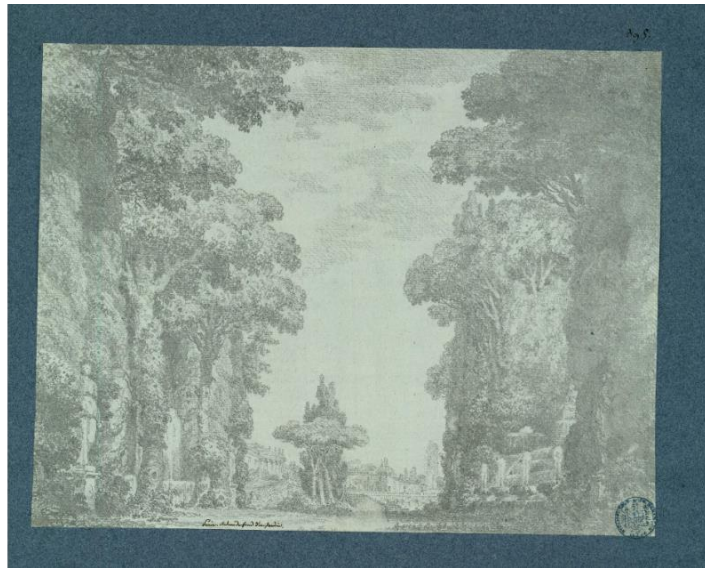


Илл. 119. Буше Ф. Деревушка Иссы. 1742. Холст, масло, 52х67. Музей Пикардии, Амьен.



Илл. 120. Фрагонар Ж.-О. Большие кипарисы на вилле д'Эсте. Бумага, сангина, черный карандаш. 49,5х36,5. Музей изящных искусств, Безансон. Из коллекции П.-А. Пари.

Илл. 121. Пари П.-А. Вид виллы Негрони в Риме. Бумага, сангина. 44,5х32,8. Муниципальная библиотека, Безансон.



Илл. 122. Пари П.-А. Проект театральной декорации. Бумага, черный карандаш. 26,3х33,8. Муниципальная библиотека, Безансон.



Илл. 123. Ж.-О. Фрагонар. Портрет Мари-Мадлен Гимар. Холст, масло. 81,5х65. Лувр, Париж.



Илл. 124. Куапель Н.-Н. Суд Париса. 1728. Холст, масло, 101х82. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 125. Лемуан Ф. Венера и Адонис. 1729. Холст, масло, 94х74. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 126. Ланкре Н. Качели. 1729. Холст, масло, 37х47. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 127. Ланкре Н. Жмурки. 1729. Холст, масло, 37х47. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 128. Удри Ж.-Б. Охотничий натюрморт с таксой по кличке Пер. 1740. Холст, масло, 135х109. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 129. Буше Ф. Триумф Венеры. 1740. Холст, масло, 130х162. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 130. Авед Ж.-А.-Ж. Портрет Карла-Густава Тессина. 1740. Холст, масло, 149х116. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 131. Токе Л. Портрет Карла-Густава Тессина. 1741. Холст, масло, 80,5х64,5. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 132. Шарден Ж.-Б.-С. Утренний туалет. 1740-1741. Холст, масло, 49х39. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 133. Шарден Ж.-Б.-С. Прачка. 1733. Холст, масло, 37х42,5. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 134. Шарден Ж.-Б.-С. Бак. 1733-1735. Дерево, масло, 37,6x42.
Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 135. Шарден Ж.-Б.-С. Радости домашней жизни. 1746. Холст, масло,
42,5x35,5. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 136. Шарден Ж.-Б.-С. Экономка. Ок. 1746. Холст, масло, 46х38. Частное собрание.



Илл. 137. Шарден Ж.-Б.-С. Натюрморт с кроликом, айвой и медным котлом. 1735-1739. Холст, масло, 59х56. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 138. Буше Ф. Туалет. 1742. Холст, масло, 52,5х66,5. Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид.



Илл. 139. Буше Ф. Модистка. 1746. Холст, масло, 63х51,8. Собрание Уоллес, Лондон.

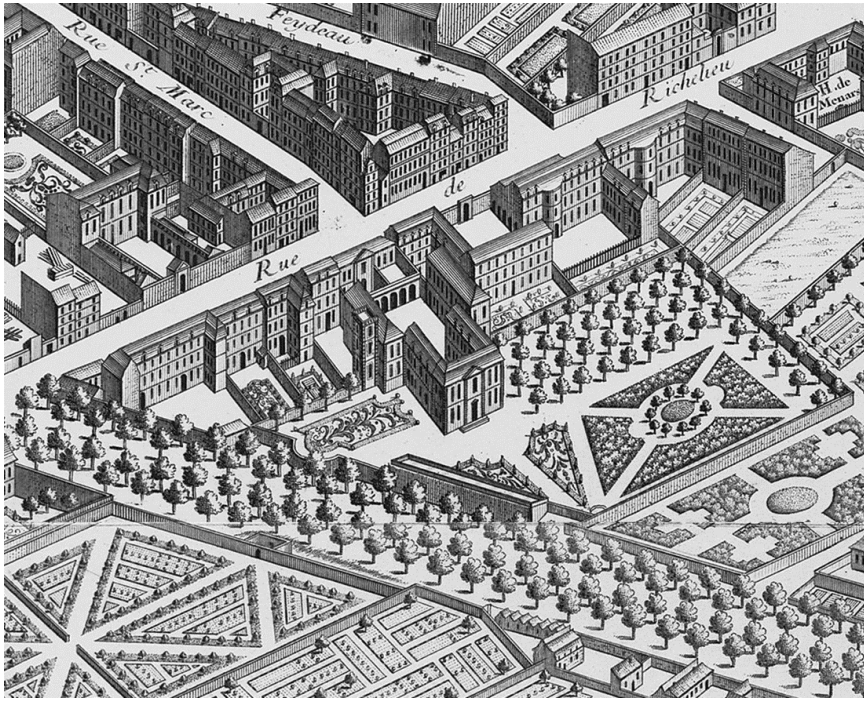


Илл. 140. Буше Ф. Девушка с веером. Бумага, сангина, черный карандаш, 27х21,3. Национальный музей, Стокгольм.

Илл. 141. Буше Ф. Девушка с палкой. Бумага, сангина, черный карандаш, 34,3х22,3. Национальный музей, Стокгольм.



Илл. 142. Демаши П.-А. Публичные торги. 1785. Холст, масло, 36х46. Музей Карнавале, Париж.



Илл. 143. Особняк Пьера Кроза на «Плане Тюрго» (1734-1739).



Илл. 144. Рослин А. Портрет Екатерины II. 1776-1777. Холст, масло, 271х189,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Илл. 145. Рокотов Ф.С. Копия с портрета Екатерины II А. Рослина. Ок. 1780. Холст, масло, 263х188. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Илл. 146. Грёз Ж.-Б. Мачеха. 1781. Бумага, лавис, белая гуашь, 48,6х64,5. Лувр, Париж.



Илл. 147. Левассер Ж.-Ш. Мачеха. Офорт, 55,5х66. По оригиналу Ж.-Б. Грёза.



Илл. 148. Кошен Ш.-Н., Леба Ж.-Б. Вид Байонна. Серия «Порты Франции». 1762. Офорт, 80х58. По оригиналу К.-Ж. Верне.



Илл. 149. Белль А.-С. Портрет Ф. де Труа. 1703. Холст, масло, 130х98. Версаль.



Илл. 150. Ланкре Н. Автопортрет. 1720. Холст, масло, 89х72. Частное собрание.



Илл. 151. Токе Л. Портрет Л. Галлоша. 1734. Холст, масло, 130х98. Лувр, Париж.



Илл. 152. Рослин А. Автопортрет. 1780. Холст, масло, 80х64. Музей Жакмар-Андре, Париж.



Илл. 153. Рослин А. Автопортрет. 1790. Холст, масло, 102х79. Музей изящных искусств, Мальмё.



Илл. 154. Виже-Лебрен М.-Л.-Э. Автопортрет в соломенной шляпке. 1782. Холст, масло, 97,8x70,5. Национальная галерея, Лондон.

Илл. 155. Рубенс П.-П. Соломенная шляпка. Между 1622 и 1625. Холст, масло, 79x54,6. Национальная галерея, Лондон.



Илл. 156. Лабиль-Гийар А. Автопортрет (Портрет женщины, занятой живописью, и двух наблюдающих за ней учениц). 1785. Холст, масло, 210x152. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



Илл. 157. Шарден Ж.-Б.-С. Автопортрет в пенсне. Ок. 1771. Пастель, бумага, 46х38. Художественный музей, Орлеан.

Илл. 158. Шарден Ж.-Б.-С. Автопортрет с зеленым козырьком. 1775. Пастель, бумага. 46х38. Лувр, Париж.



Илл. 159. Латур М.-К. Автопортрет. После 1776. Бумага, пастель, 60х49,7. Лувр, Париж.

Илл. 160. Дюрё Ж. Автопортрет в образе насмешника. 1790-е. Холст, масло, 91,5х72,5. Лувр, Париж.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ДОКУМЕНТЫ

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.1.

Статут и правила Королевской академии живописи и скульптуры (1648)¹

1. Место, где станет собираться ассамблея, будучи посвящено добродетелям, должно особенно почитаться как теми, кто ее составляет, так и любопытствующими, которые придут в сопровождении членов, а также и молодежью, которая, не составляя ядро Академии, будет принята ею с целью воспитания и обучения. Следовательно, те, кто богохульствует, с насмешкой и бранью говорит о святынях и произносят ругательства, будут изгнаны из указанной Академии и лишены милости, которую Его Величеству угодно ей оказать.
2. В указанной Академии речь будет вестись только об искусствах живописи и скульптуры и о связанных с ними вещах, но ни о каких других предметах.
3. Запрещено предлагать проведение каких бы то ни было праздников и банкетов, будь то в честь принятия тех, кто был признан Академией достойными такой чести, будь то под каким бы то ни было иным предлогом; напротив, пьянство, дебош и игра категорически запрещены. Деньги, которые будут получены в качестве штрафов от тех, кто окажется к ним приговорен за противодействие настоящему Статуту и Правилам, будут в конце месяца переданы уполномоченным старейшиной в руки казначея, чтобы в дальнейшем использоваться на нужды Академии и на убранство здания, в котором она размещается.
4. Академия будет открыта во все дни недели за исключением воскресений и религиозных праздников, зимой с трех часов дня до пяти, а летом с шести до восьми, когда учащаяся молодежь сможет посещать ее, чтобы рисовать и пользоваться уроками, за которые еженедельно должна вноситься плата, обычно необходимая для содержания модели. Таковую будет ставить старейшина, выполняющий свои обязанности в данный месяц. Если Его Величеству будет угодно по примеру

¹ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 1. P. 7-10.

Великого Герцога Флорентийского взять эти расходы на себя, каждый сможет рисовать, не внося никакой платы.

5. Старейшины в числе двенадцати будут собираться каждую первую субботу месяца в академические часы, чтобы решать дела Сообщества под руководством Главы, который будет председательствовать и удостоверять результаты голосований, как в означенные дни, так и на внеочередных собраниях, как по поводу нарушения настоящего Статута, так и для принятия тех, кто представляется [Академии], а также и по другим поводам. На этих совещаниях другие художники и скульпторы Академии будут присутствовать, если сочтут нужным. И если кто-нибудь из двенадцати старейшин будет отсутствовать, то самый старший из прочих присутствующих займет место младшего из старейшин. Если отсутствовать будет большее число старейшин, их места также будут заняты. На указанных собраниях предложения вносятся Синдиком, избранным на месяц с разрешения главы [Академии] и старейшины, председательствующего в этом месяце. Если одного из указанных старейшин будет не хватать по причине его смерти или долгого отсутствия, другие выберут нового посредством голосования на бумаге для того, чтобы произвести выборы честно и не опасаясь оскорбить кого-либо. Все это будет осуществляться добросовестно, без интриг, происков и личной заинтересованности на таком собрании или на любом другом, когда нужно будет принять какое-либо решение.

6. Новопричисленные к Академии занимают места за последним из тех, кто был принят до них.

7. Председатели будут сменять друг друга последовательно, в том порядке, который устанавливается в начале года. В случае необходимости они пришлют в Академию письменные уведомления. Они будут исполнять свои обязанности, а при наличии уважительной причины передадут свою очередь одному из коллег. При отсутствии таковой причины в первый раз они заплатят сумму в десять ливров старейшине, председательствующему в этот месяц. Во второй раз сумма будет в два раза больше, в третий раз отсутствующие будут лишены привилегий Академии и не будут больше считаться членами оной.

8. Старейшина, избранный на месяц, будет наказан подобным же образом, если пренебрежет долгом присутствовать при ежедневном открытии Академии, ставить модель и исполнять другие вмененные ему обязанности или будет просить кого-либо из коллег заступить его место. Это не отменяет для него необходимости возместить свое отсутствие, являясь в Академию на следующий месяц столько раз, сколько дней он пропустил, когда был в должности.

9. Да будет прочный союз и доброе согласие между всеми членами Академии, ибо нет ничего более противного добродетели, чем зависть, злословие и раздор. И если кто-либо, будучи к этому склонен, не захочет исправиться после внушения, сделанного ему старейшиной, вход в Академию будет ему запрещен. Напротив, они (академики. – Е.А.) будут обмениваться светом своих знаний, так что невозможно, чтобы постороннее лицо могло обладать ими или проникнуть, не участвуя [в жизни Академии], в тонкости искусств, столь глубоких и столь малоизвестных. Таким образом, мы увидим их (академиков. – Е.А.) достигшими новой мощи, день ото дня возрастающей. И если благоприятные обстоятельства позволят Принцам искать у них красоты и посвятить им несколько часов своего досуга, можно будет надеяться, что они захотят превзойти правителей древности, будь то в уважении к выдающимся людям, которыми полна Академия, будь то в вознаграждениях, которыми они отметят их произведения. [...] указанные академики будут свободно высказывать свое мнение тем, кто возьмется за трудную задачу занятий искусствами, когда означенные персоны представят свои рисунки, картины или рельефы, чтобы узнать мнение о них академиков.

10. Ассамблея может менять места, избранные для созыва Академии, в ожидании того, как королю будет угодно выделить какое-либо одно. И если здание будет решено построить на королевские средства, то его нельзя будет продать и уступить по какому бы то ни было поводу и причинам.

11. Все решения записываются в регистрах Академии старейшиной, который будет ответственным за текущий месяц. Эти записи он передаст тому, кто наследует его полномочия.

12. Все те решения, которые будут приняты на генеральных ассамблеях и отмечены в ее регистрах в качестве особых предписаний, при условии, что они не противоречат данному Статуту, будут иметь равную ему силу и должны будут исполняться без всяких отсрочек и промедлений.

13. Решения о принятии в лоно Академии тех, кто признан этого достойным, будут опечатаны личной печатью и заверены подписью старейшины, уполномоченного в данном месяце. Этому старейшине [новопричисленные] принесут клятву соблюдать и свято исполнять Статуты и Правила. Это [произойдет] в присутствии академиков и под наблюдением господина де Шарнуа, государственного советника, избранного главой Академии.

Сверено с оригиналом мной, художником Королевской академии и ее секретарем.

А. Тестелен

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.2.

Статут и правила Королевской академии живописи и скульптуры. Дополнение 1652 года²

1. У Академии должно быть единое место, где она будет располагаться, а также общий бюджет. Ассамблеи будут состояться из двух подразделений, объединенных под именем Королевской академии таким образом, чтобы именуемые старейшинами сохраняли свои привилегии, а именуемые академиками сохраняли свои, те, которые были им дарованы указом Совета [Академии] от 20 января 1648 года и... жалованной грамотой от февраля месяца того же года³. Также старейшины, избранные академиками, будут пользоваться привилегиями указанной Академии. Два подразделения будут поддерживать друг друга против бедствий, которые им, возможно, придется претерпеть.
2. Пусть академики и старейшины, уже вышедшие на пенсию, имеют возможность присутствовать на ассамблеях, и пусть им принадлежит право решающего голоса.
3. Пусть дети старейшин и академиков смогут обучаться в Академии без какой-либо платы.
4. Пусть, когда будут происходить выборы двенадцати старейшин, их выбирают без различия из обоих объединенных подразделений, не обращая внимания, к какому подразделению принадлежат [претенденты], при условии, что те, кто относится к старейшинам, уже прошли через полномочия старейшин сообщества и уполномоченных.
5. Пусть старейшины, оставляющие свои должности, имеют те же почести, право избирательного голоса и даже право решающего голоса, как и до оставления полномочий.
6. Академики не должны быть подвержены никаким освидетельствованиям, но, если они впадут в какое-либо заблуждение относительно скандального или порочного

² Ibid. P. 82-84.

³ Упоминаются «два подразделения», т.к. в этот период была осуществлена попытка организовать общее управление Академией и Корпорацией Св. Луки. От этой идеи отказались уже в 1654 году. С этого момента пути упомянутых институций окончательно расходятся.

произведения, и это будет доказуемо, на первый раз они заплатят штраф в тридцать ливров, а [указанное] произведение будет убрано. На второй раз они заплатят штраф, который им назначат.

7. Когда соискатель представляется [Академии], чтобы быть принятым, академики и старейшины, собравшиеся в обычном порядке, совместно решают, должен ли соискатель быть избран старейшиной или академиком и что он должен заплатить в пользу Академии: и в качестве компенсации затрат на его содержание, и на общие расходы. Кроме того, если это художник, он представит картину; если это ваятель, представит произведение скульптуры...

8. Любой из членов означенных сообществ, кто сделает рисунки, чтобы отдать их гравировать или снять гравюры самостоятельно, обязаны представить их Академии до того, как выпускать в свет, и [не должен делать этого] без соответствующего разрешения. Они будут обязаны отдать Академии два экземпляра гравюры, чтобы не представить публике ничего недостойного. В случае пренебрежения [этими правилами] будет наложен соответствующий штраф.

9. Пусть все учащиеся или ученики указанного учреждения с настоящего момента и впредь будут обязаны записываться в так называемую Регистрационную книгу, за что должны заплатить один золотой экю каждый на поддержание нужд Академии. Это делается для того, чтобы избежать злоупотреблений, и те, кто этого не сделает, будут лишены всех привилегий, которых они достигли. Родители учеников, а не их учителя должны будут заплатить указанный золотой экю.

10. Все, что будет решено в Зале заседаний каждую первую субботу месяца, будет исполняться, если только количество [собравшихся] достигнет двадцати человек, ничто не будет противоречить Статутам, и ни одно подразделение не примет ничего в ущерб другому.

11. Пусть средства из бюджета Академии будут в руках одного художника и одного скульптора, избранных из состава указанных подразделений, перед которыми они будут отчитываться каждый месяц. Переизбрание на эту должность будет происходить каждый год.

12. Пусть расходы, которые в будущем потребуются на [организацию] совещаний указанных подразделений, на судебные и общие дела упомянутых старейшин и академиков, будут возмещены сообща и распределены между всеми членами указанных двух сообществ.

Скопировано с оригинала согласно трактовке статей 1, 8 и 12, приложено к контракту, заключенному в присутствии Виллара и Готье, нотариусов, 4 августа 1651 года.

Сегодня 6 октября 1653 года.

А. Тестелен

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.3.

***Статьи, которые Король хочет добавить и увеличить тем самым первый
Статут Королевской академии живописи и скульптуры, до этого основанной
Его Величеством в своем славном городе Париже (1654-1655)⁴***

Статья 1.

По примеру Академии живописи и скульптуры, называемой Академией св. Луки, известной и процветающей в Риме под протекцией господина кардинала Франческо Барберини, а до него под протекцией других кардиналов, племянников Пап, Королевской академии будет разрешено выбирать... персон самого высокого положения и значения в Королевстве, которых она назначит протекторами и вице-протекторами.

Статья 2.

Поскольку глава Академии до настоящего времени назывался директором, обыкновенно он и председательствовал на ассамблеях, а в его отсутствие – ректор, находящийся в должности в данный триместр, а в его отсутствие самый старший из трех других, и в том же порядке профессора вместо ректоров, начиная с того, кто находится в должности в данном месяце. Указанный директор может быть заменен или переизбран на столько лет, на сколько будет сочтено нужным, а в случае смены место будет занято той персоной, которую выберет Академическая ассамблея. При этом нет необходимости, чтобы директор до этого состоял в Академии или практиковал... искусства, нужно лишь, чтобы он питал к ним любовь и имел соответствующие знания.

Статья 3.

Пусть большинством голосов будут избраны четыре ректора указанной Академии между самыми способными из двенадцати профессоров, называемыми старейшинами

⁴ Vitet L. Op. cit. P. 229-236.

в первом Статуте. Указанные ректоры будут находиться в должности по триместрам, собирать на заседания вышеназванных профессоров и разбирать разногласия, которые возникнут по поводу изучения искусств, и даже смогут быть арбитрами на конкурсах как произведений живописи и скульптуры, так и тех, которые будут устраиваться для Его Величества и [соответственно] будут объявляться Сюринтендантами и интендантами его строений, искусств и мануфактур, каковые по этому случаю будут участвовать в собраниях для избрания указанных ректоров и будут председательствовать в отсутствие протектора и вице-протектора, как и в тех частных случаях, когда они будут для этого призваны.

Статья 4.

Что касается мест четырех профессоров, которые освободятся при избрании четырех ректоров, то они будут заняты теми персонами из Академии, которых она сочтет достойными согласно формам, предписанным первым Статутом.

Статья 5.

Что касается указанных четырех ректоров, то один из них может сменяться по жребию каждый год, если Академия сочтет это уместным. И в случае этих изменений место будет занято одним из двенадцати профессоров. Ректор будет выбираться большинством голосов [...]

Статья 6.

Что касается тех, кто называется старейшинами в первом Статуте, то отныне они будут зваться профессорами, без того, чтобы что-то поменялось в их прерогативах, чести и функциях.

Статья 7.

Пусть каждый год будет сменяться по жребию два из двенадцати профессоров. Ушедшие будут получать звание советников Академии, будут участвовать во всех ее заседаниях и иметь право решающего голоса.

Статья 8.

Пусть места, освободившиеся после ухода двух вышеназванных профессоров, будут заняты людьми, избранными ассамблеей из советников и академиков без различия, согласно протоколу, предписанному в первом Статуте Академии.

Статья 9.

Пусть на всех собраниях и обсуждениях в Академии для избрания тех, кто представлен ей, участвуют лишь директор, четыре ректора, двенадцать профессоров, советники и чиновники, имеющие право решающего голоса. Прочие художники и скульпторы могут, если имеют такое желание, лишь присутствовать на этих заседаниях, согласно статье пятой первого Статута.

Статья 10.

Пусть на печати Академии с одной стороны будет изображение протектора, а с другой – герб указанной Академии.

Статья 11.

Пусть указанные ректоры, профессора и советники выберут из своего числа одного, которого назначат канцлером и который должен будет хранить печать Академии. Указанный канцлер будет скреплять ею все акты в присутствии ассамблеи. Каждый год он будет переизбираться или сменяться, если Академия найдет это необходимым.

Статья 12.

Пусть Академия назначит секретаря, чтобы вести регистрационный журнал всех дел, которые будут производиться, и обсуждений, которые будут происходить в указанной Академии. [Каждый] лист [этого журнала] должен быть подписан присутствующими директором, ректорами и профессорами. Указанный секретарь также будет хранить все документы и бумаги, касающиеся Академии. Секретарь может быть переизбран или сменен по истечении трех лет, если Академия сочтет это

уместным. В случае смены бывший секретарь получит качество, должность и право голоса советника.

Статья 13.

Пусть все дела, как указанные обсуждения, так и решения относительно принятия в лоно Академии тех, кто сочтен достойным этого, будут полностью исходить из Академии, утверждаться ею и подписываться директором и ректором, находящимися в должности в данный триместр, скрепляться печатью Академии и заверяться секретарем.

Статья 14.

Дабы записывать приходы и расходы общего бюджета Академии, пусть она выберет из своего состава того, кто больше всего подходит на эту должность. Он будет называться казначеем, а также будет управителем и основным хранителем картин, мебели и утвари Академии, так чтобы ни одна картина не могла быть скопирована иначе, чем с разрешения собрания. Академия будет переизбирать или сменять указанного казначея каждые три года, как она сочтет уместным. В случае замены бывший казначей получит качество, должность и право голоса советника.

Статья 15.

Пусть лучшие граверы смогут быть приняты в академики, без того, однако, чтобы им было дозволено выполнить какое-либо живописное произведение.

Статья 16.

Пусть Академия выберет двух приставов, которые будут отвечать за уборку и содержание помещений, сохранность живописи и скульптуры, мебели и утвари, также за то, чтобы открывать и закрывать двери и исполнять другую службу и дела указанной Академии по особым распоряжениям казначея. И если случится, что упомянутые приставы или один из них практикует... искусства, они будут иметь

привилегию работать публично под эгидой Академии, но только в течение срока их службы.

Статья 17.

Что касается пятой статьи первых Статутов, то Академия будет собираться каждую последнюю субботу месяца, чтобы беседовать и совместно обсуждать существо и основания живописи и скульптуры и всего, что с ними связано.

Статья 18.

Дабы помешать тому, чтобы в Академии возникали разногласия и зависть в отношении рангов и прав тех, кто в нее входит, директор, как глава и президент, в отсутствие протектора будет сидеть на почетном месте. Справа от него будет ректор, находящийся в должности в этом триместре, другие ректоры, канцлер и советники, а слева – профессор, находящийся на службе в этом месяце, другие профессора, казначей и, наконец, академики по порядку их принятия в [Академию].

Статья 19.

Пусть каждый год семнадцатого октября, накануне праздника св. Луки Академия будет давать общий сюжет на тему героических деяний короля всем учащимся. Каждый должен будет выполнить рисунок и принести его накануне праздника Богородицы в феврале следующего года на [академическую] ассамблею для того, чтобы работы можно было увидеть, рассмотреть и оценить. Те, чьи рисунки будут признаны лучшими, должны будут написать по ним картины... Указанные полотна они будут обязаны представить еще три месяца спустя Академии, которая по этому случаю назначит почетный приз, соответствующий качеству работы, а кроме того, [победивший] ученик будет иметь привилегию выбрать себе место, какое хочет, чтобы рисовать в Академии, и ставить модель в отсутствие профессоров и академиков...

Статья 20.

Король обещал утвердить для тридцати высших членов упомянутой Академии живописи и скульптуры те же привилегии, что и для высших сорока членов Французской академии. Имеется в виду директор, четыре ректора, двенадцать профессоров, секретарь, казначей и одиннадцать академиков, занимающих первые места в Академии. После того как те, кто их занимает, будут заменены, указанные привилегии окажутся неотъемлемыми от тех, кто занимал указанные места в тот день, когда Его Величество им эти привилегии предоставил. И, наконец, [привилегии получают] те, кто им наследует, по мере того как они будут назначаться [на места] до тех пор, пока число тридцати не будет достигнуто. После чего, когда указанные директора, ректоры, профессора и чиновники будут сменяться, те, кто им наследует, не будут иметь указанных привилегий и претендовать на них смогут лишь после смерти предшественников. Только тогда самые старые ректоры, профессора и чиновники, находящиеся в должности, смогут получить указанные привилегии и пользоваться ими – и никак иначе.

Статья 21.

Пусть, если кто-либо, кто входит в указанную Академию и кто был в нее принят, окажется недостойн этой чести, будь то из-за пренебрежения правилами, неисполнения своих служебных обязанностей, которые были ему поручены, из-за безнравственности, несоблюдения интересов Академии или других причин, то в этом случае он может быть лишен [должности] и отстранен [от службы] решением всего сообщества и даже объявлен неспособным иметь привилегии, которые могли быть ему предоставлены ранее.

Составлено в декабре 1654 года. Утверждено парламентом 23 июня 1655.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.4.

Статуты и правила Королевской академии живописи и скульптуры, утвержденные королем, составленные по приказу Его Величества, которые он желает видеть исполненными (1664-1665)⁵

1. Пусть будет только одно место, где Академия станет проводить свои ассамблеи под именем Королевской академии и где будут решаться все разногласия, которые могут возникнуть и касательно искусств живописи и скульптуры, и по поводу принятия академиков и распределения премий, которые будут предложены учащимся. Но пусть будет разрешено указанной Академии иметь другие места и различные помещения в городе, которые она посчитает наиболее подходящими для удобства публики, где будут делаться упражнения под присмотром и руководством чиновников, которых она (Академия. – Е.А.) назначит для этой цели и которые будут отчитываться о своей работе на ассамблеях указанной Королевской академии. Поскольку некоторые люди могут организовывать собрания с целью ставить модель для позирования и содержать публичные школы живописи и скульптуры без участия Академии, что может внести беспорядок и привести к злоупотреблениям, пусть никакое общество живописи и скульптуры, собравшееся, чтобы ставить модель для позирования, не будет организовано в городе Париже без приказа и согласия указанной Академии. И если кто-нибудь такое сделает, пусть частные лица, которые составляют это общество, будут предупреждены, а затем принуждены прекратить свою деятельность как противоречащую замыслам короля.

2. Место, где будет собираться ассамблея, будучи посвящено добродетели, должно особенно почитаться как теми, кто ее составляет, так и любопытствующими, которые придут в сопровождении членов, и молодежью, которая, не составляя ядро Академии, будет принята ею с целью воспитания и обучения. Следовательно, те, кто богохульствует, те, кто с насмешкой и бранью говорит о святынях и произносят

⁵ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 1. P. 250-258.

ругательства, будут изгнаны из указанной Академии и лишены любой милости, которую Его Величеству будет угодно ей оказать.

3. В указанной Академии речь будет вестись только об искусствах живописи и скульптуры и о связанных с ними вещах, но ни о каких других материях.

4. Академия будет открыта ежедневно, исключая воскресенья и праздничные дни, для молодежи и учащихся, чтобы заниматься там в течение двух часов и пользоваться уроками рисования с модели, которая будет поставлена профессором, а также чтобы изучать геометрию, перспективу и анатомию. Учителя означенных наук, специально избранные Академией, будут давать уроки два раза в неделю. Академия будет собираться каждую первую и последнюю неделю месяца, чтобы беседовать и упражняться в области живописи, скульптуры и всего, что с ними связано, а также чтобы решать текущие дела.

5. Темы бесед будут объявляться секретарем, чтобы решать все по порядку, добросовестно, сознательно, без интриг, происков и споров, со скромностью и не перебивая друг друга.

6. Да будет прочный союз и доброе согласие между всеми членами Академии, ибо нет ничего более противного добродетели, чем зависть, злословие и раздор. И если кто-нибудь, будучи к этому склонен, не захочет исправиться после внушения, сделанного ему старейшиной, вход в Академию будет ему запрещен.

7. Все решения, принятые на Генеральной ассамблее и вписанные в регистры Академии, должны быть исполнены.

8. Королевской академии будет разрешено выбирать персон, наиболее выдающихся по своим качествам и положению в королевстве, чтобы удостоить их должностей протектора и вице-протектора Академии.

9. Над Академией будет стоять директор, меняющийся каждый год, если Академия не сочтет целесообразным продлить его полномочия. В случае смены директора, место будет занято тем, кого выберет Академия.

10. Будет четыре постоянных ректора и два их заместителя. Ректоры избираются и назначаются королем среди наиболее способных профессоров или тех, кто был в этой должности ранее. Один из ректоров будет председательствовать по очереди с

другими в случае отсутствия директора и будет надзирать за соблюдением правил в указанной Академии. В случае смерти одного из ректоров, место будет занято по выбору Академии одним из тех, кто имел звание заместителя данной должности. Четыре ректора по очереди будут обязаны каждую субботу находиться в Академии, чтобы совместно с уполномоченным в данном месяце профессором заботиться обо всех текущих делах, заниматься поправкой ученических работ, отбирать из учеников наиболее отличившихся и заслуживающих какого-либо вознаграждения. Посредством этого ректор явит себя достойным тех милостей, которыми удостоил его король. В случае отсутствия ректора заместитель, который будет выполнять его функции, получит жалование и вознаграждение, положенные указанному ректору, соответственно времени, которое он затратит.

11. Будет двенадцать профессоров и восемь их заместителей. Профессора будут передавать друг другу полномочия каждый месяц и будут являться каждый день в назначенный час, чтобы открыть двери Академии, поставить модель для рисования или лепки с нее... Также профессор должен исправлять работы учеников и оставаться с ними на протяжении часов их занятий. Также профессор должен выполнять и другие возложенные на него обязанности. Академия будет свободна заменять до двух профессоров в год, когда она найдет это целесообразным. В случае отсутствия или болезни профессора, уполномоченного в данном месяце, заместитель, который будет выполнять его функции, получит жалование и вознаграждение, положенные указанному профессору в соответствии с затраченным временем. И если случится смена или смерть одного из профессоров, место будет занято одним из заместителей, тем, кого решит избрать Академия. Разумеется, те, кто сложил с себя обязанности профессоров, получают звание советников Академии и будут иметь право участия в заседаниях и право решающего голоса на этих ассамблеях.

12. Заместители, так же, как и указанные ректоры и профессора, будут избираться и назначаться большинством голосов чиновниками Академии.

13. Пусть ни одна персона в будущем не будет принята на должность профессора без того, чтобы не побывать заместителем. И никто не будет избран заместителем без того, чтобы представить доказательства своих способностей в изображении фигуры

и в историческом жанре, будь то художник или скульптор. Он должен будет продемонстрировать Академии историческую картину или барельеф, который ему зададут.

14. Поскольку кроме чиновников Академии и тех, кто ими был, имеются и могут иметься в будущем люди, очень знающие во всем, что касается искусств и разбирающиеся в делах Академии, то они будут избираться и назначаться числом до шести человек на должности советников и будут иметь право решающего голоса наравне с чиновниками Академии.

15. Пусть на печати Академии будет с одной стороны изображение протектора, а с другой герба указанной Академии.

16. Пусть никто не сможет быть избран канцлером, не побывав сначала ректором, чтобы удостовериться в его способности занимать должность канцлера и хранить печать Академии, чтобы скреплять ею акты и визировать копии документов, каковую обязанность канцлер должен будет выполнять всю жизнь.

17. Пусть Академия выберет одного секретаря, чтобы вести регистрационный журнал, содержащий копии всех важных документов и [фиксирующий] все решения, принятые указанной Академией. Все бумаги должны быть подписаны директором, канцлером, ректором и профессорами, которые будут присутствовать. Указанный секретарь будет также хранить все важные бумаги и документы, касающиеся Академии и будет исполнять эту обязанность в течение всей жизни. Также он будет иметь на хранении печати Академии, когда канцлера не окажется вследствие его кончины или длительного отсутствия. В этом случае секретарь сможет скреплять печатью документы в присутствии Академии и никак иначе. В случае отсутствия или болезни указанного секретаря из чиновников Академии будет избрана persona, способная исполнять его обязанности.

18. Жалованные грамоты. Пусть копии документов, так же, как и упомянутые решения и грамоты о принятии в лоно Академии тех, кто сочтен этого достойным, будут ... озаглавлены Академией и подписаны директором, канцлером, одним из четырех ректоров, дежурным профессором, заверены печатью Академии и скреплены подписью секретаря. В грамотах будут точно определяться произведения, которые

должны быть представлены соискателями для их принятия, чтобы показать их таланты, и чтобы стало известно, на каком основании они принимаются в Академию. Тот, кто будет председательствовать, заставит соискателя принести клятву в присутствии ассамблеи хранить и свято соблюдать Статут и Правила Академии. Никто не будет считаться принадлежащим Академии, не имея своей жалованной грамоты, которая будет ему выдана только после того, как он представит свою картину или скульптуру, чтобы присоединиться к Академии.

19. Пусть для сбора и раздачи общих денег... Академии, она выберет из своего состава того, кто в наибольшей степени подходит на должность казначея. Казначей будет добиваться выплаты пенсий от короля, чтобы распределять их согласно приказу, данному Его Величеством. Казначей будет также осуществлять управление хозяйством и основное хранение картин, мебели и утвари Академии, о чем он будет давать отчет каждый год в присутствии тех, кого изберут для этого. Указанный казначей будет сменяться или переизбираться каждые три года, как решит по этому поводу Академия. В случае смены бывший казначей получит качество, должность и право заседать в совете.

20. Пусть Академия выберет двух приставов, которые будут отвечать за уборку и содержание помещений, сохранность живописи и скульптуры, мебели и утвари, за то, чтобы открывать и закрывать двери, и исполнять другую службу и дела указанной Академии. И если случится, что упомянутые приставы или один из них практикует... искусства, они будут иметь привилегию работать публично под эгидой Академии.

21. Чтобы помешать тому, чтобы в Академии возникали разногласия и зависть по поводу рангов и права участия в заседаниях, директор будет иметь почетное место, там же, где протектор и вице-протектор, справа от него будут канцлер и дежурный ректор, остальные ректоры, профессора, казначей, заместители и, наконец, академики, согласно порядку их принятия. Слева от директора будут места, предназначенные для высокопоставленных персон и любителей наук и искусств, приглашенных в Академию ее Советом.

22. Пусть на всех собраниях и обсуждениях для принятия тех, кто представляется Академии, только у директора, канцлера, ректоров, профессоров, чиновников и

заместителей, высокопоставленных персон и любителей, которым означенная Академия захочет оказать эту честь, будет право решающего голоса. На этих собраниях и обсуждениях художники и скульпторы будут присутствовать по своему желанию в порядке очереди, которая будет им предписана. Все академики смогут высказывать свое мнение согласно решению от 19 сентября 1662 года.

23. Пусть при обсуждении работ указанных соискателей, тот, кто будет председательствовать, расспросит их по поводу всех деталей представленных произведений. Указанные соискатели должны будут отвечать... в чем им может помогать тот, кто вводит их в Академию. Когда означенный соискатель будет принят, произведение, которое он представил Академии, будет храниться в ней, и его нельзя будет вынести по какой бы то ни было причине и под каким бы то ни было предлогом.

24. Пусть будут конкурсы, предлагаемые учащимся Академии, лучшие из которых будут избираться в ходе испытания, проводимого каждую субботу каждой недели по рисунку, сделанному с модели. И с этой целью каждый год в последнюю субботу марта Академия будет назначать сюжет о героических деяниях короля всем учащимся, чтобы каждый сделал свой рисунок, который он принесет три месяца спустя, и пусть будут назначены победители. Затем будет приказано, чтобы этот сюжет был исполнен в живописи, и чтобы картина была представлена шесть месяцев спустя, по истечении какового срока будет присуждена Большая королевская премия тому, кто лучше всех выполнит задание. Разумеется, означенная картина останется в Академии. Чтобы присудить указанную премию, каждый [голосующий] должен будет привести свои соображения и высказать свое мнение письменно так кратко, как это только будет возможно, каковые записки будут рассмотрены ректорами, и на основании их будет вынесено решение.

25. Каждый год в первую субботу июля в Академии будет проходить генеральная ассамблея, на которую каждый из чиновников или академиков будет обязан принести какое-либо свое произведение, чтобы оно было выставлено в здании Академии в течение нескольких дней, а после, если пожелает, унести его. В этот день будет смена или выборы указанных чиновников, если кого-нибудь нужно избрать, и из них будут

исключены те, кто не выставил своих произведений. Протекторы и директор будут приглашены, чтобы присутствовать при этом.

26. Если кто-нибудь из тех, кто входит в указанную Академию или будет входить в нее в будущем, покажет себя недостойным этого, будь то из-за пренебрежения Статутами, из-за невыполнения надлежащих обязанностей, из-за безнравственного поведения или по другой причине, пусть он будет в этом случае уволен и даже объявлен неспособным иметь привилегии, которыми он мог обладать ранее.

27. Король предоставил сорока членам Академии живописи и скульптуры те же привилегии, что и членам Французской академии: директору, канцлеру, четырем ректорам, двадцати профессорам, секретарю, казначею и тем академикам, которые занимают первые места до сорокового включительно. Они будут пользоваться указанными привилегиями в течение своей жизни, и когда одного из них будет недоставать по причине его смерти или по другому поводу, самый старый из оставшихся чиновников наследует ему и будет пользоваться привилегиями. И так последовательно, один за другим.

Настоящие Статуты были созданы и утверждены королем. Его Величество желает, чтобы они исполнялись, и прислал грамоты, необходимые для подтверждения и регистрации [Статутов], если будет таковая надобность.

Составлено двадцать четвертого декабря тысяча шестьсот шестьдесят третьего года. Подписано: Людовик. Ниже: Флипо.

Дополнение:

Другие статьи, которые не были включены в предшествующий документ, но, в любом случае, были подтверждены и предписаны последними жалованными грамотами короля и приказом парламента.

Статья 8 собрания июня месяца 1651 года. – Пусть все члены указанного учреждения, кто будет делать рисунки для передачи граверу или собственноручного гравирования, будут обязаны показать их Академии перед тем, как выпустить их в свет, чтобы завизировать их, и будут обязаны передать Академии такое количество экземпляров

гравюр, какое будет сочтено необходимым. Это делается для того, чтобы публике не было представлено ничего недостойного. В случае пренебрежения [этим правилом] взимается соответствующий штраф. Количество экземпляров по приказу двора определено двумя, а величина штрафа ограничена тремя золотыми.

Статья 9 собрания. – Пусть все учащиеся и ученики указанного учреждения, как в настоящем, так и в будущем, будут обязаны зарегистрироваться в книге [академического] собрания. И с этой целью каждый из них принесет один золотой экю на нужды указанной Академии; это необходимо, дабы избежать злоупотреблений. Если они этого не сделают, то будут лишены привилегий, которые им причитаются. Родители учеников, а не учителя, заплатят указанный золотой экю.

Статья 15 Статутов и Правил от 1655 года. – Пусть превосходные граверы смогут быть приняты в академики, без того, однако, чтобы им было дозволено выполнить какое-либо живописное произведение.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.5.***Регламент касательно формы представления соискателей (1702)⁶***

Сообщество, заметив, что произошли незаметные отклонения от точного следования старому регламенту в том, что касается представления соискателей, решило, что все формальности, связанные с таковым представлением, будут выполняться самым тщательным образом. В соответствии с этим требуется:

- чтобы соискатели, не являющиеся учениками Академии, не могли быть представлены с целью получить звание академика, если они не участвовали в конкурсе на Римскую премию.
- чтобы после того, как среди академиков был выбран тот, кто введет соискателя в Академию, этот поручитель сопровождал бы своего подопечного, когда он будет наносить необходимые визиты директору Академии, членам Академии, находящимся при исполнении обязанностей, с целью объяснить им замысел работы, которая будет представлена.
- чтобы соискатели показали свои произведения господину директору и уполномоченным членам Академии с целью узнать, соответствуют ли они должному уровню.
- чтобы, если господин директор или господа уполномоченные члены Академии, которые должны знать, какой уровень необходим для получения академических званий, увидят, что уровень соискателя недостаточен, они бы посоветовали ему не представляться Академии. Этот совет должен быть дан в той форме, которая представляется наиболее подходящей, т.е. посредством уведомления поручителя, либо напрямую соискателю.
- господин протектор Академии желает, чтобы поручители сообщали свое мнение о соискателях директору и уполномоченным членам Академии, дабы, прежде чем сообщество перейдет к испытанию соискателя, господин протектор был бы уведомлен о его имени, возрасте, стране происхождения, способностях, репутации и

⁶ Ibid. V. 2. P. 334-335.

положении, о месте, где он учился. В течение недели академики узнают мнение господина протектора [о соискателе].

- чтобы, если мнение господина протектора будет положительным и соискателю будет позволено представляться, Академия могла бы совершенно свободно, посредством голосования, большинством голосов принять соискателя или отказать ему, рассмотрев его работы.

- чтобы если, напротив, господин протектор сочтет уместным отклонить кандидатуру, Академия воздержалась бы [от ее рассмотрения], памятуя, что, если господин протектор не дает своего согласия, то делает это ради блага соискателя и чести Академии.

- также требуется, чтобы господа члены Академии, которым поручено проведение ассамблей, не допустили бы, чтобы в повестку было внесено представление соискателя, если он не удовлетворяет всему тому, что прописано выше. В случае если все соблюдено, они обращаются к соискателю с целью объяснить ему его дальнейшие действия.

Сообщество постановило, чтобы на любой ассамблее, где будет обсуждаться кандидатура соискателя, он не был бы принят, а его работы одобрены, если в его пользу отдано менее двух третей голосов, как то: двадцать из тридцати, четырнадцать из двадцати, десять из пятнадцати, соответственно тому, какое число академиков присутствует на собрании.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.6.

Списки тем, предлагаемых ученикам академии живописи и ваяния на Римскую премию

Списки тем, предлагаемых ученикам Академии живописи и ваяния на Римскую премию за интересующий нас период (с момента основания конкурса и до 1789 года), известны, в первую очередь, по таким источникам, как «Протоколы Королевской академии живописи и скульптуры»⁷ и «Переписка директоров Французской академии в Риме...»⁸. В 1908 году Ж. Гиффре (Guiffroy) опубликовал «Список пенсионеров Французской академии в Риме»⁹, где также приводит темы конкурсных работ, опираясь, как указывает сам составитель, на эти два основных источника и на некоторые другие документы, как изданные, так и рукописные (автор не указывает, к сожалению, на какие именно). Между списком Гиффре и данными, которые можно извлечь из «Протоколов...» и «Переписки...», имеются некоторые расхождения, хотя и незначительные. Тем не менее, составить практически полный список конкурсных тем на основании двух источников и одного исследования достаточно просто. Мы надеемся, что в нем не останется слишком большого количества неточностей, которые могли бы существенно повлиять на его анализ и на те выводы, что делаются нами на его основании в тексте исследования. В том случае, когда все источники совпадают между собой, тема указывается всего один раз. В том случае, если имеются существенные отличия в формулировке темы, приводятся все существующие варианты. Если в одном источнике тема дана в развернутом варианте, а в других – в сокращенном, приводятся оба варианта. В том случае, когда для скульптуры и живописи давался один сюжет, это не будет уточняться вторично. Если для живописи и скульптуры сюжеты были разные, под номером первым будет указываться сюжет для живописцев, под номером вторым – для скульпторов. Если для живописи или для скульптуры предлагалось два и более сюжетов, они будут идти через точку с запятой.

⁷ Procès-verbaux de l'Académie royale... V. 1-9.

⁸ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 1-18.

⁹ Guiffrey J.-J. Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

Если конкурса не было или сведения о нем не найдены, графа будет оставлена пустой. С 1720 года выдавалась также премия по архитектуре, но мы не включаем эту информацию в наше приложение. Для удобства список оформлен в виде таблицы.

1663 7 апреля 14 июня	Моисей, впав во гнев при виде израильтян, поклоняющихся золотому тельцу, разбивает Скрижали Завета; Передача города Дюнкерка, выкупленного королем у англичан за пять миллионов, представленная в виде мифа о Юпитере и Данае
1664	1) Завоевание золотого руна; История Юпитера и Данаи 2) Марсий, с которого сдирают кожу по приказу Аполлона
1665	Слава, объявляя четырем сторонам света о чуде царствования Людовика XIV, показывает им его портрет
1666	Аудиенция, данная королем лично и публично господину Леброну
1667	Выкуп королем в Африке всех рабов-христиан любой национальности ¹⁰
1668	Первое завоевание Франш-Конте
1669	Святой Иоанн Креститель
1670	
1671	Король, дарующий мир Европе
1672	Празднества, устроенные королем в Дюнкерке
1673	Переход через Рейн
1674	Создание Адама и Евы
1675	Грехопадение Адама
1676	Изгнание из Рая
1677	
1678	Наказание Адама и Евы: Адам должен обрабатывать землю, а Ева в муках рожать детей и заботиться о них

¹⁰ Ж. Гиффре относит этот сюжет к 1666 году, а сюжет, касающийся аудиенции, данной королем Леброну, не упоминает. В данном случае мы приводим сведения о сюжетах так, как они даны в «Протоколах Королевской академии живописи и скульптуры».

1679	
1680	Братоубийство Каина
1681	
1682	Каин строит город Енох
1683	1) Изобретение шатра Иовалом 2) Изобретение Тувалкаином кузниц для [изготовления] разного рода инструментов
1684	Енох, сын Сифа, начинает призывать Имя Господне
1685	Строительство Ноева ковчега
1686	Вход Ноя, его семьи и животных в ковчег
1687	
1688	Ной, выходящий из ковчега
1689	Опьянение Ноя после насаждения виноградника
1690	Строительство Вавилонской башни
1691	Авраам с семьей покидает свою страну по слову Божию
1692	Фараон, царь Египта, пораженный тяжкими ударами за то, что удерживал жену Авраама, призывает его и пеняет за сокрытие того, что Сара – его жена
1693	Ребекка у колодца дает пить верблюдам посланца от Авраама и избирается в жены Исааку
1694	Лот с дочерьми, покидающий Содом
1695	1) Братья Иосифа, приносящие отцу одежды его сына 2) Иаков, упрекающий Лавана за то, что он выдал Лию за Рахиль
1696	1) Иосиф, толкующий сны фараону (Фараон, жалующий царский перстень Иосифу за то, что тот растолковал его сны) 2) Иосиф, толкующий сны фараона
1697	Братья Иосифа при дворе фараона (Братья Иосифа, удерживаемые при дворе фараона и обвиняемые в соглядатайстве)

1698	Кубок Иосифа, найденный в мешке Вениамина
1699	Сон Иакова (Видение Иакову, что он должен идти в Египет, дабы найти там своего сына Иосифа)
1700	1) Иосиф открывается своим братьям; Встреча Иакова с Иосифом 2) Встреча Иакова с Иосифом
1701	Моисей в корзине, пускаемой по водам Нила
1702	Моисей и горящий куст
1703	Моисей защищает дочерей Иофора, оскорбленных пастухами
1704	Давид убивает Голиафа камнем, пущенным из пращи
1705	Юдифь, приведенная солдатами в палатку Олоферна
1706	
1707	
1708	
1709	Возвращение Давида в Иерусалим после поединка с Голиафом
1710	1) Бегство Иакова и его жен из дома Лавана 2) Три ангела у Авраама (Авраам почитает Господа в лице трех ангелов, которые возвещают ему о будущем рождении Исаака)
1711	1) История Руфи и Вооза (Руфь собирает колосья на поле Вооза) 2) Жалобы Товия
1712	История Давида и Авигеи (Авигея приносит пропитание для войска Давида)
1713	Товий и ангел (Возвращение молодого Товия, ведомого ангелом)
1714	
1715	Благодарность народа Юдифи, выраженная принесением ей в дар богатств, найденных в шатре Олоферна
1716	

1717	1) Навузардан, начальник телохранителей Навуходоносора, по приказу царя освобождает от цепей пророка Иеремию 2) Анна, показывающая Самуила Илии во храме
1718	
1719	
1720	
1721	Маной приносит жертвы Богу, чтобы вымолить сына, который будет наречен Самсоном; Народ проникает в храм Ваала и убивает его жреца Нафана; Геден, приносящий жертвы Богу, и ангел, высекающий из жертвенника огонь, который поглотит принесенное ¹¹
1722	Геден выбирает солдат, наблюдая за их манерой пить ¹²
1723	Евилмеродах, сын и наследник Навуходоносора, освобождающий Иехонию, которого отец его продержал в плену 17 лет ¹³ (Евилмеродах, сын и наследник Навуходоносора, освобождающий Иехонию, которого отец его продержал в плену долгое время)
1724	1) Иаков очищает свой дом от идолов, прежде чем ехать в Вефиль для совершения жертвоприношения Богу. 2) Ангел, ослепляющий жителей Содомы и изгоняющий их из дома Лота
1725	Моисей, играя, роняет корону с головы фараона
1726	
1727	Медный змий
1728	1) Езекия, искореняющий идолопоклонство в своем царстве и устанавливающий там культ истинного Бога 2) Иорам, разрывающий [на себе] одежды после прочтения принесенного ему Нееманом письма от царя Сирии

¹¹ В этом году темы были предложены только живописцам.

¹² В этом году темы были предложены только скульпторам.

¹³ Согласно тексту Библии Иехония пробыл в плену 37 лет, а не 17 (4 Царств 8:24). Неизвестно, с чем связана ошибка составителей тем.

1729	1) Пророк Захария, которого Иоас, царь Израиля¹⁴, приказывает побить камнями во дворе храма 2) Иоаким, царь Иудейский, разрывающий свиток, в котором Иеремия упрекает его в идолопоклонстве, и бросающий [кочки] в очаг, полный горящих углей
1730	1) Гиезий, слуга Елисея, неожиданно получает подарки, которые пророк отказался взять у Неемана 2) Даниил, спасающий Сусанну, приговоренную к смерти
1731	1) Царь Озия, держащий в руках курильницу и желающий воскурить фимиам на алтаре храма, несмотря на запрет первосвященника Азарии, оказывается поражен проказой и вынужден выйти из храма 2) Аннон, царь аммонитян, принимающий послов Давида, внушающих ему подозрения, приказывает обрить каждому из них половину головы и срезать половину одежд до бедер
1732	1) Первосвященник Ахимелех дает Давиду священный хлеб и передает ему меч Голиафа 2) Верзелий, не решаясь покинуть свою страну, чтобы идти в Иерусалим с Давидом, представляет ему своего сына Кимгама, чтобы тот шел с царем и служил ему.
1733	
1734	1) Самсон и Далила, обрезающая ему волосы 2) Моисей топчет корону царя Египта
1735	Ребекка, принимающая дары от слуги Авраама
1736	1) Переход евреев через Красное море 2) Моисей, иссекающий воду из скалы
1737	1) Самсон, захваченный филистимлянами у Далилы

¹⁴ Согласно тексту Библии Иоас был царем Иудеи (2 Царств 12:1).

	2) Самсон, препоручивший свою жизнь Господу, разрушает храм, погибая и заставляя погибнуть вместе с собой первых филистимлян (Самсон, поваливающий колонны храма)
1738	1) Пророчица, вызывающая тень Самуила 2) Юный Давид перед Саулом
1739	Езекия, разрушающий бронзового змия; Смерть Гофолии; Смерть Иезавели, съеденной собаками ¹⁵
1740	1) Триумф Давида после победы над Голиафом 2) Авигея у ног Давида
1741	Исцеление Товита; Ангел, покидающий Товия ¹⁶
1742	1) Дочь Иеффая, которая выходит ему навстречу после его победы над аммонитянами 2) Жертвоприношение дочери Иеффая во исполнение его обета
1743	Давид, отдающий себя в руки Господа, поразившего чумой его царство
1744	
1745	1) Строительство стен Иерусалима 2) Соломон приказывает перенести Ковчег Завета в храм
1746	
1747	
1748	Каин, убивающий своего брата Авеля; Авраам, отсылающий свою служанку Агарь; Иоав преследует Авессалома, зацепившегося волосами за ветви дерева ¹⁷
1749	1) Воскрешение мертвого на гробнице пророка Елисея 2) Чудесное исцеление царя Езекии

¹⁵ Точно неизвестно, какие из этих сюжетов предназначались для живописцев, какие – для скульпторов.

¹⁶ Оба сюжета предлагались и скульпторам, и живописцам

¹⁷ Точно неизвестно, какие из этих сюжетов предназначались для живописцев, какие – для скульпторов

1750	1) Лаван отдает Лию в жены Иакову (Лаван отдает свою дочь в жены Иакову) 2) Авраам благодарит Господа за избавление сына
1751	1) Иов на гноище 2) Чудесное исцеление Товита
1752	1) Иеровоам, приносящий жертву идолам 2) Примирение Давида и Авессалома
1753	1) Навуходоносор приказывает убить детей Седекии, царя Иерусалима, а ему самому выколоть глаза 2) Давид отдает в руки гаваонитян потомков Саула, дабы они были распяты на горе Гаваон
1754	1) Мафатия 2) Избиение младенцев
1755	Самсон, захваченный филистимлянами у Далилы
1756	1) Самсон, захваченный филистимлянами у Далилы; Иов, выслушивающий упреки своей жены 2) Мельхеседек, приносящий хлеб и вино Аврааму, чтобы тот благословил их
1757	1) Илия, воскрешающий сына Сарептской вдовы 2) Товий погребает мертвых
1758	1) Авраам ведет сына на жертвенник 2) Сооружение Ковчега Завета
1759	1) Чудо пророка Елисея, умножившего масло у бедной вдовы 2) Авессалом, убивающий на празднике своего брата Амнона
1760	1) Жертвоприношение, совершаемое Маноем, отцом Самсона, когда ангел объявил ему о рождении сына 2) Жертвоприношение, совершенное израильтянами по возвращении Ковчега из филистимского плена
1761	1) Юдифь, обезглавливающая Олоферна

	2) Царица Савская, приносящая дары Соломону
1762	1) Смерть Сократа 2) Смерть Германика
1763	Август, возлагающий цветы и корону на гроб Александра
1764	1) Клеобис и Битон ввозят свою мать на повозке в храм Юноны 2) Сабин и Эпонина, приведенные предстать перед императором Веспасианом (Сабин, осужденный Веспасианом)
1765	1) Туллий проезжает повозкой по телу своего отца Сервия Туллия 2) Люций Альбин уступает весталкам, бегущим из Рима от галлов, свою повозку, из которой ссаживает свою семью
1766	1) Томирис, царица массагетов, топит голову Кира в чаше с кровью 2) Больной Александр выпивает лекарство, приготовленное его врачом Филиппом, и дает ему прочитывать письмо Пармениона, в котором Филипп обвиняется в желании отравить Александра
1767	1) Александр разрубает Гордиев узел 2) Спаситель, изгоняющий торгующих из храма
1768	1) Германик отсылает свою супругу и тем успокаивает мятеж, поднятый в его лагере 2) Давид, триумфально несущий голову Голиафа
1769	1) Ахиллес, протаскивая тело Гектора, кладет его у ложа, где возлежит мертвый Патрокл 2) Муций, с этого момента называемый Сцеволой, дерзит Порсенне и сжигает свою руку
1770	
1771	1) Поединок Минервы и Марса из «Илиады»

	2) Моисей, иссекающий воду из скалы
1772	1) Дети Ниобы, гибнущие от рук Аполлона и Дианы 2) Пир Валтасара
1773	1) Смерть Сенеки 2) Ликург, показывающий спартиатам, собравшимся на пир, ребенка, который станет их предводителем
1774	1) Антиох, сын Селевка, царя Сирии, заболевает от любви к Стратонике, своей мачехе (Эрасистрат обнаруживает причину болезни Антиоха в его любви к Стратонике) 2) Жертвоприношение Ифигении
1775	1) Аман, обличенный Эсфирью перед Артаксерксом 2) Нума Помпилий, избранный царем Рима
1776	1) Александр посещает Диогена 2) Тело Гектора, принесенное в Трою
1777	
1778	1) Давид, осуждающий на смерть амалесита, принесшего ему весть о смерти Саула и предъявившего диадему этого царя 2) Муций Сцевола дерзко говорит с Порсенной и сжигает свою руку
1779	1) Авигея успокаивает гнев Давида, принося ему дары 2) Серторий, убитый во время пира, который дает для него Перперна
1780	1) Похищение сабинянок 2) Потоп
1781	1) Казнь семи Маккавеев 2) Давид, входящий в шатер спящего Саула
1782	1) Притча о блудном сыне 2) Милосердный самаритянин
1783	1) Иисус воскрешает сына Наинской вдовы

	2) Воскрешение мертвого через прикосновение к костям Елисея
1784	1) Хананеянка у ног Иисуса 2) Братья продают Иосифа
1785	1) Гораций убивает свою сестру Камиллу 2) Брут, осуждающий своего сына на смерть
1786	1) Кориолан, покидающий свою семью, чтобы отправиться в изгнание 2) Манлий, увидев Анния, посланца латинян, упавшего и умершего на ступенях храма Юпитера, восклицает: «Так же я заставлю полечь и римские легионы»
1787	1) Навуходоносор приказывает убить детей Седекии на глазах у отца 2) Чума в царстве Давида
1788	1) Таций, соратник Ромула, приведший в ярость сабинян, послов Лавиния, и посмеявшийся вернуться в Лавиний вместе с Ромулом для жертвоприношения богам троянцев, убит жителями Лавиния у подножия жертвенника тем самым ножом, который предназначался для убийства жертвы 2) Смерть Тарквиния в тот момент, когда его жена Танаквиль представляет двух своих детей Сервию, своему зятю, и просит его защитить ее свекровь и несчастных сирот.
1789	1) Братья узнают Иосифа 2) Иосиф, бросающийся навстречу Иакову

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.7.***Порядок представления соискателей (1712)¹⁸***

Академия, приняв во внимание, что касательно представления соискателей в ее реестрах имеется множество указаний, которые были приняты с течением времени и которые в настоящее время затруднительно исполнить в точности, решила изложить все правила, связанные с таковым представлением в следующих статьях, соотносясь, тем не менее, насколько это возможно, со всем, что было решено ранее.

В том случае, когда соискатели являются учениками Академии, они не будут допущены к представлению, если не участвовали в конкурсе на Римскую премию, который ежегодно устраивается для учащихся. Исключением могут стать те, чьи заслуги широко известны, и репутация утверждена.

Если они иностранцы, то должны, представляясь, иметь на руках сертификат, подтверждающий, что они ведут достойную жизнь, высоконравственны и исповедуют католическую религию.

Соискатели выберут поручителя среди членов Академии, к которому они обратятся, чтобы сообщить о своих намерениях представиться [Академии] и выслушать мнение о своих работах.

Поручитель, который должен быть осведомлен о необходимом для приема в Академию уровне, внимательно просмотрит работы соискателя и свободно выскажет о них свое мнение, чтобы не подвергать соискателя неприятности быть отвергнутым и труду совершать ненужные шаги.

Если поручитель достаточно высоко оценивает произведения соискателя, дабы надеяться на то, что он будет принят, то сопровождает его во время первого визита, который соискатель должен нанести господину директору и уполномоченным членам Академии, чтобы условиться о дне, когда соискатель будет представлен сообществу [...]

¹⁸ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 4. P. 151-152.

После того как будет назначен день, поручитель предупредит соискателя не забыть до этого дня нанести визиты всем уполномоченным членам [Академии] [...] каковые визиты соискатель должен повторять каждый раз, когда представляется сообществу для одобрения эскиза или модели или, собственно, для принятия в лоно Академии; каждый раз до дня, назначенного действующим профессором.

[Поручитель предупредит также], что соискатель должен будет изготовить в стенах Академии эскиз для картины, заданной в качестве произведения на звание, будь он художником или скульптором. В стенах Академии выполняется только эскиз и полноразмерная модель. Само произведение соискателю дана свобода выполнить в своей мастерской. В лоне Академии соискатель может увидаться только с двумя ее членами, избранными для этой цели, и уполномоченными членами, которые не будут высказываться о его произведении.

[Поручитель также сообщит соискателю], что когда произведение будет полностью готово, оно должно быть доставлено в Академию на то собрание, на каком будет решаться вопрос о принятии соискателя. В случае присуждения звания, произведение останется в Академии. Соискатель не будет подведен к присяге ранее, чем оплатит свой патент.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.8.***Дополнительные меры по поддержанию дисциплины (1743)¹⁹***

Статья 1: Консьерж не должен под каким бы то ни было предлогом впускать кого-либо в коридор, ни перед вызовом, ни во время вызова студентов.

Статья 2: После вызова сыновей гг. чиновников [Академии] вызывают лауреатов Большой премии, в соответствии с очередностью занятых ими на конкурсе мест, а затем лауреатов малых ежеквартальных премий.

Статья 3: Затем должны быть вызваны те, кто имеет право присутствовать на занятиях, согласно списку, составленному господами действительными чиновниками [Академии] во время октябрьских заседаний. Тем, кто не сочтен достойным занять место в этом списке, будет запрещено рисовать в школе и мешать занятиям других.

Статья 4: Внуки и племянники гг. чиновников и академиков не должны иметь иных привилегий, кроме тех, что они заслужили сами.

Статья 5: Академия строжайше запрещает ученикам в дни, когда ставится модель, покидать свои места в течение первого часа под угрозой их потерять. В случае троекратного рецидива нарушители будут отстранены от занятий на шесть месяцев.

Статья 6: Также следует запрет, под угрозой равного взыскания, во время занятий караулить места [друг друга], расхаживать [по залу] и заглядывать в рисунки товарищей, разговаривать и создавать любые беспорядки.

Статья 7: Если кто-либо из учеников проявит неуважение к гг. чиновникам и академикам, к любой персоне, связанной с Академией, он будет отстранен от занятий, на первый раз на год, на второй – навсегда.

¹⁹ Ibid. V. 5. P. 354-355.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.9.***Дополнительные правила для соискателей (1748)²⁰***

Статья 1: Соискатель прежде всего должен озаботиться поиском поручителя и может, если он художник, обратиться только к художнику, специализирующемуся в том же жанре, что и он сам. Также, если он скульптор или гравер, представлять его должен обязательно мастер в той же области.

Статья 2: Если поручитель после тщательного изучения произведений соискателя сочтет, что тот не в состоянии претендовать на искомое звание, то сделает все возможное, чтобы отговорить его от этого ложного шага.

Статья 3: Если поручитель убедится, что соискатель может надеяться на благосклонный прием в Академии, или если увидит, что его подопечный твердо намерен, вопреки его советам, подвергнуться риску отказа, он представит его ассамблее, однако не называя его имени и сообщив лишь, что это живописец, скульптор или гравер. Тогда собрание назначит одного ректора, одного заместителя ректора и двух профессоров для осмотра произведений соискателя и доклада о них на следующем собрании. На основании этого рапорта Академия решит, может ли соискатель начать процесс получения звания.

²⁰ Ibid. V. 6. P. 134.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.10.***Регламент, касающийся изучения Антиков (1749)²¹***

Собрание, желая способствовать всему, что служит к успеху учеников, сочло уместным позволить шести из них разрешить рисовать антики в залах Академии. При этом [собрание] желает, чтобы указанная работа делалась в определенном порядке и с тем успехом, на который можно надеяться, и приказывает следующее:

- чтобы дежурный профессор ставил фигуру, которую все будут рисовать [...]
- профессор не будет исправлять указанные фигуры, и ученики будут ежедневно передавать их в руки господина Рейделе, как это практикуется во время конкурсов.
- фигуры будут просто пронумерованы, имена учеников указываться не будут, дабы суждение выносилось без предвзятости.
- избранные ученики будут вести себя разумно под страхом быть отосланными и исключенными из школы. Они будут чистить и подметать места, за которыми рисовали.

Указанные разрешения даются на три месяца летом и на шесть месяцев зимой.

²¹ Ibid. P. 161-162.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.11.***Регламент Королевской академии живописи и скульптуры
от 12 января 1751 года²²***

Именем короля.

Его Величество, взяв Академию живописи и скульптуры под свое непосредственное покровительство и желая усовершенствовать ее и извлечь из этого учреждения больше выгод, чем это происходило до сегодняшнего дня, приказал и приказывает следующее:

Статья первая

Королевская академия живописи и скульптуры будет всегда находиться под непосредственным покровительством Его Величества и получать его приказы через Директора и главного распорядителя департамента королевских строений, садов, искусств и мануфактур (le Directeur et Ordonnateur général de ses Batiments, Jardins, Arts et Manufactures).

Статья вторая

Совет Академии будет состоять из директора, канцлера, избираемого среди ректоров, трех других ректоров или всего двух, если директор будет занимать в то же время должность ректора, двух заместителей ректора, восьми почетных членов, двенадцати профессоров живописи и скульптуры, шести заместителей этих профессоров, одного профессора геометрии и перспективы, одного профессора анатомии, восьми канцлеров, одного казначея, одного секретаря и одного историографа, а так же других академиков в неограниченном числе, которые будут последовательно оцениваться Академией на предмет наличия у них таланта, необходимого, чтобы быть избранными.

Статья третья

Профессора, которые будут усердно отправлять свои обязанности, по истечении полных десяти лет могут просить перевести их на положение ветерана и получают его,

²² Ibid. P. 252-257.

если решение Академии будет положительным. Тогда они перейдут в ранг бывших профессоров. Академия сможет также присваивать звание бывшего ректора тому из своих служащих, кто в течение долгих лет будет успешно руководить Королевской академией в Риме или служить с одобрения Его Величества одному из иностранных Суверенов.

Статья четвертая

В случае если Академия посчитает нужным освободить от чрезмерной нагрузки профессоров Геометрии и Перспективы или Анатомии и дополнительно принять [людей на службу], каждому из них будет позволено выбрать себе по одному заместителю.

Статья пятая

В качестве академиков Академия будет принимать только персон, чьи заслуги в области живописи, скульптуры или гравюры признаны. Дабы удостовериться в действительности этих заслуг, Академия будет использовать средства, описанные в семи следующих статьях.

Статья шестая

Любой, кто хочет быть представлен Академии, должен обратиться к тому ее представителю, который подвизается в той же области, что и соискатель. Этот представитель после ознакомления с работами соискателя рекомендует его Академии, не называя в то же время его имени.

Статья седьмая

После этого Академия назначает одного ректора, одного заместителя ректора, двух профессоров или профессора и заместителя профессора, чтобы они ознакомились с произведениями соискателя и доложили о нем на ближайшем академическом собрании. На основании этого рапорта Академия будет решать вопрос о представлении соискателя или отсрочке такового представления.

Статья восьмая

Соискатель должен будет представить перед Академией свои произведения, и академическая ассамблея будет оценивать упомянутые произведения посредством голосования. Если по меньшей мере две трети голосов будут положительными,

соискатель будет признан назначенным. В противном случае его призовут приложить еще усилия, дабы заслужить подобную честь.

Статья девятая

Как только соискатель будет признан назначенным, он должен явиться к директору, чтобы получить от него тему своей будущей конкурсной работы. Сначала он должен будет представить Академии написанный маслом эскиз, если речь идет о живописи, или глиняную модель, если речь о скульптуре. Эти подготовительные работы Академия будет оценивать и либо примет большинством голосов, либо предложит переделывать до тех пор, пока не будет достигнут положительный результат.

Статья десятая

Назначенный будет призван выполнить и закончить в стенах Академии, и никак иначе, картину по упомянутому эскизу. Скульптор также должен будет выполнить работу по своей модели, но по мрамору он сможет работать в своей мастерской, а Академия назначит двух чиновников, которые будут надзирать за процессом работы, посещая мастерскую, когда им будет угодно. То же касается и назначенных в области гравюры.

Статья одиннадцатая

Если будет установлено, что назначенный, будь то в области живописи, скульптуры или гравюры, воспользовался при изготовлении своего конкурсного произведения чьей-либо помощью, он будет объявлен лишенным звания назначенного. Он лишается звания также и в том случае, если не успевает изготовить произведение за промежуток времени, установленный Академией.

Статья двенадцатая

Академия будет оценивать конкурсные произведения посредством голосования, и при наличии как минимум двух третей положительных голосов назначенный будет признан академиком обычным порядком. Если голосов, отданных за него, будет меньше двух третей, он лишается своего звания назначенного, которое квалифицируется как бессмысленное и не давшее результатов.

Статья тринадцатая

Чтобы поддержать и ускорить прогресс искусств во Франции и своевременно пополнять Академию достойными членами, Его Величество желает, чтобы Королевская академия живописи, скульптуры и архитектуры, которая существует в Риме с 1666 года, продолжала содержаться на средства Его Величества и чтобы в ней непрерывно пребывали двенадцать пенсионеров, получающих образование под началом директора, который был бы прислан Парижской академией и обладал бы необходимыми знаниями и опытом в указанных искусствах, в области скульптуры и других памятников Античности, произведений наиболее значительных мастеров различных итальянских школ. Пенсионеры будут избраны и названы Директором и главным распорядителем департамента королевских строений.

Статья четырнадцатая

Чтобы те, кто ожидает получения места [во Французской академии в Риме. – Е.А.], оказались лучше подготовленными к занятиям, которые им предстоят в Риме, Его Величество приказывает, чтобы в Париже была организована Королевская школа, где постоянно занимались бы шесть Покровительствуемых учеников.

Статья пятнадцатая

Указанные Покровительствуемые ученики будут собраны в упомянутой школе для того, чтобы вместе проходить обучение, и будут направляемы, как в том, что касается изучения живописи и скульптуры, так и в том, что относится к нравственному воспитанию, директором, который будет избран из рядов Парижской академии. Он обязан будет кормить указанных Покровительствуемых учеников за своим столом и занимать с ними одно жилище, оплачиваемое из казны Его Величества.

Статья шестнадцатая

Упомянутые Покровительствуемые ученики будут также получать образование в области истории, мифологии, географии и других наук, связанных с искусством. Обучать их будет ученый человек, который также будет жить вместе с ними, носить звание профессора упомянутой школы и участвовать в заседаниях академической ассамблеи вместе с профессорами геометрии, перспективы и анатомии.

Статья семнадцатая

Покровительствуемые ученики не могут оставаться в упомянутой школе более трех лет, и те, кто покажет наибольшие успехи, будут занимать места королевских пенсионеров в Риме по мере того, как эти места будут становиться вакантными. Это будет происходить при конкуренции с сыновьями чиновников и других членов Академии, которые обучались искусству под руководством своих отцов и получили одну из первых премий упомянутой Академии.

Места, которые в результате этих и других перемещений станут освобождаться в Школе покровительствуемых учеников, будут заполняться по назначению вышеупомянутого Директора и главного распорядителя королевских строений учениками упомянутой Академии, которые выиграли конкурс на первую премию, будь то в живописи или скульптуре. Лица, не получившие первых премий, никогда не смогут занять упомянутые места.

Статья девятнадцатая

Указанный конкурс открывается в начале апреля каждого года. Академия оценивает уровень и способности тех, кто хочет быть к нему допущен, по эскизам, графическим или живописным, или по моделям из глины, которые должны быть сделаны в стенах Академии и в присутствии дежурного профессора. Лица, которых допустили к конкурсу, должны будут изготовить картину или барельеф в аудиториях, подготовленных в Академии специально для этой цели, и будут исключены, если получат помощь обманным путем. Их произведения будут оцениваться Академией перед тем, как быть выставленными перед публикой в день Святого Людовика. Экзамен будет производиться генеральной академической ассамблеей, специально созванной для этого в последнюю субботу августа.

Статья двадцатая

К конкурсу будут допущены одни лишь ученики Академии, должным образом в нее записанные, которые в настоящее время изготавливают в Академии свои эскизы и которые выиграли по меньшей мере одну из малых премий, распределяемых Академией каждые три месяца. Упомянутые ученики, чтобы быть допущенными к конкурсу, должны будут принести удостоверение, выданное профессором геометрии и перспективы и другое, выданное профессором анатомии, об их прилежании на

занятиях одного и другого или их способностях в науках, которые составляют соответствующий предмет.

Статья двадцать первая

Статуты и Правила упомянутой Королевской академии живописи и скульптуры, удостоверенные патентами от декабря 1663 года, продолжают действовать согласно своей форме и содержанию, а также все другие патенты, решения и правила, принятые для ее пользы [продолжают действовать] во всем, что не противоречит настоящему Регламенту.

Извещает и приказывает Его Величество господину Ленорману де Турнему, Директору и главному распорядителю департамента королевских строений, садов, искусств и мануфактур, и тем, кто наследует его должность, следить, чтобы настоящий Регламент исполнялся целиком и полностью.

Написано в Версале, двенадцатого января тысяча семьсот пятьдесят первого года.

Подписано: Людовик

Ниже: М.П. де Воге д'Арженсон

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.12.***Регламент для школы рисования с модели, принятый******Академией на заседании от 4 апреля 1761 года***

Его Величество желает облегчить изучение искусств живописи и скульптуры посредством поддержания этой Школы. Ученики должны соревноваться между собой в усердии и прилежании, чтобы выразить свою почтительную благодарность.

В итоге Академия постановила:

1. Чтобы допускали к обучению только того, кто предъявил свои рисунки или модели исполняющим обязанности чиновникам [Академии], дабы они могли судить, способен ли юноша извлечь пользу из работы с натуры. По результатам ученику выдается разрешение, подписанное указанными чиновниками.
2. Чтобы рисунки и модели, которые следует предъявить чиновникам, были сделаны в стенах Академии с античных фигур.
3. Чтобы ученики не входили в Школу со шпагами.
4. Чтобы ученики добросовестно показывали свои рисунки и модели дежурному профессору или ректору для исправления.
5. Чтобы, если кто-то из учеников будет держать место для другого, эти места передавались профессором тем учащимся, которые не имеют таких хороших мест, но, по мнению профессора, их заслуживают.
6. Чтобы те, кто займут свои места, но покинут их до конца занятия, рассматривались как потерявшие их. Эти места профессор передаст тем, кого сочтет способными воспользоваться ими наилучшим образом.
7. Чтобы ученики не оставляли своих произведений для блужданий по классу и отвлечения других.

8. Чтобы каждый приложил наибольшее старание для соблюдения порядка, благопристойности и уважения, какие приличествуют месту, занятиям и присутствующим персонам.

Нарушители настоящего Регламента будут наказаны в соответствии с каждым случаем.

Кошен.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.13.

Дарованный королем Регламент, касающийся дисциплины в обеих школах, основанных в Его Королевской академии живописи и скульптуры (1776)²³

Его Величество, открыв вторую школу рисования с модели в своей Академии живописи и скульптуры, и желая поддержать порядок, коего требует это дополнение, повелел и повелевает следующее:

Статья 1: Две публичные школы, где ставится обнаженная модель, будут открыты в течение года ежедневно, за исключением воскресенья и праздников. Эти школы будут открыты в послеобеденное время в течение двух часов. Летом занятия будут происходить при дневном освещении, зимой – при искусственном.

Статья 2: Одна из этих школ будет открываться за час до второй, чтобы избежать столпотворения учеников. Ученики будут собираться в передней той школы, в которую они приняты, и не будут заходить в переднюю второй школы в то время, пока ждут вызова [в класс].

Статья 3: Ученики той школы, которая открывается во вторую очередь, не могут под каким бы то ни было предлогом заходить в открывшуюся первой.

Статья 4: Четыре ректора, исполняющие свои обязанности по кварталам, будут обязаны находиться в Академии каждую субботу и оставаться в течение двух часов занятий, чтобы совместно с профессорами поправлять работы учеников обеих школ и надзирать за их текущими делами.

Статья 5: Если в одной из школ произойдет что-то значительное и имеющее отношение к их обязанностям по поддержанию порядка, уполномоченный ректор и профессор должны доложить об этом директору, который, если сочтет, что дела этого заслуживают, назначит их обсуждение на ближайшее заседание Академии.

Статья 6: Профессора будут ставить модель, исправлять [работы] учеников и преподавать в течение двух месяцев в год, включая тот месяц, который полагается им по обязанности и тот, что назначен им дополнительно.

²³ Ibid. V. 8. P. 236-240.

Статья 7: Действующие профессора будут ежедневно находиться в школе в течение двух часов, столько, сколько длится занятия, чтобы поддерживать порядок, благопристойность и надзирать за тем, чтобы ученики с пользой проводили время.

Статья 8: Указанные профессора будут пользоваться всеми правами, полагающимися им по званию в течение основного месяца, когда выполняют свои обязанности. Но отработавшая дополнительный месяц, они этими правами пользоваться не будут и на ассамблеях будут занимать лишь то место, которое полагается им по старшинству.

Статья 9: Профессора обеих школ, как и раньше, будут пользоваться правом приводить с собой и оставлять работать с моделью одного своего [личного] ученика. Второго же не разрешено приводить под каким бы то ни было предлогом.

Статья 10: Если профессор по болезни или из-за отъезда не сможет исполнять свои обязанности в течение основного месяца, Академия назначит заместителя, каковой получит права, полагающиеся профессору, которого он замещает.

Статья 11: Если профессор по уже указанным причинам не сможет исполнять свои обязанности в течение дополнительного месяца, Академия назначит другого заместителя, который не будет иметь иных прав и иного места на ассамблеях, чем те, которые полагаются ему по старшинству.

Статья 12: Ни один заместитель не сможет исполнять обязанности в течение двух месяцев, следующих друг за другом. Будет соблюдаться порядок, при котором эти чиновники служат по очереди.

Статья 13: Каждый из профессоров, отслуживающих свой месяц, будет вести дела в своей школе способом, наилучшим для пользы дела, но, совещаясь, однако, с директором Академии и ректором, находящимся при исполнении обязанностей. В случае серьезных изменений, касающихся соблюдения Регламента, будет запрашиваться мнение Академии.

Статья 14: Оба профессора, каждый в своей школе, ежемесячно должны решать, какую фигуру [ученики будут] рисовать и лепить для Малого конкурса, награды за который распределяются каждые три месяца. Они будут подписывать фигуры и модели скульптур, сделанные в их школах. Имя ученика будет указываться перед

началом работы на обороте произведения консьержем [или] первым приставом, как и раньше.

Статья 15: Участникам конкурса будет разрешено максимум четыре сеанса для [изготовления] фигуры или модели для конкурса.

Статья 16: Во время рассмотрения рисованных и вылепленных фигур, представленных на конкурс, который проводится каждые три месяца, будут присутствовать лишь те чиновники, которые допускались [туда] ранее в прошлом. Никакие другие члены Академии не смогут там находиться.

Статья 17: Ни один ученик не сможет рисовать или лепить [в указанных] школах, если он не имеет, как это было ранее, рекомендательного письма, подписанного академиком, у которого он работает или которым он принят [в ученики], уполномоченным ректором и профессором той или другой школы.

Статья 18: Согласно старому обычаю, ни один ученик не получит рекомендательного письма, не показав свои произведения директору Академии и уполномоченному ректору.

Статья 19: Все рекомендательные письма будут выдаваться людьми, специально назначенными Академией по сертификатам, подписанным академиками, которые обучают учеников или отвечают за них.

Статья 20: Указанные рекомендательные письма будут выдаваться ученикам бесплатно [...] Академия сама несет за это расходы. Ученики будут обязаны обновлять письма каждые шесть месяцев. Также каждые шесть месяцев на академической ассамблее будет демонстрироваться список учеников обеих школ.

Статья 21: Чтобы установить порядок в этом отношении, все [прежние] рекомендательные письма будут рассматриваться как потерявшие силу, так же, как привилегии, закрепленные за некоторыми учениками, которые входят вместе с теми, кто заслужил медали, начиная со дня появления данного Регламента в регистрах Академии.

Статья 22: Академия назначит одного ректора и одного профессора для пересмотра, совместно с директором, указанных рекомендательных писем, для возобновления их

по старым образцам и вынесения суждения, являются ли дарованные некоторым ученикам привилегии справедливыми и обоснованными.

Статья 23: Ни один ученик, записанный в одну из двух школ, не может быть без уважительной причины и оправдательной записки, подписанной академиком, который его обучает и ответственен за него, освобожден от обязанности ежедневно, зимой и летом, являться [на занятия].

Статья 24: Каждые три месяца в обеих школах будет вывешиваться новый экземпляр особого, внутреннего регламента указанных школ, дабы ни один ученик не мог отговориться его незнанием.

Статья 25: Академики также приглашаются рисовать в обе школы, чтобы способствовать духу соперничества и помочь ученикам своим примером и советами, совместно с профессором.

Статья 26: Все ученики, которые заслужили Большие и Малые премии, обязаны посещать занятия по перспективе и анатомии под страхом лишения привилегий, которыми они пользуются в школе. Освобождение [от занятий] будет даваться лишь тем, кто предоставит удостоверение о соответствующем уровне подготовки, подписанное преподавателем перспективы или преподавателем анатомии.

Статья 27: Ученики, заслужившие Большие премии и медали, будут поровну делиться между двумя школами.

Статья 28: Обслуживание второй школы требует на одного человека больше. Этот человек будет избираться Академией и исполнять свои обязанности в соответствии с указаниями первого пристава и консьержа под началом профессора. Указанная призванная на службу персона не должна иметь при себе шпаги.

Статья 29: Человек, избранный Академией для этой службы, будет вызывать учеников первой и второй школы и оставаться в помещении [где проходят занятия], пока ученики его не покинут.

Статья 30: Человек, избранный Академией для службы в одной из двух школ, будет надзирать за собраниями [учеников] совместно с моделью, которая [в данный момент] не служит, дабы иметь возможность видеть, все ли в порядке, и предупредить приставов, профессора или ректора, если обстоятельства того потребуют.

Статья 31 (последняя): Три модели будут по очереди служить в обеих школах, не будучи приписаны ни к одной из них в особенности. Указанные три модели будут ежедневно являться в Академию перед открытием и оставаться там до конца сеанса под угрозой увольнения.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.14.

Декларация короля, касающаяся искусств живописи и скульптуры и трактующая о новом Уставе и Регламенте для Королевской академии живописи и скульптуры, изданном в Версале 15 марта 1777 года и одобренном Парламентом 2 сентября 1777 года²⁴.

Людовик, Милостью Божьей король Франции и Наварры, всех присутствующих и грядущих приветствует. Искусства живописи и скульптуры, составляющие часть Свободных искусств, были во все времена и у всех просвещенных народов предназначены содействовать национальной славе посредством воздвижения памятников и сохранять предание о деяниях добродетели, полезных трудах и выдающихся людях. Те же самые искусства способствовали также развитию и совершенствованию прикладных искусств, распространению и процветанию различных отраслей торговли. Именно поэтому, перевезенные из Италии во Францию Франциском I, они были с тех пор лелеемы и находились под особым покровительством королей, наших предшественников, и особенно Людовика XIV и Людовика XV, нашего весьма почитаемого господина и славной памяти предка. Вследствие этого покровительства и одобрения, которое они получали, благородные искусства все больше и больше совершенствовались и распространялись в нашем королевстве и произвели большое количество памятников и творений, которые свидетельствовали об их развитии и послужили украшением нашей Столицы, наших основных городов и наших королевских резиденций.

Эти качества должны были обеспечить живописи и скульптуре особое положение и дать возможность тем, кто ими занимается, пользоваться теми же правами, какими оделены те, кто подвизается в свободных искусствах. Поэтому нашим указом, датированным августом прошлого года и касающимся создания сообщества искусств и ремесел, мы уже дали понять, что искусства живописи и скульптуры не должны смешиваться с искусствами механическими. Мы даруем им свободу, которой они

²⁴ Ibid. P. 283-290.

должны пользоваться во все времена. Тем не менее, участие, которое мы принимаем во всем, что может служить к чести и для поддержки искусств, столь же почтенных, сколь и полезных, а также во всем, что может способствовать процветанию нашего народа, заставляет нас отнестись с большим вниманием к более ясному выражению нашей воли по этому поводу и отметить эти искусства особым отличием и ободрением, способным направить их к их цели и совершенствованию.

Желая, таким образом, особо защитить тех из наших подданных, кто подвизается и будет подвизаться в искусствах живописи и скульптуры в свободном духе, подтолкнуть их к новым усилиям, направленным, чтобы заслужить милости достойным применением своих талантов, мы сочли уместным изложить в этой Декларации все наши взгляды на этот предмет и дать наиболее полезную организацию нашей Королевской академии живописи и скульптуры.

По этой причине и по другим, нас побуждающим, мы нашей королевской властью, могуществом и с полной осведомленностью [...] желаем и повелеваем следующее:

Статья 1: Искусства живописи и скульптуры продолжают быть свободными, как в нашем добром городе Париже, так и во всем нашем королевстве, в случае если они практикуются совершенно в духе, присущем свободным искусствам, как будет объяснено двумя статьями ниже. Мы желаем, чтобы в этом смысле они были полностью уравнены с литературой, науками и другими свободными искусстваами, в частности, с архитектурой, таким образом, чтобы те, кто хочет ими заниматься, не могли под каким бы то ни было предлогом быть потревожены или обеспокоены каким бы то ни было ремесленным или мастеровым сообществом.

Статья 2: Допущены к свободным занятиям живописью и скульптурой будут лишь те, кто, не примешивая к тому никакой коммерческой деятельности, посвятит себя [учению] у одного из мастеров, практикующих эти искусства, требующие для преуспевания глубокого знания рисунка и вдумчивого изучения природы, будь то живопись и скульптура исторического жанра, портретного, пейзажного, цветочного, миниатюрная [живопись] или другие жанры указанных искусств, требующих уровня таланта достаточного, чтобы заслужить для тех, кто им обладает, место в Королевской академии живописи и скульптуры.

Статья 3: Что касается тех, кто, независимо от занятий этими искусствами, или не занимаясь ими лично, хочет держать открытую торговлю, продавать картины, рисунки, скульптуру, не являющуюся их собственным произведением, сбывать краски, позолоту и другие принадлежности для занятий живописью и скульптурой, тех, кто свяжется, наконец, прямо или косвенно с живописной и скульптурной архитектурной декорацией и другими работами такого рода, которые возможно оценить и оплатить поразмерно, то эти люди должны быть приняты в Сообщество художников и скульпторов²⁵, основанное нашим указом, изданным в августе прошлого года, и подчинены правилам этого указа.

Статья 4: С целью дать нашей Академии живописи и скульптуры, учрежденной в Париже, особый знак нашего покровительства, мы приказываем, чтобы в будущем во всем нашем королевстве она отличалась от прочих академий тех же искусств, которые впредь могут быть учреждены, как честью быть под нашим непосредственным покровительством, так и наименованием Королевской академии живописи и скульптуры, первой и основной. Мы желаем, чтобы она считалась матерью и образцом всех прочих [академий], которые будут учреждены в будущем для занятий живописью, скульптурой и связанными с ними искусствами, и была примером этим академиям во всем, что касается культуры и образования.

Статья 5: Только художники и скульпторы, принятые в нашу Королевскую академию живописи и скульптуры, учрежденную в Париже, могут носить звание художников и скульпторов короля; всем прочим мастерам запрещено называться подобным образом.

Статья 6: Мы возобновляем, поскольку это необходимо, дарование жалованных грамот, учрежденное в ноябре 1676 года и касающееся основания Академий живописи и скульптуры в главных городах королевства. Мы желаем вследствие этого, чтобы Генеральный директор и распорядитель наших королевских строений, парков, искусств, академий и мануфактур, как специально назначенный нами надзирать за прогрессом в указанных искусствах, был единственным начальником и покровителем

²⁵ Имеется в виду сообщество св. Луки.

академий, которые будут учреждены в нашем королевстве с целью практиковать и преподавать искусства живописи и скульптуры и другие, связанные с ними искусства, чтобы он утверждал или подтверждал их уставы и регламенты, не нуждаясь по этому поводу в других актах изъявления нашей воли.

Статья 7: Самое верное средство добиться процветания указанных искусств – это единство и взаимосвязанность принципов, которые должны быть более твердыми, более разработанными и наилучшим образом изложенными в нашей первой и основной Академии живописи и скульптуры, чем где-либо еще. Причиной тому служит как вошедшая в традицию просвещенность известных мастеров, которых она воспитала, а также привилегия, которую имеет под нашим покровительством большая часть тех, кто ее составляет, формировать свой вкус изучением самых прекрасных памятников Италии и быть задействованными в исполнении самых серьезных заказов. Поэтому мы наложили и налагаем строжайший запрет... любым персонам, какого бы звания и положения они ни были, организовывать публичное обучение искусствам живописи и скульптуры, ставить модель, показывать и давать публичные уроки в области упомянутых искусств где-либо, кроме как в Королевской академии или местах, ею выбранных и указанных, под ее смотрением и с ее разрешения.

Статья 8: Репутация и заслуженная прекрасными произведениями слава – вот основная цель, которую должны ставить перед собой мастера нашей Королевской академии, чтобы предупредить вред, который они нанесут, если позволят подписывать своим именем произведения, на деле им не принадлежащие либо изуродованные с их ведома. Мы сочли уместным напомнить существующий по этому поводу запрет всем граверам и другим [мастерам] выпускать какую бы то ни было гравюру под именем какого бы то ни было члена Академии без его разрешения или, за отсутствием автора, без разрешения Академии. Также мы запрещаем всем граверам повторять или подделывать произведения граверов указанной Академии или продавать поддельные экземпляры каким бы то ни было образом и под каким бы то ни было предлогом, под угрозой штрафа, такого, какой будет сочтен надлежащим, налагаемого на любого нарушителя. Оттиски же, гравированные доски и другие

предметы, послужившие для создания и печати подделок, будут конфискованы, любой урон, ущерб или убыток [компенсирован нарушителем]. Также, под угрозой такого же наказания мы запрещаем [...] всем скульпторам и иным мастерам, какого бы статуса и положения они ни были, под каким бы то ни было предлогом повторять, выставлять на продажу или публичное обозрение какое бы то ни было произведение или его копию любого скульптора нашей Королевской академии живописи и скульптуры без разрешения автора, а в его отсутствие, без разрешения Академии.

Статья 9: В наше намерение входит покрыть все расходы нашей первой и основной Королевской академии живописи и скульптуры, находящейся в Париже, которых несомненно потребует поддержание ее школы. Мы предоставляли и предоставляем ежегодно в ее распоряжение сумму в две тысячи ливров, чтобы она была использована на выплату жалованья профессорам, которые будут заниматься преподаванием искусств живописи и скульптуры, и чиновникам, которые ее обслуживают. На плату моделям и другие расходы, которые необходимо производить для развития и поддержания [деятельности] указанной Академии, будет ежегодно выделяться сумма в десять тысяч ливров в департаменте наших Строений.

Статья 10: Для тех, кто входит в указанную Королевскую академию, будет предоставлена возможность исполнять обязанности со всем возможным вниманием и усердием. Мы освобождаем их в числе тридцати человек в настоящем и будущем от любой опеки, надзора, наблюдения и контроля. Речь идет о директоре, канцлере, четырех ректорах, двенадцати профессорах, восьми советниках, казначее, секретаре и двух персонах, которые занимают первые по старшинству места академиков. Мы предоставляли и предоставляем указанным тридцати персонам право *Commitimus*²⁶, преимущественное перед обычными художниками нашего Дома, или право [отстаивать свои интересы] в Дворцовом суде, на их выбор, такое же, каким пользуются члены нашей Французской академии и чиновники нашего Дома.

Статья 11: Для того, чтобы те, кто посвятил себя изучению искусств живописи и скульптуры под началом указанной Королевской академии имели необходимый для

²⁶ Право обращаться в высших суд, минуя все промежуточные инстанции.

вращения их талантов покой, мы избавляем и избавим их в будущем от любой военной службы и призывов на нее на то время, что они будут учиться в указанной Академии и будут занесены в списки ее учеников.

Статья 12: Чтобы обеспечить, наконец, нашей Королевской академии живописи и скульптуры большую стабильность и соответствие целям ее учреждения, мы рассмотрели ее различные регламенты и статуты, из которых приказали составить Основной Регламент в сорок статей, который мы одобрили и приказали прикрепить к настоящей Декларации. [Этим Регламентом] Академия будет управляться в будущем. Любые противоречащие [этому Уставу] распоряжения теряют силу, как и все прочие верительные грамоты, приказы и регламенты, ей жалованные, не находящиеся в согласии с настоящей Декларацией. Поскольку таково наше желание.

Писано в Версале в пятнадцатый день марта тысяча семьсот семьдесят седьмого года и в третий год нашего царствования.

Людовик.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.15.

Устав и Регламент Королевской академии живописи и скульптуры (1777)²⁷

Статья 1: Королевская академия живописи и скульптуры, призванная собрать в своем лоне мастеров, которые, имея самые выдающиеся таланты, заслуживают право быть в нее принятыми, одна будет удостоена непосредственного покровительства Его Величества. Она одна имеет право называться Королевской академией, первой и основной. Она будет получать приказы от своего протектора через директора и главного распорядителя королевских строений, садов, искусств, академий и мануфактур.

Статья 2: Число членов, входящих в Академию, будет неограниченно, а их прием зависит только от воли Академии, воли, определенной суждением, которое она вынесет о талантах тех, кто ей представляется. Администрация Академии будет представлена директором, канцлером, четырьмя ректорами, двумя заместителями ректора, шестью почетными членами, восемью любителями и восемью свободными членами, двадцатью профессорами живописи и скульптуры, шестью заместителями профессора, профессором геометрии, чтобы преподавать архитектуру и перспективу, профессором анатомии, восемью советниками, казначеем и секретарем-историографом. Все эти различные чины и степени, за исключением шести почетных членов и профессоров геометрии и анатомии, могут быть избраны лишь из состава членов Академии путем голосования.

Статья 3: Звания почетного члена, любителя и свободного члена предназначены и будут присуждаться путем голосования персонам, которые, не практикуя искусства, как это делают академики, выделяются своими знаниями в области теории искусств, заинтересованностью в их развитии, а также тонким деловым чутьем, которое может принести пользу в поддержании и сохранении прав Академии. Право решающего голоса будет, однако, принадлежать только восьми почетным членам наравне с чиновниками Академии, за исключением случаев, когда оно является всеобщим для

²⁷ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 8. P. 290-301.

всех академиков, как при присуждении Больших премий или в случае, когда предметом обсуждения является то, в чем Академия привыкла или считает необходимым спрашивать их мнение. Никто не сможет получить звание почетного члена, не пройдя через класс свободных членов. Когда в классе почетных членов будет появляться свободное место, его всегда с полным правом и без необходимости проходить через процедуру голосования будет занимать самый старший из свободных членов. Что касается профессоров Геометрии и Анатомии, то они будут назначаться директором и главным распорядителем наших строений.

Статья 4: Допускать ко всем чинам, степеням, должностям, составляющим ядро Академии, будут только на генеральных ассамблеях указанной Академии посредством голосования и большинством голосов. Чтобы осуществить эти выборы будет производиться генеральный созыв академической администрации, после которого ассамблея будет сформирована из тех членов, которые смогут присутствовать, по меньшей мере в количестве четырнадцати человек.

Статья 5: После выборов даже простых академиков Академия представляет их Директору и генеральному распорядителю строений, чтобы он составил ... рапорт, который мы (Людовик XVI. – Е.А.) утвердим и посредством которого будем знать всех художников, составляющих нашу Академию. Выборы будут считаться осуществленными только после нашего визирования.

Статья 6: Директор будет сменяться каждые три года, если Академия не сочтет уместным продлить его полномочия еще на три года, но и только. При каждой смене директора нам будет делаться рапорт Директором и генеральным распорядителем наших строений, чтобы получить наше одобрение. В том случае, однако, если директор Академии будет иметь звание нашего Первого художника, Академия сможет продлевать его полномочия настолько, насколько сочтет нужным.

Статья 7: Никто, не побывавший ректором, не сможет занимать должность канцлера, чтобы было ясно, что человек способен выполнять эти обязанности. Он будет хранить печать Академии, чтобы скреплять ею акты, визировать документы. Должность канцлера будет пожизненной.

Статья 8: Печать Академии будет иметь с одной стороны изображение короля, а с другой новый герб, который мы жалуем нашей Академии, изображающий Минерву. В качестве надписи будут идти слова «Libertas Artium restituta»²⁸.

Статья 9: Будет четыре постоянных ректора, избранных из профессоров. Каждый из ректоров будет заседать поквартально, заменять директора в случае его отсутствия и надзирать за порядком в Академии. В случае смерти одного из ректоров, место будет занято одним из двух заместителей ректора, согласно его рангу. Ректор, уполномоченный в данный квартал, будет обязан каждую субботу находиться в Академии, чтобы совместно с дежурным профессором заботиться обо всех ее делах, заниматься исправлением [работ] учеников. [Ректор будет] отчитываться на последней ассамблее месяца обо всех возникших делах и поведении учеников. В случае отсутствия ректора его заместитель будет выполнять эти обязанности и получит на это время все привилегии ректора.

Статья 10: Директор и указанные ректоры будут разрешать все разногласия, которые касаются знания искусств живописи и скульптуры, и будут судьями произведений указанных искусств во всех спорах, которые возникнут между членами Академии.

Статья 11: Каждый профессор будет дежурить в течение одного месяца в год, являться ежедневно в указанное время для открытия школы, ставить модель, рисовать или лепить, чтобы его произведение служило примером ученикам. Профессора будут обязаны учить и поправлять [студентов], поддерживать в классах порядок и внимание, которых требует выполнение упражнений, и будут выполнять все лежащие на них обязанности. В случае отсутствия или болезни профессора заместитель, призванный исполнять его обязанности, получит содержание и вознаграждение указанного профессора, согласно времени, в течение которого он будет трудиться. И когда подойдет срок смены или наступит смерть одного из профессоров, место его будет занято тем из заместителей, которого Академии угодно будет выбрать.

Статья 12: Никто, не имеющий звания заместителя, не может брать на себя обязанности профессора. И никто не получит звания заместителя, не доказав своих

²⁸ Свобода искусств утверждена.

способностей к рисованию и созданию исторических композиций в области живописи и скульптуры и не представив Академии исторического полотна или другого произведения, какое будет приказано.

Статья 13: Профессора, которые будут усердно служить в этом качестве в течение полных десяти лет и попросят ветеранство, получают его, если Академия сочтет это уместным. Академия может жаловать звание бывшего профессора или даже звание более высокой ступени тем из своих членов, которые отличились, возглавляя Академическую королевскую школу в Риме или при дворе какого-либо [иностранного] Государя, с одобрения Его Величества.

Статья 14: Должность секретаря-историографа будет пожизненной, если он не откажется от нее по причинам здоровья, возраста или другим, столь же уважительным. В этом случае он получит качество, должность и право заседать как советник Академии, даже если все восемь мест советников будут заняты на момент его отставки [как секретаря]. Обязанности секретаря в момент нахождения в должности будут состоять в объявлении тем для обсуждения, так как это определено ниже статьей 22, в ведении журнала всех решений, принятых на заседаниях Академии, и документации, которая имеет к этому отношение. Сюда относятся все документы, которые будут подписаны директором, канцлером, ректорами, профессорами или другими членами администрации. Секретарь будет также хранить все документы и бумаги Академии. В случае смерти канцлера или его длительного, разрешенного королем отсутствия, хранение печати также будет доверено секретарю, при условии, однако, что он будет использовать ее по какому бы то ни было случаю только в присутствии академической ассамблеи.

Статья 15: Документы, акты и решения, необходимые для того, чтобы принять в лоно Академии тех, кто сочтен достойным этого, будут исходить от Академии и определяться непосредственно ею, подписываться директором, канцлером, действующим ректором, дежурным профессором, секретарем и скрепляться печатью Академии.

В указанных бумагах будут объявлены и уточнены данные о произведениях соискателей, проходящих процедуру принятия, чтобы было понятно, по какому праву

они принимаются в Академию. Тот, кто будет председательствовать, возьмет с них клятву благоговейно хранить и соблюдать Устав и Правила [Академии]. Никто не будет окончательно принят в лоно Академии, не имея патента, который будет ему выдан после того, как он передаст свою картину или скульптуру для размещения в Академии.

Статья 16: Для получения и использования общих средств Академии, она назначит из своих чиновников и мастеров одного, которого сочтет наиболее подходящим для работы казначеем. Он будет осуществлять управление и основное хранение картин, скульптур, мебели и утвари Академии, о чем станет отчитываться ежегодно в присутствии тех, кто назначил его на эту должность. Указанный казначей будет переизбираться или продлеваться в полномочиях, как-то угодно Академии, каждые три года. Казначей сможет со своей стороны поблагодарить [Академию] и оставить свое место, если того потребуют личные обстоятельства.

Статья 17: В случае если Академия сочтет уместным облегчить труд профессора геометрии или профессора анатомии и взять им помощников, то будет разрешено каждому из этих профессоров выбрать себе по заместителю. Академия также может назначить заместителя секретарю, чтобы облегчить его труд и подменять его в случае болезни или отсутствия. Эти заместители не будут иметь права голоса [на академических ассамблеях].

Статья 18: Будет только одно место, предназначенное для собраний Королевской академии, первой и основной. В этом месте будут разрешаться все разногласия, которые могут возникнуть относительно живописи, скульптуры и других искусств, связанных с ними. Здесь будет осуществляться выбор чиновников, прием в академики, распределение Больших премий, которые будут организовываться для учащихся. Однако Академии будет позволено, если она сочтет это уместным, назначать особые места для рисования с модели под смотрением и руководством чиновников, которых она назначит и которые будут отчитываться по этому поводу перед академической ассамблеей. Никакая другая ассамблея, связанная с живописью и скульптурой, не может проходить в этом городе (Париже. – Е.А.). Также запрещено ставить модель с целью публичного образования без разрешения Королевской

академии, первой и основной. Нарушители будут предупреждены и принуждены подчиниться в этом отношении положениям настоящей статьи.

Статья 19: Место, где Академия будет проводить свои ассамблеи, являясь храмом добродетели и науки, должно почитаться всеми, кто там собирается. Следовательно, на академических ассамблеях разговоры будут вестись лишь об искусствах живописи и скульптуры и о том, что с ними связано. Иные разговоры не разрешены. И если случится, что кто-либо из тех, кто вхож в ассамблею, оскорбит религию, нравственность или государство, то он будет исключен из указанной Академии и лишен милости, которую Его Величество оказал, приняв его в это учреждение.

Статья 20: Все дни недели, исключая воскресенья и праздники, Академия будет открыта для учеников, чтобы рисовать и лепить с модели в течение двух часов и пользоваться уроками профессоров, которые будут эту модель ставить, а также уроками геометрии, перспективы и архитектуры от профессора перспективы и уроками анатомии от соответствующего профессора, в том плане, в каком эта наука касается искусств живописи и скульптуры. Профессор перспективы будет давать уроки по меньшей мере один раз в неделю, а профессор анатомии будет повторять свой курс ежегодно.

Статья 21: Академия будет собираться первую и последнюю субботу месяца, дабы совещаться и совершенствоваться на этих собраниях в живописи, скульптуре и других связанных с ними искусствах, и чтобы решать все дела, касающиеся Академии.

Статья 22: Темы [совещаний] будут открываться секретарем. Обсуждения будут происходить с соблюдением порядка, пристойности, без предвзятости, ссор и интриг, без того, чтобы участники покидали свои места и перебивали друг друга.

Статья 23: На собраниях, которые будут иметь своей целью выборы чиновников [Академии], внутренние административные дела, экономические вопросы, поддержание порядка в Академии, обсуждение произведений, представленных на звание назначенного либо академика, решающий голос будет принадлежать управляющему составу [Академии], как то указано в статье 2, исключая, однако, свободных членов. Дабы решение по одному из указанных выше вопросов считалось

принятым, будет достаточно участия в обсуждении четырнадцати персон, включая директора, секретаря и двенадцать членов, имеющих право решающего голоса. Решения, принятые подобным образом, будут зафиксированы в реестрах Академии, дабы быть выполненными, за исключением тех, которые требуют одобрения короля, поскольку касаются распределения некоторых должностей и получения некоторых званий, как то указано в статье 5. Причем восемь почетных членов и простые академики будут иметь право присутствовать на этих ассамблеях, но лишь с правом совещательного голоса. Высказывать свое мнение они смогут лишь посредством сообщения, переданного одному из чиновников [Академии], имеющему право решающего голоса.

Статья 24: Когда один из чиновников Академии, получив отставку по какой-либо из причин, указанных в статьях 13 и 14, приобретает звание ветерана, он [продолжает] пользоваться правом решающего голоса, даже если число чиновников, указанное в статье 2, является полным. Ветеран будет как таковой участвовать в созывах, посвященных обсуждению тем, указанных в предыдущей статье, и пользоваться теми же правами и привилегиями, что и действующие чиновники.

Статья 25: Никто не сможет получить звание академика, не будучи перед этим признан назначенным, а решение о присвоении того или другого звания будет приниматься только на генеральной ассамблее административного состава Академии, созванной по этому случаю и проведенной согласно порядку, предписанному в двух предыдущих статьях. Ни один из соискателей того или иного звания не получит его, если за это не проголосует по меньшей мере две трети собравшихся. Закон этот должен соблюдаться неукоснительно и [не может быть нарушен] под каким бы то ни было предлогом.

Статья 26: В случае если соискатель на звание назначенного будет отвергнут, ему будет предоставлена возможность представиться вторично, чтобы получить звание назначенного, выполнив другое произведение. Однако, если художник, уже получивший звание назначенного и претендующий на звание академика, будет отвергнут, то он будет лишен и звания назначенного, а следовательно, и полагающихся ему по этому званию привилегий, до того момента, когда, посредством

новых произведений, представленных Академии, он вновь будет принят в класс назначенных.

Статья 27: Поскольку получение звания назначенного может привести к потере звания, что вредно как для самих художников, так и для искусств, каждый назначенный будет обязан через три года после получения этого звания представляться для получения звания академика под угрозой потерять звание и привилегии назначенного, вернуть которые можно будет лишь представив новые произведения и вновь представ перед судом академической ассамблеи, так, как это было в первый раз. Что касается назначенных в области скульптуры и гравюры, то, поскольку их произведения на звание требуют немалых средств и долгого времени, Академия сможет, учитывая особенности и масштабы этих произведений, продлить на несколько лет установленный срок.

Статья 28: Никто не сможет занять место академика, не обладая высокой нравственностью и признанной порядочностью. Для того, чтобы Академия не приняла в свое лоно художников, нравственность которых не удостоверена, каждый соискатель найдет себе поручителя, обязательно в лице одного из чиновников Академии, который уведомит сообщество на предшествующей [представлению] ассамблее о нравственности соискателя и об особенностях его таланта, после чего посредством голосования будет принято решение о присвоении соискателю звания назначенного. Если звание будет присвоено, имя поручителя будет вписано в реестры Академии. В день голосования произведения соискателя будут помещены в залы, дабы получить оценку всех обладающих правом голоса членов Академии. В случае отсутствия или смерти поручителя в промежуток между одобрением кандидатуры и принятием в Академию, Академия назначит кого-либо другого из своего состава, в остальном согласуясь со всем, что сказано в предыдущей статье.

Статья 29: Произведения, которые соискатели будут представлять Академии с целью быть принятыми, останутся в ней. Их нельзя будет под каким бы то ни было предлогом перемещать и заменять другими без принятия общего решения на ассамблее, объявленной на пригласительных карточках, разосланных по этому поводу.

Статья 30: Назначенные будут пользоваться, как и пользовались, всеми привилегиями, полагающимися академикам, за исключением допущения к ассамблеям и других внутренних отличий, которыми Академия располагает и в отношении которых она будет следовать установившимся обычаям.

Статья 31: Чтобы предупредить любые причины раздоров и зависти по поводу чинов и права голоса, директор [Академии] будет занимать [главное] почетное место в отсутствие директора и распорядителя королевских строений. Справа от него будут сидеть канцлер, действующий ректор, прежние директора, ректоры, профессора, казначей и заместители. Слева от председателя будут помещаться последовательно: действующий профессор, почетные и свободные члены, профессора в отставке, профессора анатомии и перспективы. Секретарь будет занимать свое обычное место таким образом, чтобы ему было как можно удобнее исполнять свои обязанности.

Статья 32: Ежегодно в первую субботу июля будет проводиться генеральная ассамблея. На этом собрании будут проходить выборы чиновников на замещение вакантных мест. Поскольку эти места связаны со службой в школе, те из академиков, кто претендует на должность заместителя профессора, представят свои работы ассамблее, а те заместители, которые претендуют на должность профессора, должны будут представить свои.

Статья 33: Академия выберет двух служителей, в обязанности которых будет входить уборка и поддержание в порядке мастерских и залов, мебели и утвари Академии живописи и скульптуры. Они должны будут открывать и закрывать двери, заниматься прочими нуждами и делами Академии.

Статья 34: Все художники—члены Академии, которые торгуют картинами, рисунками, утварью и мебелью, предназначенной для работы в области искусств, или вращаются в обществе антикваров, будут исключены из Академии.

Статья 35: Если кто-либо из тех, кто входит в указанную Академию или будет избран в нее позднее, позволит себе недостойные и оскорбительные для его собратьев речи, он на первый раз будет предупрежден и [призван] быть более сдержанным, а в повторном случае будет лишен права входа в собрание на тот срок, который будет определен Академией согласно обстоятельствам.

Статья 36: В случае если некоторые чиновники провинциальных академий, подчиненных Королевской академии, окажутся в Париже, они будут пользоваться правом присутствовать на заседаниях Академии, первой и основной, но занимать места они будут вне ранга и не получают права выборного голоса. Он (чиновник провинциальной академии. – Е.А.) сможет только доложить об успехах своей школы и рассказать о темах, обсуждаемых в этих провинциальных академиях касательно искусств, которые там практикуются и преподаются.

Статья 37: Конкурс на Большую премию будет открываться в начале апреля каждого года. Академия, созванная в полном составе, будет оценивать, достигают ли необходимого уровня мастерства рисунки и живописные эскизы для класса живописи, так же как рисунки и лепные модели для класса скульптуры, сделанные в Академии в присутствии дежурного профессора. Отобранные ученики выполняют свою картину или барельеф на исторический сюжет, который будет им сообщен дежурным профессором. Работы будут делаться в мастерских, устроенных для этой цели в Академии. Те, кто получит обманным путем помощь, будут сняты с конкурса. Выполненные произведения будут рассмотрены Академией, а затем выставлены на публику. Генеральное собрание Академии будет оценивать работы в последнюю субботу июля.

Статья 38: Распределение премий в области живописи и скульптуры будет производиться Директором и генеральным распорядителем королевских строений на академической ассамблее, специально созванной им сообразно обстоятельствам. Процедура может быть публичной.

Статья 39: Настоящий Устав и Регламент будут ежегодно зачитываться на одной из академических ассамблей, дабы никто не оставался в неведении. В случае если Устав будет в какой-либо своей части нарушен, директор [Академии] проинформирует Директора и генерального распорядителя королевских строений, дабы он испросил приказаний короля о том, как следует поступить сообразно обстоятельствам, а также тогда, когда случай не предусмотрен настоящим Регламентом.

Статья 40: Хотя настоящий Устав и правила должны быть приняты к исполнению начиная с момента их публикации в Академии, никакие новшества не вступят в силу

до следующих выборов [в Академии]... Все входящие в нее члены, какого бы чина и состояния они ни были, сохраняют каждый свое звание, права и обязанности. Однако с этого момента те, кто имеет в Академии только звание назначенного, будут, дабы получить звание академика, подчиняться тому, что указано в статье 27.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.16.

Проект основания с соизволения Короля и на средства Его Величества шести мест для [покровительствуемых] учеников Академии живописи и скульптуры²⁹

1. Эти места могут быть заняты только молодыми людьми, представившими свидетельства своей особой одаренности и истинной необходимости в особой милости Его Величества, дабы продолжать обучение.
2. Те, кто заявляет права на привилегию быть принятыми в число учеников, должны изготовить в Академии оригинальную картину или барельеф на заданный директором сюжет. Академическая ассамблея будет судить по этим произведениям, кого она могла бы рекомендовать господину директору, который должен будет сделать окончательный выбор. Это будет первая милость тем, кто впоследствии воспользуется Большой премией. Эта милость будет оказана им на три года, каковыми они должны воспользоваться, чтобы отправиться в Рим подготовленными к серьезным занятиям.
3. Шесть учеников будут жить вместе в одном доме под присмотром руководителя, избранного Академией. Они будут есть за одним столом с профессором и носить казенную одежду. Король будет оплачивать их занятия в области истории и географии...
4. Его Величество жалует каждому ученику стипендию в 400 ливров на их содержание и нужды, связанные с обучением. Сюда причисляется жалованье руководителю и преподавателю, жилье, питание и плата двум слугам. Расходы Его Величества на все не должны превышать 15000 ливров в год.
5. Вот распорядок, которого следует придерживаться в школе:
 - каждый день с утра шесть учеников являются в Академию в сопровождении их руководителя и профессора географии и истории.
 - ученики-живописцы будут работать в галерее Аполлона или над собственными композициями, или над копиями с предложенных им картин. Руководитель, находясь

²⁹ Courajod L. Op. cit. P. 13-15.

в глубине галереи и занимаясь собственными произведениями, будет подавать им пример и ободрять их видом собственного труда.

- ученики-скульпторы будут заниматься в залах Академии копированием античных статуй, а иногда также работать над собственными произведениями. Один из двух слуг не будет выпускать их из поля зрения.

- учитель истории и географии будет преподавать им ежедневно с семи часов утра до девяти летом и с восьми до десяти зимой. Занятия будут проходить в том помещении, где вечером ставят модель. Посторонние ученики смогут посещать эти занятия, также покровительствуемые ученики смогут ходить на занятия по анатомии и перспективе [в Академию].

- когда ученики прочтут удачный кусок из истории, который представляет хороший сюжет для живописи, они должны будут набросать соответствующие эскизы, что не только послужит им упражнением, но и поможет удерживать исторические факты в памяти. Ученики будут представлять эти эскизы на суд Академии каждую первую субботу месяца, и по памяти пересказывать исторический сюжет. [...]

- с апреля по октябрь ученики раз в месяц будут выезжать в окрестности Парижа, чтобы обозреть сооружения и виды, способные вдохновить их на новые идеи и сформировать вкус. Учеников на этих прогулках будут сопровождать директор и профессор.

Весьма желательно также, чтобы Его Величество изволил пожаловать господину Леписье 500 ливров в год в качестве компенсации за жилье. Указанный господин Леписье, ученый человек и превосходный гравер, уже давно исполняет в Академии обязанности секретаря со всем прилежанием и ловкостью, какие только можно пожелать. У него очень мало средств и многочисленная семья.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.17.***Регламент Школы избранных (покровительствуемых) учеников***³⁰

Статья 1: Господа члены Королевской академии живописи и скульптуры могут заметить, что места протежируемых учеников предназначены лишь для молодых людей, которые предоставят доказательства выдающихся способностей и явной необходимости в милости Его Величества, позволяющей продолжать обучение.

Статья 2: Те, кто претендует на честь попасть в число протежируемых учеников, обязаны создать в стенах Академии картину или барельеф по собственному замыслу на сюжет, который сообщит им директор. Академическая ассамблея решит, исходя из этих произведений, кого представлять господину Директору королевских строений, за которым остается окончательный выбор. Это будет первая милость, которой сподобятся те, кто в будущем удостоится поездки в Рим.

Статья 3: Данная милость распространяется на срок до трех лет, после чего ученики, которые смогли ею воспользоваться, уедут в Рим достаточно подготовленными, чтобы следовать более серьезной программе занятий.

Статья 4: Однако, если Академия рассудит, что среди учеников, ожидающих отъезда в Рим, есть настолько подготовленные, чтобы ехать сразу же, она предоставит рапорт господину Директору королевских строений.

Статья 5: Избранные ученики будут проживать вместе в одном доме под наблюдением руководителя, назначенного королем. Они будут есть за одним столом с профессором, призванным украсить их ум знанием истории, мифологии, географии и другими науками, относящимися до практикуемых ими искусств. Этот профессор будет присутствовать на академических ассамблеях вместе с профессорами перспективы и анатомии.

Статья 6: Указанный профессор будет открывать свой класс ежедневно с шести до половины восьмого утра летом и с семи до половины девятого зимой.

³⁰ Procès-verbaux de l'Académie Royale... V. 6. P. 146-149.

Статья 7: Эти занятия будут проходить в том же помещении, где вечером ставят модель. Сторонние ученики, имеющие рекомендательные письма, смогут присутствовать на этих уроках, так же как протежируемые ученики смогут посещать занятия по перспективе и анатомии [в Академии].

Статья 8: По окончании занятий в классе протежируемые ученики будут работать в Галерее Аполлона либо над копиями картин из королевской коллекции и других кабинетов... либо над собственными произведениями. Руководитель, помещаясь в глубине этой Галереи и занятый своим собственным произведением, будет давать им пример, способный подвигнуть на усердные занятия. Ученики-скульпторы будут заниматься в залах Академии копированием античных статуй либо созданием произведений по собственному замыслу, если руководитель сочтет это необходимым.

Статья 9: Было бы полезно, чтобы, когда протежируемые ученики прочтут исторический трактат, представляющий хороший сюжет для живописи, они сделали бы [соответствующие] эскизы. Это не только бы дало им необходимую практику, но и лучше закрепило бы факты в памяти. Ученики будут представлять эти эскизы на суд Академии каждую первую субботу месяца и зачитывать самостоятельно выдержки из соответствующего исторического трактата.

Статья 10: Тем, чьи эскизы покажутся достаточно хорошими, будет отдано распоряжение гравировать их в технике офорта. Небольшие доски будут одного размера и постепенно сформируют серию...

Статья 11: Поскольку очень важно, чтобы молодые люди, посвятившие себя скульптуре, получили в должное время навыки работы с мрамором, то согласно рапорту, составленному Первым художником короля и руководителем [школы] на имя Директора королевских строений, скульпторы-члены Академии, имеющие учеников среди протежируемых, смогут вызвать их для помощи в работе по мрамору, при условии, что их будут использовать только при создании произведений, способствующих прогрессу в их обучении. Скульпторы должны будут представить руководителю отчет о поведении тех, кто будет работать у них бесплатно.

Статья 12: Руководитель протезируемых учеников должен будет постоянно давать подробный отчет в их успехах и поведении господину Директору и распорядителю королевских строений.

Если среди учеников обнаружится кто-либо, кто пренебрегает занятиями и чьи нравы служат дурным примером для прочих, или кто не ведет себя должным образом, то он будет отослан. В этом случае Академия объявит конкурс, наградой в котором будет вакантное место в Школе протезируемых учеников. Эта статья будет вывешена в учебной аудитории [школы].

Статья 13: Его Величество жалует восемьсот ливров, которые должны быть распределены между покровительствуемыми учениками в качестве вознаграждения, согласно их заслугам и для того, чтобы покрыть расходы, связанные с их занятиями.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.18.***Дополнения к Статуту Школы избранных учеников от 1751 года***³¹

Статья 13: Чтобы поддержать и увеличить успехи искусств во Франции и постоянно пополнять Академию новыми достойными членами, Его Величество желает, чтобы Королевская академия живописи, скульптуры и архитектуры, которая существует в Риме с 1666 года постоянно поддерживалась на средства Короля. Там непрерывно должны пребывать двенадцать пенсионеров, дабы совершенствоваться директором и в теории и в практике указанных искусств на примере статуй и других античных памятников, произведений самых выдающихся мастеров и т.д.

Статья 14: Чтобы те, кто надеются в будущем занять эти места, были лучше подготовлены к тому, чтобы воспользоваться превосходным образованием, которое они должны будут получить в Риме, Его Величество приказывает, чтобы Королевская школа, которая была основана в Париже, всегда имела в своем составе шесть избранных учеников.

Статья 15: Указанные избранные ученики будут собраны в данной школе для того, чтобы вместе учиться, и будут находиться, в том, что касается обучения искусствам живописи и скульптуры, а также нравственного воспитания, под руководством преподавателя, которого изберут из числа профессоров упомянутой Парижской академии. Он будет кормить указанных избранных учеников за своим столом и заниматься с ними под тем кровом, который продолжит обеспечивать им Его Величество.

Статья 16: Указанные избранные ученики будут получать уроки по истории, мифологии, географии и другим наукам, связанным с указанными искусствами от ученого человека, который всегда будет жить вместе с ними, носить звание профессора указанной школы и заседать на академических ассамблеях вместе с профессорами геометрии, перспективы и анатомии. Статья 17: Избранные ученики смогут оставаться в указанной школе только на протяжении трех лет. Те, кто

³¹ Courajod L. Op. cit. P. 23-24.

достигнет наибольших успехов, будут переходить на места пенсионеров Короля в Риме по мере того, как эти места будут освобождаться. Это будет осуществляться при конкуренции с сыновьями чиновников и других членов Академии, получившими образование в области живописи от своих отцов и завоевавшими одну из первых премий.

Статья 18: Места, которые в результате этих перемен или других причин будут освобождаться в Королевской школе избранных учеников, будут заполняться по рекомендации Директора и генерального распорядителя королевских строений учениками Академии, которые в ежегодном конкурсе получили первую премию в области живописи или скульптуры. Эти места ни в коем случае не могут достаться тем, кто такую первую премию не получил.

Статья 19: Конкурс будет объявляться в начале апреля каждого года. Академия будет оценивать, обладает ли ученик необходимым для допущения к конкурсу уровнем по эскизу, нарисованному или написанному маслом или по модели из глины, которые будут сделаны прямо в Академии в присутствии дежурного профессора. По утвержденному сюжету участники конкурса выполняют картину или барельеф в помещениях, специально выделенных для этого Академией, и будут исключены из числа участников конкурса, если получают какую-либо помощь. Произведения участников будут оценены, прежде чем их выставят на обозрение публики в день св. Людовика. Судить произведения будет генеральная ассамблея Академии, специально собравшаяся по этому случаю в последнюю субботу августа.

Статья 20: К указанному конкурсу будут допущены только ученики Академии, обязательно записанные в нее в качестве таковых ... которые хотя бы единожды становились лауреатами малой премии, присуждаемой каждые три месяца. Также указанные ученики, чтобы быть допущенными к конкурсу, должны будут представить сертификат от профессора геометрии и перспективы, и другой от профессора анатомии о прилежании на занятиях одного и другого или способностях в указанных науках.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.19.***Статут и Правила Французской академии в Риме (1663)***³²

Статут и Правила, данные королем, который приказывает соблюдать их в Академии живописи и скульптуры. Эту Академию король приказал основать в городе Риме для образования молодых французских художников, скульпторов и архитекторов, которые будут посланы туда учиться. Заверено нами, Жаном-Батистом Кольбером, советником короля на всех собраниях, согласно власти, данной нам Его Величеством.

1. Академия живописи, скульптуры и архитектуры примет двенадцать молодых людей, французов, принадлежащих к Римско-Католической церкви. Среди них: шесть художников, четыре скульптора и два архитектора. Они [будут находиться] под присмотром и руководством одного из художников короля, который будет назначен ректором³³ указанной Академии и которого ученики обязаны будут слушаться со всем почтением и покорностью.
2. Будет куплен или снят дом, в котором будут устроены две большие мастерские, одна для художников, другая для скульпторов. Над дверью указанного дома будет установлен герб короля со следующей надписью: (надпись отсутствует).
3. Дом, где будет располагаться Академия, воздвигнутый во имя добродетели, должен особенно почитаться всеми, кто будет там жить. Поэтому, если случится, что кто-нибудь станет богохульствовать, говорить о религии и святынях с насмешками и презрением, произносить кощунственные и непристойные слова, тот будет изгнан и лишен милости, которую Его Величеству было угодно ему оказать.
4. Да будет тесный союз или сотрудничество между учениками указанной Академии, поскольку нет ничего более противного добродетели, чем зависть, злословие и раздор. И если кто-нибудь, будучи склонен к этим порокам, не захочет

³² Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 1. P. 8-11.

³³ С момента создания Французской академии в Риме ее руководитель стал носить наименование директора, а не ректора.

исправиться после нескольких выговоров, таким же образом будет лишен милостей Его Величества.

5. Число двенадцати учеников не может быть увеличено ни под каким предлогом; но когда освобождается какое-либо место, Сюринтендант строений, искусств и мануфактур Франции, который должен надзирать за этим, будет уведомлен о вакансии художником короля, занимающим пост директора указанной Академии, и будет покорно просить предпочесть одного из тех, кто получил Римскую премию Академии, как то согласуется с ее Статутами.

6. Все указанные ученики будут столоваться вместе со своим ректором, который прикажет одному из них, дежурному в определенный день или неделю, читать вслух исторические труды во время еды, поскольку чрезвычайно важно, чтобы ученики были хорошо образованы.

7. Летом ученики будут вставать ровно в пять часов утра, а зимой в шесть. Ложиться же будут в десять. Да будет соблюдаться со всяким тщанием, чтобы утром, как только они встанут и вечером, перед тем как лечь, ученики являлись в место, назначенное ректором для молитвы, где они будут присутствовать со всем вниманием и надлежащей скромностью.

8. Каждый день ученики будут в течение двух часов изучать арифметику, геометрию, перспективу и архитектуру в то время, когда это будет предписано и когда будут являться учителя, нанятые для этой цели. Остальное время будет использоваться учениками согласно распоряжениям, сделанным по этому поводу ректором.

9. Поскольку знание анатомии чрезвычайно полезно для художников и скульпторов, которые хотят быть образованными и желают иметь представление о различных эффектах, производимых мускулами при всевозможных движениях, ректор указанной Академии будет совершать препарирование тела каждую зиму и даже озаботится сделать с него муляж, чтобы ученики изучили положение мышц и производимые ими движения.

10. Те, кто будет удостоен чести содержаться в указанной Академии, полностью положатся, особенно в том, что касается учебы, на руководство ректора Его

Величества, специально для того поставленного, таким образом, что они ничего не смогут скопировать или выполнить что бы то ни было без его совета и согласия под угрозой исключения из указанной Академии.

11. Опыт показал, что большинство отправленных в Рим возвращаются оттуда не более учеными, чем были в момент отъезда, что проистекает из их распутства и от того, что вместо изучения полезных материй, которые должны сформировать их гений, они развлекаются, выполняя чьи попало заказы, и теряют самым непозволительным образом свое время и деньги [короля] ради ничтожных заработков, не приносящих им никакой выгоды. Поэтому Его Величество строжайше запрещает всем, кто имеет честь быть принятым в указанную Академию, работать на кого-либо, кроме Его Величества, желая, чтобы художники делали копии прекрасных находящихся в Риме картин, скульпторы – античных статуй, а архитекторы снимали бы планы и вычерчивали разрезы всех великолепных дворцов и зданий, находящихся как в самом Риме, так и в его окрестностях, во всем следуя распоряжениям ректора Академии.

12. Ректору будет вменено в обязанность ежедневно навещать учеников в тех местах города, где им назначена работа, чтобы исправлять их ошибки и следить, дабы они следовали размерам, которые им были заданы, и вообще за тем, как они употребляют свое время и не предаются ли порокам.

13. Чтобы дать ученикам возможность отдохнуть, им будет дана свобода один предоставленный им выходной день в неделю развлекаться или работать по их собственному желанию. Этот выходной будет назначен на четверг. И будут ли какие-нибудь праздники или нет, ученики не смогут претендовать на какие бы то ни было другие выходные под каким бы то ни было предлогом.

14. Каждый раз, когда будет ставиться модель, Академия будет бесплатно открыта для всех желающих рисовать, будь то француз или иностранец, однако лишь после того, как они испросят разрешения у ректора указанной Академии, который призовет их вести себя с благородством и скромностью, уместной в учреждении, предназначенном для изучения изящных искусств, где хороший пример имеет важное воспитательное значение.

15. Каждый год учащимся будет предложено участвовать в конкурсе. Награда будет выдаваться в день св. Людовика тому, кто будет сочтен наиболее достойным.

16. Ректор Академии будет ежемесячно подробно отчитываться перед Сюринтендантом строений, искусств и мануфактур о поведении вверенных ему учеников, об их прогрессе в учебе и об успехах, на которые можно надеяться, а также о количестве времени, которое понадобится самым продвинувшимся из них, чтобы достичь уровня, позволяющего встать на службу королю. Ректор должен будет спланировать их отъезд и проэкзаменовать тех, кто будет достоин отправиться в Рим занять их место.

Писано в Париже 11 февраля 1663 года.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.20.**Дополнение к Регламенту Французской академии в Риме от 1775 года³⁴**

Статья 1. Распорядок дня. Подъем назначен на пять часов утра. Модель будет поставлена в шесть часов. Летом с нее будут рисовать до восьми часов утра. Зимой модель будет ставиться с наступлением рассвета.

Хотя ученики-архитекторы в основном не рисуют фигуры, они должны будут вставать в тот же час, поскольку это самое благоприятное время для занятий.

Ученики будут являться в школу точно в указанный час, чтобы рисовать и ставить модель, каждый в назначенную ему неделю. Иностранцы, которым разрешено рисовать в Академии, смогут заходить в зал лишь тогда, когда модель уже будет поставлена, а все пенсионеры займут свои места.

По окончании этих занятий ученики смогут посвятить себя работам, начатым в помещениях Академии, в церквях и дворцах города.

Обед будет в половине первого, ужин – в восемь часов вечера.

Ученики обязаны возвращаться в здание Академии по крайней мере в десять часов вечера зимой и в одиннадцать часов летом, поскольку ночной отдых совершенно необходим для того, чтобы работать на следующий день.

Ученики должны со всей возможной точностью соблюдать указанные часы.

Если произойдет опоздание на обед или на ужин, повар не будет обслуживать опоздавших, поскольку это вносит беспорядок в хозяйство, где все делается по правилам.

Обычно пенсионеры должны будут обедать и ужинать в Академии, за исключением особых случаев и неизбежных приглашений, о каковых нужно сообщать и спрашивать разрешения у директора.

Если ученик выполняет работу в месте, удаленном от Академии, что препятствует его присутствию там в обеденные часы, он должен предупредить повара заранее, чтобы тот приготовил ему с собой холодное мясо, хлеб и вино. Таким образом можно

³⁴ Lapaue H. Op. cit. P. 352-354.

предупредить неприятные происшествия, могущие произойти из-за хождения по улицам в жаркие часы.

Спать ученики всегда будут в Академии, за исключением таких случаев, как поездка в деревню или крайняя усталость и необходимость в отдыхе. В таких случаях также должно быть получено разрешение директора.

Статья 2. Выполнение работ и обучение. Среди предметов, обязательных для изучения в Риме для учеников художников и скульпторов нужно назвать анатомию и перспективу.

Книги по перспективе падре Поццо будут достаточно. Один экземпляр ее всегда будет иметься в Академии. Эта книга простая и ясная, она предназначена для художников, поскольку была написана художником, и тот, кто ее изучил, вполне может учить других. Анатомия будет изучаться по экорше, выполненным господином Гудоном для Академии.

Когда ученик возьмется за какое-либо произведение в городе, он должен будет посоветоваться с директором, чтобы составить план работы, которая всегда должна производиться под его наблюдением.

Когда пенсионер выберет произведение какого-либо великого мастера для копирования, и оно будет одобрено директором, директор сам вместе с учеником нанесет визит владельцу произведения и попросит у него от имени короля разрешения снять копию. Он будет в ответе за приличное поведение ученика и будет навещать его на месте время от времени, как с целью поддержания дисциплины, так и для успешного выполнения работы, о которой будет высказывать свои соображения.

Со своей стороны, ученик будет вести себя в доме, где он принят, со всей возможной сдержанностью и осторожностью, работать же будет со всей старательностью.

Каждый пенсионер будет обязан ежегодно отправлять [в Париж] одно из своих произведений, либо сделанное с модели, либо являющееся копией с кого-либо из великих мастеров. К этим произведениям будут добавлены некоторые живописные композиции, скульптурные модели либо архитектурные [проекты]. Это позволит судить об успехах учеников в плане их собственного таланта.

Художникам и скульпторам будет приказано в течение четырех лет их пребывания в Риме сделать для короля копию с какого-либо произведения одного из великих мастеров, которая будет размещена в королевской коллекции. Для этого художникам будут предоставлены холсты и краски, а скульпторам – мрамор и необходимые инструменты.

Статья 3. Ученикам не разрешается никакой роскоши в одежде. Их костюм должен выглядеть опрятным, простым и соответствовать хорошему вкусу. Ратин и сукно будут хороши для зимы, камлот и итальянские ткани, напоминающие шелк, – для лета [...] Ученикам не будет разрешено носить галуны. Таким образом будет предотвращена излишняя роскошь, которая возбуждает любовь к деньгам и является оскорбительной для тех, кто не может позволить себе столь богатых одеяний, как их товарищи.

Пенсионерам предписывается самая строгая сдержанность в речах и застольных беседах. [В Академии] должна царить благопристойность.

Ученикам рекомендуется крайне сдержанно участвовать в общественной жизни. Слишком частые выезды вредят занятиям и талантам.

Статья 4. Каждый пенсионер по приезде получит кровать, стол, четыре стула, кресла и всю обыкновенную мебель, необходимую в быту.

Художники получают коробку с красками и две палитры, скульпторы – вращающуюся подставку и глину для лепки.

Король жалует и тем и другим сумму, необходимую для оплаты модели в течение двенадцати дней [в год], чтобы обеспечить им практику, и чтобы они отправили во Францию живописные и лепные этюды, выполненные с натуры.

Все пенсионеры, покидая заведение, будут обязаны отчитаться за мебель, которую они получали в пользование [...]

Статья 5. Путешествия. Пенсионерам разрешается совершить путешествие в Неаполь в течение четырех лет их пребывания в Италии. Их питание будет оплачено в денежном эквиваленте по возвращении из расчета 30 байокко в день. Однако эта компенсация будет предоставлена лишь на один месяц и деньги за питание в

сверхурочные дни возвращены не будут. В случае повторного путешествия невозможно будет претендовать на такую же компенсацию.

Компенсация не предусмотрена и для прочих путешествий, которые ученики захотят совершить в иные места, такие как Тиволи, Фраскати и т.д. Это послужило бы причиной злоупотреблений. Впрочем, подобные отлучки не должны быть долгими.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.21.

Дисциплинарный Устав, которому будут подчинены во время их пребывания в Риме художники–стипендиаты, которых Его Величество желает поддержать для чести Франции и поощрения искусств живописи и скульптуры (1787)³⁵

Король желает, чтобы траты на обучение искусству, которые Ему угодно произвести в Италии, известной своими древними памятниками, способствовали одновременно прославлению французской нации и частной выгоде, стали бы средством достичь благополучия для тех Его подданных, которые рождены для карьеры в области искусства и успешно следуют этим путем.

Его Величество учитывает, что подданные, которым в данном случае оказывается милость в надежде на таланты, проявившиеся в их первых произведениях, находятся в большинстве своем еще в таком возрасте, когда подчинение старшим и мудрое руководство совершенно необходимы.

Его Величество сочло уместным утвердить представленный ниже Устав и предписать следование ему всем, кто получит назначение [в Рим]. В случае нарушения его или длительного небрежения занятиями [виновные] будут исключены и лишены стипендии и никоим образом и ни под каким видом не смогут возражать против этого взыскания, поскольку право налагать его, как и право жаловать милости, целиком и полностью находятся в руках короля.

Статья 1. Одна из первых и главных обязанностей сообщества учеников, которые получают стипендию от Его Величества, заключается в том, чтобы соблюдать в Риме и других местах Италии, которые они будут посещать, законы государства, принятые правила и обычаи различных областей и вести себя во всем с той сдержанностью, которой французская нация, как и любая другая, вправе требовать от иностранцев-путешественников. Одним словом, ученики никогда не должны выпускать из виду, что милость, оказанная им королем, является для них средством поддержать своим поведением честь своей нации и свою собственную, усовершенствовав свой талант

³⁵ Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... V. 15. P. 183-189.

посредством изучения великих образцов, наслаждаться которыми им предоставлена возможность.

Статья 2. Ученики всегда будут оказывать директору Академии знаки уважения, почтения и покорности, какие подобают тому, кто исполняет волю короля.

Статья 3. Раннее утро является наилучшим временем для работы, а потому оно будет всегда неукоснительно использоваться без перерывов до полудня, кроме дней, посвященных богослужениям. Соответственно, расписание утренних часов будет следующим:

Подъем пенсионеров без различия в их специализациях будет назначен с 1 апреля до последнего дня сентября на пять часов утра, а в прочие месяцы – на половину седьмого.

В летний сезон модель будет ставиться в шесть утра, и занятия с ней будут продолжаться до восьми. В зимний сезон модель будет ставиться с рассветом, а занятия с ней будут продолжаться до обеда.

Обед подается в половине первого, а ужин – в восемь часов вечера.

Пенсионеры должны быть внимательны и вовремя являться к столу, за исключением особых случаев, которые могут объяснить их опоздание и оправдать их перед директором, перед которым они отчитываются. Однако это опоздание на обед или на ужин не должно превышать одного часа, после чего повар не должен будет обслуживать тех, кто не явился и чьи произвольные требования нарушили бы порядок, который по воле короля должен старательно поддерживаться в заведении.

Пенсионеры будут очень редко и только по разрешению директора принимать приглашения на обеды в городе и предаваться светским развлечениям с целью развеяться, поскольку подобное употребление времени не позволит им полностью посвятить себя занятиям, для которых они отправлены в Рим.

Ученикам запрещено приглашать за стол кого-либо, кроме бывших пенсионеров или сторонних, пользующихся разрешением проживать в добавочных комнатах Академии. Но и разрешенных персон можно приглашать лишь с умеренностью, весьма редко и только с позволения директора. Однако если пенсионер встретит в Риме родственника или земляка, с которым у него имеются близкие отношения, он

может поставить в известность об этом директора, который уполномочен выдать ему разрешение, обусловленное обстоятельствами.

Кроме того, ученикам предписывается соблюдать как в Академии, так и во всех местах, которые они посещают, всю возможную благопристойность, сдержанность в речах и не позволять себе никаких выпадов, которые могут задеть религиозные, политические или нравственные убеждения других. Ученики должны придерживаться в общении между собой тона и обращения, подходящего для собратьев, которых общее обучение сделало равными, независимо от частных обстоятельств, и призывать к тому же всех сторонних, кто от этого уклоняется.

Чтобы лучше поддерживать дух равенства, который может быть забыт теми пенсионерами, что более обласканы судьбой, строжайше запрещается всем ученикам без различия позволять себе какую-либо роскошь в одежде, в которой не должно быть заметно ничего, кроме опрятности и благопристойности и не должно быть других золоченых и посеребренных деталей, кроме пуговиц.

Статья 4. Для каждого пенсионера в Академии предусмотрена должным образом меблированная комната. Ученики не должны ночевать вне Академии, за исключением времени путешествий и специально оговоренных и известных директору случаев, что будет происходить редко и по уважительным причинам. Поэтому все пенсионеры ежедневно должны возвращаться в Академию не позднее десяти часов вечера зимой и одиннадцати часов летом. Тот из учеников, кто не послушает увещаний директора после первого такого проступка, будет исключен по причине нарушения порядка.

Статья 5. Поскольку утро, особенно в Риме, является наилучшим временем для занятий, пенсионеры будут полностью посвящать его учебе. Должно стать объектом пристального внимания со стороны директора то, чтобы пенсионеры, посвятившие себя архитектуре и свободные от рисования с модели, проводили с пользой то время, которое другие тратят на данную работу.

Каждый пенсионер в порядке очереди будет ставить модель в течение недели. Все пенсионеры будут садиться в первый ряд кругом, чтобы рисовать эту модель. Сторонние допущенные к занятиям в Академии могут располагаться только во

втором ряду. После модельного класса ученики посвящают себя индивидуальным занятиям. Никакой пыл и никакая настойчивость не будут чрезмерными для упражнений при овладении различными сторонами искусства.

Если говорить об этих индивидуальных занятиях, то Его Величество желает и ждет, чтобы ученики, посвятившие себя живописи и скульптуре, прилагали особое старание, рисуя... с антиков по примеру великих мастеров, которые обязаны своим успехом именно этому упражнению вкупе с рисованием с натуры. Поэтому директору Академии приказано внимательно следить за тем, чтобы ученики выполняли пожелания Его Величества, дабы в случае необходимости иметь возможность разумно оценить ситуацию, а при непреодолимом непослушании отозвать стипендию у ученика, который получает ее без пользы и без цели, считая, что может самостоятельно судить о своих работах.

Да не будет среди учеников ни одного, который по своем отъезде в Рим не ощутил бы, сколь важно и даже необходимо для художника получить образование в области науки о перспективе, а также в анатомии. Основные разделы последней упомянутой науки – остеология и миология. Без знания их ни один художник, будь то живописец или гравер, не может обещать достичь натуроподобия. Они дают почувствовать, сколь необходимы уроки и знакомство с авторами, которые могут служить примером. Перспектива, изложенная Поццо, – простая книга, дающая очень ясные наставления. Она тем более подходит ученикам, что является произведением художника-практика. Что касается анатомии, то пенсионеры будут иметь в Академии начальное учебное пособие в виде экорше, выполненных Гудоном. Однако ученики не должны пренебрегать возможностью получить знания о положении и функциях внутренних органов, которые нельзя увидеть извне, но которые влияют на общий облик, и художник должен быть в состоянии сделать их заметными глазу образованного зрителя.

Все ученики, которые вознамерятся выполнить какие-нибудь работы в первую очередь с антиков, а во вторую – с произведений великих мастеров в церквях и дворцах в самом городе Рима или его окрестностях, могут заниматься этим лишь

после того, как поставят в известность директора Академии, призванного направлять обучение в нужное русло и к мнению которого ученики должны прислушиваться.

Естественное желание заработать может захватить ученика и отвлечь его от глубоких и регулярных занятий, которые одни способны сформировать художника и приносить и ему самому, и всей нации реальные и постоянные плоды тех трат, которые Его Величество жертвует, чтобы создать во Франции Школу, которая была бы достойной соперницей той, о которой принято упоминать, говоря об искусствах.

Строжайше запрещается всем ученикам, находящимся на королевском пансионе... создавать какое бы то ни было произведение для кого бы то ни было, даже если для видимости оно выполняется бесплатно. Однако если обнаруживается пенсионер, одаренный достаточным гением и талантом, чтобы подняться над, возможно, неисчерпаемым поприщем учения и приобрести репутацию, тем более драгоценную, чем труднее она дается, то директор по административным каналам доложит об этом королю, и будет выслано разрешение позволить ученику выполнить просимое произведение.

Статья 6. Его Величество, желая оценить через доклады от своих академий живописи и архитектуры работы и успехи учеников, посланных в Рим и содержащихся там, желает и приказывает:

- чтобы художники и скульпторы, чьи таланты должны проявлять себя в чистоте и верности рисунка – главной основы искусств, – ежегодно выполняли бы, каждый поименно, четыре рисунка с модели, которая ставится в Академии, как то приказано в статье 3 настоящего Регламента, таким образом, чтобы упомянутые академии имели свидетельства того, что ученики точно следуют учебному плану.

- чтобы каждый ученик-живописец ежегодно посылал одну живописную фигуру с модели в натуральную величину и эскиз картины, сюжет и композиция которой сделаны по выбору самого ученика.

- чтобы те же ученики-живописцы в течение полного четырехлетнего срока их пребывания в Риме выполнили и прислали в Париж копию с произведения какого-нибудь великого мастера, которое они сами выберут, или им укажут.

- чтобы ученики-скульпторы ежегодно выполняли и отправляли одну модель из глины или гипса на сюжет, который повторяет или имитирует антик, если они не предпочтут ваять по собственному замыслу, и если администрация Его Величества по уважительной и весомой причине особой одаренности ученика не заменит работу над простыми моделями приказом выполнить копию в мраморе на тот или иной сюжет. Приказом, от которого ученик не сможет уклониться.

- чтобы каждый студент-архитектор ежегодно присылал снятый им план, выполненный с точностью как в общем, так и в деталях, одного из античных памятников. К плану нужно приложить замечания о малоизвестных древних приемах строительства. Ученики-архитекторы сверх того пришлют по одному проекту собственного сочинения – полную развертку большого публичного здания.

Чтобы выполнение заданий, данных ученикам-живописцам и скульпторам, не потребовало от них расходов, Академия обеспечит художникам холсты, по коробке с красками и по две палитры, а скульпторам – мрамор, инструменты для обтески, средства для оплаты труда рабочих-каменотесов и глину для лепки.

Также каждому ученику, как художнику, так и скульптору, ежегодно будут выдаваться средства на оплату двенадцати дней позирования модели, которую они могут нанять, чтобы поупражняться индивидуальным образом и усовершенствоваться, делая с натуры те этюды, которые они должны послать во Францию.

Из произведений, о которых идет речь в данной статье, те, что являются ежегодными, будут возвращены ученикам по их приезде во Францию. Сочинения учеников-архитекторов будут помещены в хранилища Королевской академии. Его Величество распорядится остальным.

Статья 7. Произведения, которые ученики выполняют для отправки во Францию, будут перед этим представлены публике в день Св. Людовика во дворце Академии, однако лишь в том случае, если директор сочтет, что экспозиция всех произведений или их части может сделать честь студентам, возбудить дух соперничества и поддержать в Риме уважение, которое король желает видеть по отношению к учреждению, которому он покровительствует.

Статья 8. После выставки, о которой говорится в предыдущей статье, все произведения учеников будут отправлены административному лицу, а этим лицом уже разосланы по соответствующим академиям, чтобы они вынесли свое суждение. Таковое суждение будет передано директору Академии в Риме, дабы он сообщил его каждому ученику в частном порядке. Это будет средством как ободрения, так и исправления недостатков и несовершенств, которые будут замечены.

Статья 9. Поскольку город Неаполь, как никакой другой, богат памятниками, каждый пенсионер получит разрешение в течение четырех лет своего обучения посетить этот город и пробыть там месяц на средства Академии. В момент возвращения [в Рим] директором каждому ученику будут выплачены средства, затраченные на путешествие из расчета тридцать байокко в день. Эта привилегия никоим образом не может превышать срок в один месяц, если ученик продлевает свое пребывание в Неаполе либо едет куда-то еще.

Директору оставлено право судить, являются ли вескими причины для второго путешествия в Неаполь и давать ли на него разрешение. Осуществляться оно, однако, будет на собственные средства пенсионера.

Поездки в Тиволи, Фраскати и другие окрестности Рима будут происходить на средства тех, кто их совершает. Об этих поездках нужно непременно предупреждать директора, который всегда должен знать об отлучках своих учеников и причинах этих отлучек.

Статья 10. Четырех лет академического пансиона – обычного срока, на который король простирает свою милость – достаточно для подданного, который умеет и хочет с пользой провести время. Поэтому отныне продление пребывания в Риме на средства короля будет разрешаться лишь после самого внимательного расследования [обстоятельств] и по зрелом размышлении. Надежда на это продление может привести к тому, что ученик будет заниматься менее прилежно и станет придаваться лени. Кроме того, продление само по себе может вызвать зависть и беспорядки.

Статья 11. Каждый подданный, удостоенный королем стипендии в Риме, получит в момент своего отъезда сумму в триста ливров на дорожные расходы.

Тот, кто во время своего пребывания [в Риме] заслужит вознаграждения своим поведением и успехами в учебе, что необходимо подтвердить произведениями, отосланными в Париж, может надеяться получить еще сумму в триста ливров на обратную дорогу во Францию.

Что касается скульпторов, то, поскольку их особые произведения, которые они захотят перевезти во Францию, обладают массой, требующей для их транспортировки особых ящиков, упаковки и прочего, то они могут претендовать по этой причине на помощь в размере еще до двух сотен ливров, если директор Академии, которому произведения будут представлены для осмотра, сочтет, что они и в самом деле заслуживают этой транспортировки. Строго отсеиваться будет все, что представляет собой гипсовые слепки с антиков, а приниматься будут лишь собственные произведения в глине или мраморе.

Статья 12. Отсутствует.

Статья 13, последняя. Настоящий Регламент, к которому с течением времени будет добавлено то, что окажется необходимым, будет ежегодно зачитываться на общем собрании учеников в момент принятия новоприбывших пенсионеров.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.22.

Регламент основания академических школ живописи и скульптуры во всех городах королевства, где они будут сочтены необходимыми (1676) ³⁶

Поскольку королю было угодно дать Королевской академии живописи и скульптуры разрешение иметь различные помещения в городе Париже, чтобы делать упражнения с модели под смотрением и управлением чиновников [Академии], которые будут ее ставить; и поскольку, дабы способствовать в наибольшей степени образованию учеников, Его Величество пожелал организовать академическую школу в городе под управлением приставленных к ней чиновников, указанная Королевская академия сочла, что было бы чрезвычайно полезно устроить в различных городах королевства академические школы, которые зависели бы от Академии, как потому, что в различных местах есть немалое количество любознательных людей и любителей живописи и скульптуры, желающих обучаться и обучать своих детей теории и практике этих искусств, так и потому, что может так случиться, что кто-нибудь из этих людей, получив образование, окажется в состоянии сослужить полезную службу королю. Указанная Академия решила, что проект этих школ будет представлен господину Кольберу, ее Протектору. Это было сделано, и указанное предложение было им одобрено; та же Академия собралась, чтобы обсудить упомянутые учреждения, и выработала следующие положения, чтобы представить их королю.

1

Указанные Академические школы будут находиться под покровительством Протектора Королевской академии и того, кого выберут Вице-протектором из тех значимых людей, которых сочтут достойными в тех местах, где указанные школы будут организованы.

³⁶ Vitet L. Op. cit. P. 281-284.

2

Указанные школы будут находиться под руководством и управлением чиновников, которых поставит Королевская академия и которые должны будут следить за тем, чтобы в школах соблюдалась дисциплина, принципы и образовательные стандарты, принятые в Академии.

3

Если возникнут разногласия между назначенными чиновниками по поводу дел в области искусств, преподаваемых в указанных школах, или по поводу воспитания учащихся, чиновники должны будут незамедлительно уведомить о том Академию, дабы таковые разногласия были устранены.

4

Назначенным чиновникам будет разрешено в процессе управления указанными школами разделить свои обязанности со способными людьми, которые могут найтись в указанных городах. Этим людям будет дано официальное звание заместителей, или помощников, однако этими привилегиями они будут пользоваться только в своем городе.

5

Чтобы школа, как и все, что в ней происходит, оставалась местом, посвященным добродетели, да будет она в особом почтении у всех принятых [в это учреждение] и у молодежи, которая будет там учиться, так что, если кто-либо будет хулить Святое имя Господа, говорить о религии и святынях с насмешкой и непочтительностью, а также произносить бранные слова, будет исключен из указанной школы.

6

Да будут в указанных школах обсуждаться лишь искусства живописи и скульптуры, а также связанные с ними вещи, и более никакие предметы.

7

За исключением воскресений и праздников, указанные школы будут открыты во все дни недели для молодежи и учащихся, чтобы рисовать там в течение двух часов, а также пользоваться уроками, которые будут там устраиваться. [Имеется в виду] как

рисование с модели, которую будут ставить профессора, так и изучение геометрии, перспективы и анатомии.

8

Пусть чиновники указанных школ представляют Королевской академии по меньшей мере четыре раза в год произведения своих учеников: как их обычные увражи, так и те, что они будут изготавливать для объявленных в школе конкурсов.

9

Во имя дисциплины и особых регламентов, которые учащиеся должны будут соблюдать, пусть чиновники, которые будут поставлены во главе указанных академических школ, урегулируют все вопросы между собой, согласно обычаям и условиям каждого города и следуя тем правилам, которые установлены в Королевской академии, копия каковых будет им предоставлена.

Подписано

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.23.***Регламент Академии святого Луки (1705)*³⁷****Статья 1.**

Сообщество Академии св. Луки, получив разрешение возобновить свои занятия посредством указа от 17 ноября 1705 года, продолжает бесплатные уроки, которые она имела обычай давать своим ученикам, обучая их всем видам рисунка. [Это будет осуществляться] по предписанным ниже правилам, в зале, предназначенном для этого и расположенном над административными помещениями сообщества.

Статья 2.

Поскольку Академия составляет с сообществом единое целое и лишь в нем черпает ресурсы, необходимые для своего поддержания, не ожидая никаких компенсаций откуда бы то ни было еще, даже от тех, кто приходит пользоваться ее уроками, то она [Академия. – Е.А.] будет управляться, как в том, что касается дисциплины и распорядка, так и в том, что связано с административными делами, уплатой издержек и прочих расходов, четырьмя директорами-хранителями сообщества на всем протяжении времени их пребывания в должности, а также двумя ректорами, избираемыми каждый год. В помощь им будут назначены тридцать шесть старейшин, назначение которых будет бессрочным, и двенадцать советников, которые могут смениться лишь после трех месяцев службы. По истечении этого времени будет зафиксирован факт смены или продолжения пребывания в должности чиновников, как указано в следующей статье.

Статья 3.

Те, кто будут выполнять обязанности, связанные с поддержанием порядка, разделят их следующим образом: четыре директора-хранителя управляют по очереди три месяца в году каждый, два ректора сменяются каждые шесть месяцев, старейшины

³⁷ Ibid. P. 285-293.

будут в должности по трое каждый месяц, и каждый из двенадцати советников будет выполнять свои обязанности по одному месяцу каждый год. Новый академический год начинается 1 октября.

Статья 4.

Что касается прочих чиновников, занятых в Школе академической деятельностью, призванных учить и являть собой пример, то их будет насчитываться двадцать шесть, включая двух ректоров, двенадцать профессоров и двенадцать их заместителей.

Статья 5.

Академическое сообщество выберет протектора, и когда по причине смерти или добровольной отставки места двух бессменных ректоров окажутся вакантны, сообщество и Академия представят своему протектору тех своих членов, которых она признает способными достойно выполнять функции [ректора]. Из этих кандидатов, сравнив их достоинства, указанный протектор выберет двух ректоров, отсрочив их назначение и утверждение в правах на такой срок, на который сочтет нужным. И когда они будут назначены и заступят на свои места, они будут главными, кто надзирает, каждый в течение шести месяцев, за всем, что касается деятельности Школы, как то: уроки рисунка, постановка модели, прием учеников и т.д. Ректоры будут обязаны регулярно два раза в неделю присутствовать на занятиях и на последнем сеансе [рисунка] с каждой позы модели, чтобы поправлять работы и давать советы.

Статья 6.

Двенадцать профессоров могут быть избраны только из числа тех, кто исполнял в Академии обязанности заместителей профессоров. Они будут учить по очереди в порядке их назначения по одному месяцу в год каждый. Ежедневно в течение этого месяца, когда в школе есть занятия, они будут ставить модель, давать уроки и исправлять рисунки учеников, что входит в их прямые обязанности. Профессор будет вести занятие вместе с ректором, когда тот будет посещать классы, но так, чтобы

присутствие ректора не являлось оправданием для отсутствия профессора, по меньшей мере тогда, когда у него нет для этого уважительной причины, о которой он обязан заявить.

Также каждый из указанных профессоров будет обязан под угрозой лишения всех прав в сообществе в конце рабочего месяца оставить выполненный им рисунок или скульптурную модель для нужд академической школы, где они и будут храниться.

Статья 7.

Каждый из двенадцати профессоров будет иметь своего заместителя, а двенадцать заместителей будут избраны из современных молодых мастеров, которые предоставили школе доказательства своего трудолюбия и способностей и будут обязаны непременно находиться на всех занятиях в свой рабочий месяц: рисовать или лепить, а также ассистировать профессору в его работе и заменять его полностью в случае его отсутствия или болезни.

Когда место профессора будет свободно по причине смерти или какой-либо иной, оно будет занято одним из двенадцати заместителей, выбранным большинством голосов всеми чиновниками Академии, находящимися в должности в текущем году, как теми, кто занимается административными делами и управлением, так и теми, кто занимается учебными делами, если сами эти чиновники не захотят поставить на освободившиеся места тех, кто уже когда-то занимал их (ветеранов Академии).

Статья 8.

Кроме двенадцати профессоров, преподающих рисунок, постоянно будут иметься два других, выбранных не из академического сообщества: один по геометрии, архитектуре и перспективе, который будет давать уроки еженедельно по четвергам с двух часов и до четырех, а другой – по анатомии. Он будет устраивать показательные уроки каждую субботу в течение одного часа до занятий с моделью, не только для учеников, но и для всех из академического сообщества, кто будет сочтен способным.

Статья 9.

В последнюю субботу каждого месяца, а если это праздничный день, то в следующий после нее понедельник, будет собираться ассамблея, состоящая из директора-хранителя, постоянного ректора, сменного ректора, старейшин месяца, профессора, его заместителя и советника, которые будут на тот момент в должности и будут обязаны участвовать [в этом собрании] под угрозой штрафа в три ливра, который будет вычтен из их жалованья.

На указанной ассамблее будут обсуждаться нужды школы и средства обеспечить и умножить ее успехи. Предполагая, что могут обнаружиться важные и сложные для разрешения случаи, позволяется удовлетвориться тем, чтобы набросать акт, согласно реестру Академии и передать его на первую же Генеральную Ассамблею, где позаботятся разобрать дело со всем разумением. А вынесенное по нему решение будет объявлено, если это необходимо, в школе, дабы создать прецедент на будущее.

Статья 10.

Академическая школа будет открыта ежедневно и круглогодично, исключая воскресенья и праздничные дни. Занятия будут, как правило, длиться два часа каждый день, в октябре с шести до восьми вечера, в ноябре – с половины шестого до половины восьмого, в декабре и январе – с пяти до семи вечера, в феврале и марте – с шести до восьми вечера, в апреле – с половины пятого до половины седьмого, в мае – с пяти до семи вечера, в июне – с половины шестого до половины восьмого, в августе – с пяти до семи вечера, в сентябре – с половины пятого до половины седьмого вечера.

Статья 11.

Модель будут ставить каждую неделю в понедельник, в той же позе она будет стоять во вторник и среду. В четверг поза будет изменена и останется таковой в пятницу и субботу. В некоторые недели месяца вместо одиночной модели будет ставиться группа, состоящая из двух моделей. Эта группа будет пребывать в неизменной позе всю неделю.

Таким образом, поза обычной модели будет оставаться неизменной в течение трех дней, причем каждый сеанс позирования будет продолжаться два часа, за

исключением тех недель, на которые придутся праздники. Если случится так, что их будет два, одна и та же поза будет демонстрироваться четыре следующих дня по два часа за сеанс. Если же будет четыре праздника, то поза модели будет демонстрироваться лишь два дня, но по три часа за сеанс, чтобы у учеников были в итоге те же шесть часов на рисование или лепку в Академии.

Статья 12.

Ни один ученик не будет допущен к занятиям, если он не представлен одним из академических чиновников, занимающих или занимавших ранее официальный пост и отвечающих за поведение своих подопечных. Чтобы подтвердить поступление [в Академию], ученик должен будет принести письмо за подписью упомянутого чиновника, который его рекомендует, так и директора-хранителя, постоянного ректора и того профессора, который будет в тот момент исполнять свои обязанности. Каждый учащийся или ученик будет обязан обновлять данное письмо раз в три месяца.

Статья 13.

Каждую зиму, перед началом занятий, постоянный ректор, профессор и его заместитель будут просматривать рисунки и модели учащихся, чтобы определить порядок, в котором они должны быть призваны в день позирования, для чего будет составлен особый список.

Статья 14.

Касательно различных ежегодных конкурсов, предлагаемых учащимся, то в том случае, если протектору будет угодно их организовать, или если стечение обстоятельств позволит сообществу добровольно взять на себя расходы на них, или, наконец, если указанные конкурсы впоследствии станут постоянной традицией, и в любых других случаях, они будут проходить по закрепленному ниже распорядку.

Статья 15.

В конце первого из назначенных сеансов каждый соискатель отдает на подпись свой рисунок или модель основным чиновникам, из присутствующих [в этот день]. Рисунки убираются в шкаф в форме торса через прорезь, куда их нужно опустить, а модели – в шкаф с дверцами.

Открыть упомянутые шкафы сможет лишь служитель [Академии], имеющий ключи и от одного, и от другого шкафа. Он будет раздавать работы соискателям, которые их начали, перед каждым следующим сеансом. Соискатели обязаны полностью закончить рисунки за три назначенных сеанса, после чего указанные рисунки и модели будут снова заперты так, чтобы их не видел никто вплоть до экзамена, на котором будут распределяться премии.

Статья 16.

С целью [проведения экзамена] будет созвана Генеральная ассамблея, на которой будут избраны шесть бывших директоров-хранителей, шесть профессоров, четыре заместителя и два советника, которые совместно с четырьмя ректорами будут уполномочены судить указанные рисунки и модели.

Статья 17.

Для проведения экзамена те, кто был избран, соберутся в день, который они назначат, обсудив между собой. Рассмотрев основательно и непредвзято все работы, представленные на конкурс, они вынесут свое суждение посредством голосования по бюллетеням, которые будут храниться в опечатанной коробке, помещенной в надежное место и под многими замками.

Статья 18.

Распределение премий будет производиться на Генеральной ассамблее в день, указанный протектором Академии, если он захочет удостоить собрание своим присутствием. Коробка, содержащая бюллетени, будет ему передана вместе со скрепляющей ее печатью, он собственноручно сломает печать, достанет бумаги,

возьмет на себя труд собственноручно сосчитать голоса и передаст награды тем соискателям, которые удостоились большего количества голосов.

Статья 19.

Вследствие того, что было замечено в Академии, а также чтобы поддержать учебу на должном уровне и помешать подмене, следует заменять по истечении некоторого времени одних чиновников на других. Эта процедура будет отныне производиться каждые три года непосредственно следом за последней раздачей наград. Это будет производиться четырьмя находящимися в должности директорами, четырьмя ректорами, шестью бывшими директорами-хранителями, шестью профессорами, четырьмя заместителями и двумя советниками, которые будут назначены для этого, а также для того, чтобы присуждать награды на Генеральной ассамблее сообщества.

Статья 20.

Чтобы сохранить безупречное равенство между искусствами живописи и скульптуры среди чиновников Академии, из четырех ректоров два всегда будут художниками, а два – скульпторами. Из двадцати профессоров шесть будут художниками, а шесть других – скульпторами, так же будет и для двенадцати их заместителей. Таким образом, если профессор, исполняющий свои обязанности в рабочий месяц, является художником, то помощником он будет иметь скульптора, а если он сам скульптор, то художника.

Статья 21.

Все чиновники Академии: директора-хранители, ректоры, старейшины, профессора, заместители и советники не могут претендовать ни на какие выплаты и вознаграждения со стороны сообщества и Академии. Они не могут также ни требовать, ни получать никаких денег от учеников школы под предлогом исполнения ими своих обязанностей и службы, под предлогом времени и стараний, которые они затратили на свои дела. Единственным вознаграждением, на которое они имеют право, как это было до сих пор и на какое рассчитывали их предшественники,

является честь, которую они будут делать сами себе и учреждению, членами которого они состоят, бесплатно принося пользу обществу.

Написано и заверено Государственным советом короля в присутствии Его Величества, состоявшемся в Версале 9 марта 1730.

Подпись: Людовик

Ниже: Фелипо

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.24.***Статут Академии святого Луки (1723)³⁸***

Новый Регламент, дарованный директорам-хранителям, сообществу и Академии св. Луки искусств живописи, скульптуры, гравюры, золочения, резьбы по мрамору, рисунка в цвете на всех видах бумаги, холста, ткани и всех других видов деятельности, для которых может использоваться кисть и краска, будь то масло или темпера. Имеет силу для самого города Парижа, его пригородов и предместий.

С покорнейшей просьбой к Его Величеству оказать милость принять изменения и подтверждения постановлений, статуты, правил и привилегий, прежде дарованных их сообществу, содержащихся в регистрах города Парижа, заверенных и дополненных королями Генрихом II 4 мая 1548 года, Генрихом III 22 ноября 1582 года, Людовиком XIII в апреле 1622 года и признанных указом государственного совета 27 сентября 1723 года.

Статья 1.

Все члены сообщества, составляющего единое целое с Академией св. Луки, будут считаться членами таковой и в этом качестве пользоваться всеми прерогативами и привилегиями, имеющимися в указанной Академии.

Статья 2.

Никто не может называться и считаться членом сообщества и членом Академии св. Луки, если он не был принят и признан в качестве такового директорами-хранителями, старейшинами и другими членами, собравшимися с этой целью по установившемуся обычаю, и если он не принес клятвы в присутствии Королевского прокурора города Парижа, и если от него не были приняты [имеющиеся у него] патенты, и если не было удостоверено, что он ведет честную жизнь,

³⁸ Ibid. P. 296-323.

высоконравственен, исповедует христианство и принадлежит Святой Римской католической церкви.

Статья 3.

Только указанные члены смогут получить и получают право практиковать во всем городе Париже, его пригородах и предместьях указанные искусства живописи, скульптуры, золочения и резьбы и вести любую деятельность, связанную с работой пером, чернилами, карандашом, пастелью, с изготовлением любых рисунков, как сделанных сухими материалами, так и требующих размывки, [тематических] картин, портретов, орнаментов, миниатюр, гризайлей, камей, мозаик и вообще любых произведений живописи на бумаге, картоне, велени, холсте, ткани, металле, камне, мраморе, гальке, агате, лазурите, слоновой кости, эмали, стекле и других материалах. [Разрешено создавать] любые произведения скульптуры: фигуры, бюсты, орнаменты по мрамору, [другому] камню, дереву, слоновой кости и т.д., вырезанные ножницами, слепленные, отлитые из чугуна, меди, свинца, олова и т.д., отчеканенные из перечисленных материалов, вылепленные из воска, сделанные из стука или картона, как то всегда было в обычае.

[Позволяется] исполнять любые работы в области камнерезного дела, такие как столы, наличники, каминные, очаги, чаши и т.д. из мрамора, твердого известняка и других [материалов]. При этом запрещено всем членам указанного сообщества продавать друг другу мрамор любого качества, работать друг для друга над наличником, столом, полкой и т.д., ибо это правонарушение, имеющее целью обмануть публику, наказываемое индивидуально назначаемым штрафом, половина которого идет на нужды госпиталя, другая половина – в пользу администрации [Академии].

[Разрешено] заниматься золочением, посеребрением, бронзированием всех видов произведений и орнаментов по клею, по маслу, по одному лаку, но не посредством огня, на чугуне, меди или металле.

Статья 4.

Члены сообщества будут иметь право продавать и демонстрировать все указанные произведения как в самом городе Париже, так и во всем королевстве и даже в зарубежных государствах. Также указанные члены смогут торговать в указанных местах любыми другими подобными произведениями, созданными и произведенными мастерами любой национальности, старыми и современными, будь то купленными в том же городе [где идет торговля], будь то заказанными извне. [Мастера также имеют право] отправлять [произведения в другие места].

Статья 5.

Также мастера, практикующие указанные искусства, и их вдовы будут иметь право приобретать, создавать, продавать и демонстрировать полотна, написанные маслом или темперой, [рисунки, сделанные] карандашом, китайской тушью, кистями и с помощью любых других материалов и инструментов, принятых у художников и скульпторов, так что они не могут быть ни обеспокоены, ни потревожены по поводу этого изготовления...

Статья 6.

Любым частным лицам без различия, не являющимся мастерами сообщества, запрещается вмешиваться в работу в области указанных искусств живописи, скульптуры, гравюры, золочения, камнерезного дела и любой связанной с этим деятельности, чтобы извлекать из этого выгоду, торговать, продавать, сбывать, распространять самостоятельно или... через третьих лиц в городе Париже, его пригородах и предместьях любые из указанных произведений, которые были бы созданы будь то названными мастерами, будь то другими мастерами, старыми или современными, произведенными как во [французском] королевстве, так и в других странах, под угрозой конфискации и тысячи ливров штрафа, налагаемого на нарушителей, треть которого пойдет в пользу директоров-хранителей сообщества живописцев и скульпторов, треть – указанному сообществу, а последняя треть – осведомителю.

Статья 7.

Означенные запреты и воспрещения не касаются Королевской академии живописи и скульптуры и ее членов. Их привилегий и дел, обеспеченных жалованными грамотами и указами [короля], не могут ущемить настоящие Статуты.

Статья 8.

Подобным же образом настоящие запреты не касаются сообщества торговцев (marchands-merciers) города Парижа, которым будет позволено в соответствии с их статутом продавать и распространять любые картины, старые или новые, и иные произведения живописи и скульптуры, золочения, резьбы, однако торговцы не могут производить, рисовать, писать и золотить ни одно из указанных произведений ни у себя дома, ни где-либо в городе Париже, его пригородах и предместьях, если только этого не делают для них члены сообщества художников, скульпторов, золотильщиков и резчиков по камню.

Статья 9.

Также мастерам–изготовителям вееров будет разрешено писать по ткани, бумаге, дереву, слоновой кости, черепаховому панцирю, китовому уссу, самшиту и другим материалам разного происхождения, которые могут использоваться для создания веера, а также делать [подготовительные] рисунки, которые нужны для вееров, но только таким образом, как это сказано в статутах их сообщества. Им не будет разрешено работать ни над каким другим произведением живописи и скульптуры.

Статья 10.

Также мастерам-каменщикам, плотникам, столярам, шорникам, каретникам любого вида и другим будет запрещено практиковать каким бы то ни было образом указанные искусства живописи, скульптуры и золочения, создавать их самостоятельно или заказывать кому-либо, кроме мастеров, уполномоченных на это настоящим Статутом, [изготавливать] любое произведение, связанное с этими искусствами, под угрозой

тысячи ливров штрафа, треть которого пойдет Его Величеству, треть сообществу и Академии св. Луки, треть осведомителю.

Статья 11.

Всем буржуа будет разрешено изготавливать собственными руками означенные произведения, но только для их собственного употребления, но ни для продажи или торговли. Также им будет разрешено для украшения и декора домов, где они живут, нанимать за поденную плату людей, предоставляя им за свой счет материалы, необходимые инструменты и утварь. В этом случае они будут обязаны, когда от них этого потребуют, подтвердить, что они предоставили указанным работникам все эти материалы, инструменты и утварь под угрозой того же штрафа, что указан выше.

Статья 12.

Не будет дозволено литейщикам, гончарам, работникам с оловом, лудильщикам и другим [ремесленникам] изготавливать или заказывать скульпторам без соответствующей квалификации, не признанным [сообществом] мастерам этих искусств какие-либо рисунки, фигуры, орнаменты и другие произведения скульптуры под страхом штрафа в пятьсот ливров, взимаемого, как сказано выше, и конфискации указанных произведений.

Статья 13.

Также не будет разрешено торговцам пряностями, изготовителям свечей и всем остальным формовать и переформовывать, расписывать какие бы то ни было модели и произведения скульптуры или пользоваться какими бы то ни было, кроме тех, которые выполнены мастерами, принадлежащими сообществу живописи и скульптуры, под угрозой того же наказания, которое описывается в предшествующей статье.

Статья 14.

Также запрещено под страхом того же наказания всем савоярам, перекупщикам, разносчикам и всем остальным без различия продавать и сбывать в городе Париже, его пригородах и предместьях какие бы то ни было произведения живописи и скульптуры.

Статья 15.

Никаким глашатаям, служителям благородных домов, комедиантам, антрепренерам спектаклей и публичных представлений и другим не разрешено создавать или заказывать произведения живописи, скульптуры, гравюры и золочения, [а также] никакое оружие, вымпелы, фигуры, архитектурные композиции, пейзажи, цветы и орнаменты и другие произведения, связанные с указанными искусствами, будь то для литургии, погребальных катафалков, мавзолеев, театральных декораций, триумфальных арок, фейерверков и других церемоний, под угрозой конфискации и индивидуально назначенного штрафа.

Статья 16.

Приставы-оценщики не могут ни брать на себя каким бы то ни было образом, ни принимать из рук каких-либо ярмарочных торговцев, подмастерьев, работников, антикваров и других, даже [из рук] мастеров сообщества любую картину, фигуру и любое другое произведение, старинное или современное, живописи, скульптуры, гравюры или золочения, чтобы выставлять его публично на продажу по произвольной или аукционной цене. Им будет разрешено экспонировать, анонсировать и продавать с торгов лишь те произведения, которые указаны в инвентарных описях и предназначены к продаже официальными инстанциями. Последствием может стать наложение ареста, такая же конфискация указанных произведений, индивидуально установленный штраф, наложенный на упомянутых приставов-оценщиков согласно указам Парламента, издаваемым против указанных приставов-оценщиков с 1685 по 1723 год, по меньшей мере, если, как сказано в терминах указа 1685 года, не будет приказано иначе Прево Парижа или его представителем.

Статья 17.

Указанное сообщество мастеров живописи, скульптуры, гравюры, золочения и резьбы по мрамору и Академия св. Луки, с древних времен отдавая себя под покровительство святой Девы Марии, святого Луки и святого Иоанна у Латинских ворот, будет продолжать отправлять службы, как это принято, в церкви и капелле св. Луки, ранее называемой Сен-Сенфорьен-на-острове. В этой связи декретом, данным указанному братству Его Высокопреосвященством господином кардиналом де Ноайем от 24 июля 1704 года и всегда в соответствии с ним, указанная капелла будет принадлежать упомянутому сообществу. Приобретена она была 3 мая 1704 года.

Статья 18.

Мастера и братья будут молиться там по установленному обычаю и принимать причастие каждый в свою очередь каждое воскресенье весь год, в праздник Богоматери, праздник св. Луки и св. Иоанна у Латинских ворот, их патронов, от чего ни один из указанных мастеров не может уклониться под угрозой лишения права [участия] в ассамблеях сообщества и Академии и штрафа, который будет устанавливаться индивидуально в каждом конкретном случае.

Статья 19.

Указанное сообщество и Академия, объединенные вместе, будут управляться четырьмя директорами-хранителями, два из которых будут избираться каждый год. Новые будут заступать на место двух предыдущих таким образом, чтобы всегда оставались два, имеющие время поднатореть в управлении, [изучить] интересы и дела указанного сообщества и Академии. Но ни один директор-хранитель не может находиться в должности более двух лет.

Статья 20.

Никто не может быть избран на места указанных директоров-хранителей, кто не занимал в Академии св. Луки должности профессора, ассистента или советника и не состоял, по крайней мере в течение десяти лет, мастером сообщества. Могут, однако,

быть избраны лишь после шести лет пребывания в мастерах те, кто в данный момент является профессором указанной Академии и в течение шести лет исполнял свои обязанности с прилежанием.

Статья 21.

Выборы двух новых директоров-хранителей, вступающих в должность, будут каждый год происходить 19 октября, на следующий день после праздника св. Луки, в бюро означенного сообщества, в присутствии господина королевского прокурора города Парижа и [полной] ассамблеи, собравшейся по этому случаю.

Статья 22.

Чтобы предупредить интриги и происки, которые могут сопровождать указанные выборы, ассамблея может и будет состоять только из следующих людей: четырех состоящих в должности директоров-хранителей, всех старейшин, которые когда-либо состояли в указанной должности и сорока мастеров, молодых и современных, из числа которых ... три человека будут избраны профессорами, три – ассистентами и советниками Академии, а три – так называемыми чиновниками-ветеранами, из которых один будет профессором, один – заместителем и один – советником. Они, однако, будут пользоваться правами простых мастеров. Три последних будут призываться по очереди без нарушений.

Также будут выбраны двадцать восемь [человек] из так называемых современных и молодых, которые еще не имели никаких должностей. И одни и другие не могут быть допущены к выборам в директора-хранители, кроме как по очереди и согласно их старшинству, считая с даты и дня их принятия в мастера перед королевским прокурором.

Статья 23.

Прежде чем те, кто собрались и имеют право голоса, приступят к голосованию, они дадут перед лицом королевского прокурора клятву выбрать директором и хранителем одного из наиболее способных художников или скульпторов, пробывшего мастером

десять лет, согласно старым правилам, из тех профессоров, о которых говорилось выше и которые будут призваны исполнять свой долг со всей ответственностью.

Статья 24.

Два новых директора-хранителя сразу после того, как будут избраны и дадут обычную клятву, преподнесут традиционный подарок в двадцать пять ливров каждый для братства св. Луки.

Они будут заботиться о нуждах указанного братства только в течение первого года [пребывания в должности]. Они должны будут покрывать все расходы братства на отправление Божественной Литургии и украшение Капеллы св. Луки и св. Иоанна у Латинских ворот. Деньги эти не могут быть присвоены сообществом, но должны идти только на нужды указанного братства [...]

Дабы все сказанное было надлежащим образом выполнено, в руки двух новых директоров-хранителей будут переданы все украшения, ткани и серебро, принадлежащие означенному братству св. Луки, о каковых вещах, так же, как и о своем управлении, они будут вынуждены дать отчет непосредственно после первого года пребывания в должности.

Статья 25.

Четыре директора-хранителя, находящиеся в должности, следуя принесенной ими клятве, будут строго следить за тщательным соблюдением настоящих Статутов, так же как указов, деклараций, жалованных грамот, указов парламента и полицейских решений, на которых основываются настоящие Статуты. Также [директора-хранители] будут призваны поддерживать порядок и дисциплину в сообществе.

Статья 26.

Вместе они приложат все необходимые старания, даже прибегнут к правосудию, если это будет нужно, дабы добиться всевозможных выплат, причитающихся указанному сообществу и Академии [...] [Директора-хранители] будут совершать все выплаты, которыми отягощено сообщество и Академия, будут надзирать за тем, чтобы их

интересы не были каким бы то ни было образом нарушены или задеты. Они будут осуществлять это путем конфискации и другими разрешенными Регламентом способами, направленными против частных лиц, не обладающих должной квалификацией, но посягающих на то, чтобы работать в области указанных искусств живописи, скульптуры, золочения и резьбы. [Директора-хранители] будут призваны преследовать [нарушителей], защищать и добиваться [соблюдения своих интересов] во всех инстанциях, [противостоять всем], кто может быть настроен против указанного сообщества и Академии, будь то другие учреждения, сообщества или частные лица.

Статья 27.

Тем не менее, [директорам-хранителям] не будет разрешено по какому бы то ни было поводу подавать апелляционную жалобу в Парламент, ни затевать там какой-либо процесс, не получив на то предварительного разрешения от экстренной ассамблеи сообщества.

Статья 28.

Одной из важнейших задач [директоров-хранителей] будет внимательно следить за тем, чтобы во всем городе [Париже], его пригородах и предместьях не производилось и не продавалось никаких произведений живописи, скульптуры и золочения позорного, бесстыдного и противоречащего религии и государственным законам характера, а также плохо и некачественно исполненных в противоречие настоящим Статутам.

Статья 29.

[Директорам-хранителям] будет разрешено с этой целью наносить внеплановые визиты, если они сочтут это уместным, мастерам сообщества, а также в сопровождении комиссара полиции заходить в частные дома, учебные заведения, привилегированные учреждения и даже на ярмарки, если им будет доложено, что там создаются и продаются какие-либо скандальные произведения. [Директора хранители

имеют право] конфисковать указанные произведения и подвергнуть [их создателей и распространителей] штрафам, которые будут устанавливаться индивидуально и налагаться властью господина главного лейтенанта полиции.

Статья 30.

Дабы подобные запрещенные произведения не были привезены откуда бы то ни было и не распространялись иными путями, все частные лица и ярмарочные торговцы, которые собираются привозить в Париж для ярмарок Сен-Жермен и Сен-Лоран или под иным предлогом произведения живописи, скульптуры, гравюры и золочения, будут при въезде [в город] обязаны задекларировать [все товары] в бюро сообщества и претерпеть визит, который нанесут им директора-хранители, без удостоверения от которых им не будет разрешено выставлять [произведения] на продажу. Указанные торговцы будут обязаны упаковать и вывезти за пределы пригородов Парижа после окончания и закрытия упомянутых ярмарок все, что останется от произведений и [прочих] товаров, под угрозой конфискации и других более суровых наказаний [...]

Статья 31.

Кроме обычных и экстраординарных визитов, четыре директора-хранителя будут обязаны дважды в год посещать всех мастеров сообщества, чтобы обнаруживать и задерживать любые произведения живописи, скульптуры и золочения, сделанные в противоречии с настоящим Статутом, а также холсты, краски и другие материалы, не соответствующие требованиям. Чтобы восполнить расходы канцелярии и помочь содержанию академической капеллы, а также выплате пенсий, которые обязано выплачивать означенное сообщество, за указанные визиты будет взиматься ежегодный налог со всех и любых мастеров. Этот налог на посещения будет составлять, согласно обычаю, двадцать пять су за каждый визит.

Статья 32.

Директора-хранители не смогут претендовать в связи с проведением этих визитов, организованных исключительно ради блага сообщества, ни на что, кроме, однако,

суммы в пятьсот ливров, которая будет им предоставлена в счет необходимых расходов [...] При выплате этой суммы не будут приниматься во внимание расходы, связанные с принятием мер против неплательщиков, хотя и платежеспособных. Эти расходы будут возмещаться отдельно.

[Директора-хранители] будут обязаны подсчитывать указанные визиты при сдаче отчета в конце каждого года пребывания в должности и предъявлять, кроме прочих документов, отдельный реестр, где записаны суммы, полученные ими от каждого мастера, имена неплатежеспособных и тех, кто, имея возможность заплатить, отказался это сделать. Также нужно отчитаться в том, каким образом осуществлялось привлечение к ответственности этих последних. Все это под угрозой оплатить от собственного личного имени все долги, оставшиеся после указанных визитов.

Статья 33.

Чтобы помочь указанным директорам-хранителям в их службе, будет назначен, как это всегда практиковалось, секретарь сообщества и Академии, поочередно избираемый из мастеров живописцев и скульпторов. Означенный [секретарь] должен быть известен своей честностью и обладать навыками в ведении реестров, составлении актов, отчетов и записок, связанных с его должностью. Указанный секретарь может быть смнен или смещен только решением сообщества. В этом случае большинством голосов будет избран другой [секретарь] на ассамблее, собравшейся обычным порядком.

Статья 34.

Поскольку труды секретариата и особенно Академии весьма обширны, всегда будут иметься двое служащих, выбранных общим решением, которые будут выполнять работу и совершать необходимые поездки под началом директоров-хранителей и чиновников Академии. Первому из означенных служащих будут платить сто ливров в год, а второму пятьдесят ливров в год, кроме установленной платы, причитающейся им по случаю принятия [нового] мастера и жалованья, которое принято платить им за труды при взимании податей и [осуществлении] визитов [к мастерам], при условии,

что они (служащие. – Е.А.) будут обязаны без какого-либо вознаграждения каждый день выполнять свои обычные обязанности, касающиеся отправления Божественной литургии, [дел] братства и Академии. И в случае внеплановой трудной работы находящиеся в должности директора-хранители не могут давать им никакого вознаграждения, кроме как с согласия и по срочному разрешению сообщества.

Статья 35.

Директора-хранители, профессора и другие чиновники сообщества не смогут претендовать и получать в свою пользу никаких гонораров и вознаграждений, кроме тех, которые полагаются им за визиты, принятие мастеров и преподавательскую деятельность, [как это указано] в статьях 31, 46, 51, 53, 55 и 59 настоящего Статута.

Статья 36.

Два директора-хранителя, оставляющие свой пост, каждый год в течение двух месяцев обязаны отчитываться в малейших подробностях за свое управление и деятельность на ассамблеях, которые будут для этого специально собираться и состоять из четырех директоров-хранителей, находящихся в это время в должности, всех старейшин, которые когда-либо занимали указанную должность, двадцати молодых современных мастеров, из которых первые шесть будут всегда избраны из тех, кто состоит в должности профессора, ассистента или советника Академии. Два отчитывающихся директора будут лишены права присутствовать на ассамблеях и пользоваться правами [полноправных] членов, принадлежащими другим старейшинам до тех пор, пока их отчет не будет представлен и принят.

Статья 37.

Отчитывающиеся и оставляющие свой пост должны будут представить оригинал статуты, жалованные грамоты и относящиеся к ним указы, документы, списки, контракты, долговые обязательства, финансовые квитанции, отчеты старейшин и всевозможные удостоверяющие бумаги, которые будут помещены в хранилище архива, а также их собственные счета и подтверждающие документы, от которых им

(директорам-хранителям. – Е.А.) будет дано освобождение лишь после того, как они будут изучены, пронумерованы и прикреплены в конце отчета. Сверх того, означенные отчитывающиеся передадут все находящиеся на тот момент в кассе деньги, все, за которые они обязаны [отчитаться], а также мебель, картины, произведения скульптуры, утварь, украшения и другое имущество и вещи, принадлежащие сообществу. И все это в соответствии с описями, заверенными ими, которые были им предоставлены при вступлении в должность.

Статья 38.

Указанные документы и бумаги будут заперты в шкаф на четыре замка, ключи от которых будут распределены между четырьмя директорами-хранителями, находящимися в должности, таким образом, чтобы шкаф мог быть открыт только ими четверым вместе. В случае отсутствия или болезни одного из них, он будет обязан передать ключ кому-либо из трех остальных.

Статья 39.

Сообщество, собравшееся 21 ноября 1727 года, признала дурным обычай, утвердившийся с некоторого времени, и существенным вред, который он ежедневно наносит интересам публики. Это касается бордюров и ножек столов, изготавливаемых из стука, наложенного на деревянный каркас. Эти произведения не только признаны имеющими целью обмануть публику, но и весьма достойным сожаления образом вредящими большому количеству мастеров, которых это лишает возможности содержать свои семьи. [Подобное производство] настоящей статьёй объявляется нелегальным и запрещенным под угрозой наложения на нарушителей штрафа в тысячу ливров, из которого четверть пойдет в пользу короля, четверть в пользу общественной больницы, четверть в пользу директоров-хранителей, находящихся в должности, и последняя четверть в пользу осведомителя. Это запрещение не касается, впрочем, произведений из загипсованного картона, поскольку опыт показал их полезность при [изготовлении] декораций, плафонов, катафалков и других подобных вещей.

Статья 40.

После сделанной в конце каждого отчета подклейки инвентарного списка, содержащего описание документов, бумаг, мебели, произведений живописи, скульптуры, золочения и декора, тут же будут составлены новые списки, в которых будут учтены изменения, произошедшие с течением времени. Новые списки будут заверены четырьмя директорами-хранителями, которые отвечают за их содержание, по меньшей мере двенадцатью старейшинами и секретарем. Это будет исполняться и повторяться из года в год.

Статья 41.

Директора-хранители, которые будут отвечать за произведения искусства и другие вещи, принадлежащие сообществу, не смогут распоряжаться ими каким бы то ни было образом, продавать их самостоятельно или через посредников, отдавать и даже одалживать без экстренного сбора ассамблеи, состоящей из всех административных лиц, всех старейшин, четырех ректоров Академии, двух профессоров, двух ассистентов и двух советников. Это совещание, основываясь на правилах [Академии], рассмотрит мотивы, по которым осуществляется дарение, одалживание или продажа указанных произведений. Будет вынесено суждение о выгоде и о сумме, которая будет получена за проданное произведение.

Статья 42.

Все ассамблеи, собравшиеся для того, чтобы избрать обычных директоров-хранителей, ректоров, профессоров, советников Академии и секретарей, как и те, что собрались для того, чтобы представить и принять новичков и рассмотреть их произведения, для раздачи и регистрации дипломов о прохождении обучения и вообще по любому поводу, должны происходить, согласно обычаю, в бюро сообщества, находящемся в здании при церкви св. Луки на острове, ранее называемой Сен-Симфорьен.

Статья 43.

Означенные ассамблеи не будут собираться иначе, чем это указано, и не будут состоять из иных чиновников, старейшин, современных и молодых мастеров и большого числа членов, кроме тех, кто указан в данной статье настоящего Статута. [В ассамблее] не может принимать участие и заседать никто, кроме мастеров, вызванных специальным извещением, как то закреплено обычаем, под страхом первичного штрафа в сто ливров и угрозой исключения навсегда в случае повторного нарушения.

Статья 44.

Те, кто будут в обязательном порядке вызваны на ассамблею, должны будут вести себя достойно, высказывать свои суждения по очереди и сдержанно, а все решения [должны быть] приняты и утверждены большинством голосов. Запрещено производить какой-либо шум, произносить оскорбительные слова, прибегать к насилию под угрозой тех же санкций, что указаны в предшествующей статье. Если произойдет какой-либо эксцесс, он будет внесен в протокол директорами-хранителями и их помощниками, дабы в дальнейшем, основываясь на рапорте, который будет составлен господином старшим лейтенантом полиции, передать дело на рассмотрение господину королевскому прокурору.

Статья 45.

Чтобы воспрепятствовать на собраниях всем видам споров и пререканий художников и скульпторов, будь то в бюро, будь то в капелле братства, они должны будут придерживаться ранга, принятого на заседании сообщества 29 августа 1711 года, повторенного указом полиции от 2 сентября того же года [...]

Статья 46.

Дипломы о прохождении обучения для получения звания мастера в искусствах живописи, скульптуры, гравюры, золочения и резьбы должны быть заверены нотариусом и зарегистрированы в бюро сообщества в присутствии четырех

директоров-хранителей и подписаны по меньшей мере двумя из них, в случае отсутствия двух других. [Все это] под страхом признания диплома недействительным. При регистрации диплома ученик должен оплатить три ливра в пользу общественной больницы, три ливра в пользу Академии, тридцать су каждому из четырех директоров, находящихся в должности, что вместе составляет шесть ливров, а также двадцать су клерку.

Статья 47.

Обучение не может длиться менее пяти лет, а учитель, взявший на себя ответственность за ученика, не может принять другого ранее, чем истекут четыре года [с момента принятия предыдущего] под угрозой штрафа в сто пятьдесят ливров, из которых пятьдесят пойдут в пользу короля, пятьдесят – в пользу сообщества, а остальные в пользу и для компенсации ущерба, нанесенного первому ученику, ответственность за которого отнюдь не снимается с учителя.

Статья 48.

Ученику запрещается покидать учителя, к которому он прикреплен, до истечения пяти лет ученичества, однако если учитель умрет, ученику будет разрешено пребывать оставшееся время у вдовы мастера, а в случае отказа – у другого мастера с одобрения находящихся в должности директоров-хранителей. В случае если мастер или вдова мастера отказываются без уважительной причины выдавать диплом по истечении пяти лет, ученик может подать жалобу указанным директорам-хранителям, чтобы получить диплом.

Статья 49.

От формальностей, связанных с обучением, будут освобождены девушки и женщины, желающие получить звание мастера. Мастера женского пола в искусствах живописи, скульптуры и золочения могут быть приняты, как это указано ниже.

Статья 50.

Перед тем как получить звание мастера, каждый претендент или претендентка должны будут выполнить произведение, сюжет которого будет сообщен решением Академии. Это произведение нужно будет представить в бюро сообщества для рассмотрения и исправления. Когда произведение будет окончено, в случае его одобрения и принятия, соискатель должен оставить его сообществу и Академии, которым оно будет принадлежать, как это было принято до сих пор.

Статья 51.

Желающий получить звание мастера, если он сын или зять бывшего директора-хранителя или если он женился на его вдове, заплатит за свое принятие в Академию сумму в девяноста семь ливров и один су. Из этой суммы будут взяты средства на покрытие любых расходов. Из них на нужды братства пойдет семь ливров, на общественную больницу – три ливра, на составление писем господину королевскому прокурору – двадцать два ливра шестнадцать су, на проверку указанных писем – один ливр пять су, для каждого из четырех находящихся в должности директоров-хранителей – по три ливра десять су, что вместе составит четырнадцать ливров, для бывшего директора, выполняющего обязанности того, кто представляет молодого мастера, – два ливра, для двенадцати старейшин, которые будут вызваны [на заседание], так как наступила их очередь, – 8 ливров на всех, что на каждого составит один ливр десять су, для профессора Академии, вызванного на процедуру принятия, – один ливр десять су, для заместителя профессора – пятнадцать су, для четырех молодых современных мастеров по пятнадцать су каждому, что вместе составит три ливра, для секретаря сообщества или Академии – один ливр пять су, для двух служащих – четыре ливра десять су.

Таким образом, после вычета этих различных сумм из девяноста пяти ливров одного су в пользу сообщества останется только одиннадцать ливров, которые будут помещены в бюджет.

Статья 52.

Тот, кто является сыном или зятем мастера или женился на его вдове, представившись, чтобы получить звание мастера, заплатит за все сумму в сто шестьдесят ливров один су, из которых восемьдесят шесть ливров будут распределены так же, как указано в предыдущей статье, а в бюджет сообщества пойдет сумма в семьдесят четыре ливра.

Статья 53.

Дочери бывших директоров-хранителей или мастеров сообщества заплатят за право быть принятыми те же суммы, что и сыновья старейшин или указанных мастеров. И если впоследствии такая девушка выйдет замуж за человека хорошего происхождения, призванного работать в области искусств живописи, скульптуры, гравюры, золочения и резьбы, сумма, которую он должен заплатить как зять старейшины или мастера, будет пересчитана с учетом того, что уже заплатила его жена, за исключением, однако, двадцати двух ливров шести су для составления новых патентов, одного ливра пяти су для проверки, трех ливров на нужды общественной больницы, а кроме того, он должен будет изготовить новое произведение.

Статья 54.

Вдова старейшины или мастера, принадлежащего сообществу, которая выйдет замуж за человека другой профессии, никоим образом не сможет быть причастной к искусствам живописи, скульптуры, золочения и резьбы, ни к продаже и торговле произведениями искусства. Если ее новый муж захочет практиковать указанные искусства, он должен будет получить звание мастера и заранее подвергнуться испытаниям, чтобы соответствовать условиям, установленным в статьях 51 и 52 о новых мужьях вдов. Экзамен, который будет им устроен, пройдет в ассамблее, собравшейся по этому случаю и согласно статье 57.

Статья 55.

Претендент на звание мастера, который будет учиться в городе Париже и представит диплом, заверенный своим учителем, заплатит за свое принятие в Академию сумму в триста ливров, включающую выплаты братству, Академии, за письма и секретарю.

Статья 56.

Что касается тех, кто учился не в Париже, но, тем не менее, хочет получить звание мастера, то он заплатит больше, чем соискатель по аттестату [от мастера] и будет проэкзаменован для того, чтобы быть представленным и принятым в Академию более многочисленной ассамблеей, чтобы можно было более уверенно судить о его таланте. Он заплатит за все сумму в сто ливров так, как это сказано в статье ниже, на нужды братства и Академии, на письма королевскому прокурору и оплату услуг секретаря.

Статья 57.

Если, тем не менее, представляется какой-либо соискатель, не обладающий соответствующим происхождением, но признанный человеком выдающихся способностей в области искусств живописи и скульптуры и достойным занять место профессора или его заместителя, то сумма в четыреста ливров, которая установлена для подобных соискателей, будет уменьшена и снижена в его пользу. Указанное снижение может быть разрешено лишь с согласия сообщества, собравшегося с этой целью. Согласно Уставу, будет произведено быстрое совещание, на котором будут обсуждаться причины такой снисходительности к соискателю и установлена уступка, которая будет ему сделана.

Статья 58.

Девушки и женщины, которые не являются дочерьми ни старейшин, ни мастеров сообщества, и желающие получить звание мастера, заплатят за это двести пятьдесят ливров. Если, вступив в будущем в брак, такая девушка выйдет замуж за человека, который также хотел бы получить звание мастера и имеет способности к указанным искусствам, то он должен будет заплатить за свое принятие сумму, соответствующую

его статусу, за вычетом суммы, которую уже заплатила его жена. Он будет, впрочем, обязан выполнить новое произведение и составить новые письма за свой счет.

Статья 59.

Ни под каким предлогом не может быть увеличено предписанное статьей 22 количество директоров-хранителей, старейшин, молодых и современных мастеров, которые будут призваны для участия в процедуре принятия соискателя. Все они будут призываться по очереди и согласно порядку в списках [Академии].

Статья 60.

Хотя руководителем соискателя на звание мастера должен быть обыкновенно один из бывших директоров-хранителей, призванный в порядке очереди, в том случае, если один из старейшин приводит для представления своего сына, дочь или зятя, он имеет право выполнять обязанности руководителя при их принятии без того, чтобы по этой причине его очередь была пропущена, когда ему случится быть призванным для руководства другими соискателями.

Статья 61.

Может случиться, что один и тот же мастер, согласно спискам, будет в одно и то же время призван на процедуру принятия в качестве бывшего директора-хранителя и в качестве профессора Академии. В таком случае мастер не сможет выполнять двойные обязанности. Он получит лишь право выполнять обязанности бывшего директора-хранителя, и должен будет отказаться от прав выполнять обязанности профессора.

Статья 62.

Всем мастерам, принятым в указанное сообщество и Академию св. Луки, будет разрешено практиковать искусства живописи, скульптуры, гравюры, золочения и резьбы во всех городах и провинциях королевства, находятся ли они там проездом, приехали на время или поселились навсегда.

Мастера из этих мест или кто-либо другой не сможет чинить им препятствия и помехи в занятиях их делом под угрозой взысканий и денежных штрафов.

Статья 63.

Мастера-живописцы для всех видов произведений, которые они будут изготавливать и которые будут изготавливаться под их руководством в их мастерской или в другом месте, должны будут использовать качественные краски и хорошо, надлежащим образом вытканное и подготовленное полотно.

Мастерам-золотильщикам не будет разрешено использовать медь или латунь для золочения какой-либо рамы картины или зеркала, ножек столов, стульев, одноногих столиков, кроватей, церковных принадлежностей, таких, как алтари, дарохранительницы, кресла, кресты, балясины, будь то внутренние или наружные, а также других произведений и украшений, под угрозой конфискации указанных произведений, принадлежащих им, и штрафа в тысячу ливров, из которого четверть пойдет в пользу Его Величества, четверть – в пользу общественной больницы, четверть – в пользу директоров-хранителей и последняя четверть – осведомителю.

Статья 64.

Чтобы предупредить злоупотребления и помешать тому, чтобы публика была обманута, так же, как в прошлом, никому из мастеров сообщества, согласно решению от 12 июня 1724 года и от 21 ноября 1727 года, не разрешается использовать тонированное серебро, известное под названием глазурированного серебра, будь то для дарохранительниц, подсвечников и другой церковной утвари, а также для карнизов, лепных украшений, рам, ножек столиков и любой другой мебели, под угрозой взятия с нарушителей указанного выше штрафа. Однако данное запрещение не распространяется на декорации к спектаклям, будь то для театров, похоронных процессий или любых других мероприятий, в которых использование фальшивого золота всегда было допустимым. Также будет разрешено указанным мастерам использовать листовое серебро, чтобы окрашивать его в тон золота на кусках кожи для создания обоев под названием «золоченая кожа».

Статья 65.

Указанные мастера-золотильщики могут использовать бронзовый или металлический порошок для оград и решеток на хорах часовен, перед надгробьями, мавзолеями и для других подобных украшений, предполагая, однако, что он будет надлежащего качества и что мастера в письменной форме заявят, есть ли в нем необходимость.

Статья 66.

Также мастера-скульпторы под страхом такого же штрафа, что указан в статье 63, воздержатся от того, чтобы использовать при изготовлении фигур, орнаментов и каких бы то ни было других произведений, относящихся к их искусству, зеленого дерева, заболони древесины, малоценных пород дерева, прелой древесины, растрескавшегося, расщепленного, источенного червями и трухлявого дерева.

Статья 67.

Любой принадлежащий сообществу мастер: художник, золотильщик, резчик, – может позволить себе продолжать или заканчивать произведения, начатые другим мастером лишь после того, как убедится в оплате труда того, кто их начал и увидит квитанцию от городского чиновника или частного лица, нанимавшего первого мастера. Все это под угрозой того, что нарушитель должен будет уплатить от своего имени все, что причитается первому мастеру, которого он заменил, а кроме того, под угрозой индивидуально назначенного штрафа.

Статья 68.

Всем принадлежащим сообществу мастерам запрещено передавать свои произведения в работу подмастерьям, объединяться с ними или с другими, не обладающими должной квалификацией частными лицами, так же, как и передавать им права на свое имя, свою мастерскую для каких бы то ни было работ под угрозой штрафа в триста ливров, разделенного на четыре части, как это было сказано выше.

Статья 69.

Всем мастерам сообщества будет запрещено копировать или просить скопировать, делать слепки или отливки произведений друг друга, чтобы продавать их или использовать для собственных целей, не имея письменного разрешения от автора указанных произведений.

Статья 70.

Также мастера не смогут, не имея подобного же разрешения, гравировать или отдавать гравировать, будь то в технике резцовой гравюры, офорта или любой другой, никакие рисунки, эскизы, картины, фигуры в круглой скульптуре, барельефы, украшения и другие произведения, придуманные, нарисованные, написанные или изваянные другими мастерами сообщества и им принадлежащие.

Также нельзя гравировать и отдавать гравировать эти произведения повторно или в третий раз, оправдываясь вносимыми изменениями, изготовлением доски большего или меньшего размера и вообще под каким бы то ни было предлогом. Нарушители будут наказаны конфискацией досок, которые они награвировали и подделали, отпечатков, которые они сняли, а также штрафом в тысячу ливров, из которого четверть пойдет королю, четверть – общественной больнице, четверть – осведомителю и четверть – тому мастеру, чьи произведения и гравированные доски были скопированы.

Статья 71.

Несанкционированные и шумные собрания подмастерьев вблизи часовни сообщества и интриги, придуманные ими с целью по собственному почину устанавливать цену своего рабочего дня и держать, таким образом, в зависимости от себя мастеров и даже городских чиновников, дали повод к созданию многочисленных особых правил по приговорам полиции от 17 декабря 1670 года, 20 ноября 1671 года и 6 февраля 1722 года, которые будут исполняться во всем объеме. Вследствие этого объявляется строжайший запрет всем подмастерьям художников, скульпторов, золотильщиков и резчиков собираться в воскресные, праздничные и любые другие дни около капеллы

св. Луки, в особых и любых других местах, сговариваться между собой, чтобы назначить цену за свой рабочий день, иметь собственную капеллу, содержать братство при ней и отдавать туда хлеб для освящения под угрозой быть лишенными возможности работать у какого бы то ни было мастера, под угрозой лишения права получить звание мастера и еще более сурового наказания, если случай того потребует. Указанные подмастерья, если у них нет работы, должны будут обратиться к служащему бюро сообщества, и тот укажет им мастеров, нуждающихся в их услугах.

Статья 72.

Все мастера сообщества, будучи в ответе за качество своих произведений, будут обязаны, дабы предоставить информацию, куда обращаться в случае изъядов и нарушений, явиться в бюро сообщества, сообщить о своем месте жительства, когда того потребуют директора-хранители, и подписать свои данные в специально составленном для того списке. Мастера должны будут являться каждый раз, когда меняют место жительства и через восемь лет после последнего изменения адреса. Все это делается согласно постановлению полиции от 23 декабря 1721 года и под угрозой штрафа в пятьдесят ливров в пользу сообщества.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.25.

Проект нового Регламента для Академии святого Луки, представленный маркизом де Пальми³⁹

По ходатайству, представленному Королю и Его Совету Антуаном-Рене де Войером де Пальми д'Арженсоном, маркизом де Пальми [...] протектором Академии живописи и скульптуры св. Луки, а также наиболее почтенной частью профессоров и их заместителей и других членов этой Академии [...] Противоречия, возникавшие в лоне указанной Академии и корпорации, явно показывают необходимость выработки нового Устава, что и является целью просителей и их покровителя [...] Новые правила увеличат блеск Академии, будут способствовать духу соревнования, не нанося никакого урона правам корпорации [...] Поэтому просители ходатайствуют о том, чтобы Его Величество утвердил девятнадцать статей нового Статута и Регламента, предложенных для реформирования управления и администрации Академии живописи и скульптуры св. Луки [...] Вследствие чего [просители ходатайствуют] о предоставлении всех необходимых для утверждения нового Регламента верительных грамот.

Статья 1. Академия св. Луки останется объединенной с корпорацией мастеров живописи и скульптуры города Парижа, и состав ее будет набираться из мастеров сообщества, однако не все мастера корпорации будут академиками, но смогут стать ими либо в момент получения звания мастера, либо после получения этого звания.

Статья 2. Каждый год в Академии будет проводиться два конкурса, объявленные публично, один в январе, другой в июле. На этих конкурсах все мастера, надеющиеся стать академиками или иностранцы, желающие получить звание мастера за заслуги (*par mérite*) или звание академика смогут представить свои произведения, аттестованные двумя членами Академии, наблюдавшими процесс их создания.

³⁹ Guiffrey J. Histoire de l'Académie de Saint-Luc. P. 46-52.

Статья 3. После экзамена, на котором по представленным произведениям будет вынесено суждение о возможностях соискателей, те, кто большинством голосов будут признаны достойными, должны будут в оставшееся до следующего конкурса время работать над заданием, соответствующим избранному ими жанру, с целью получить искомое звание и показать наиболее выгодным образом свои таланты. Соискатели будут обязаны явиться по меньшей мере шесть раз в течение шести месяцев, чтобы рисовать в присутствии чиновников Академии, которые укажут им для этого соответствующие дни и часы.

Статья 4. Соискатели, которые были признаны достойными в ходе одного конкурса, могут быть приняты в Академию лишь на следующем конкурсе и при условии, что им будет отдано более половины голосов. В промежутке между двумя конкурсами они смогут работать так же свободно, как и те, кто имеет звание мастера.

Статья 5. Тот, кто не был признан достойным в ходе одного конкурса, может продолжать работать, чтобы достичь успеха в следующем. Но если иностранец потерпит неудачу на двух конкурсах, он будет обязан, если хочет продолжать работать, получить звание мастера, купив его, как другие мастера сообщества, не теряя, однако, права достичь ранга академика, если по его талантам будет признан достойным.

Статья 6. За один раз в Академию могут быть приняты только два иностранца: один художник, один скульптор, если только не будут представлены сразу два человека одной специальности. В этом случае можно принять сразу двух художников или двух скульпторов в одно и то же время. Иностранцы, которые будут приняты в мастера таким образом, получают искомое звание, документы о чем будут ему предоставлены без обязательств платить что-либо в пользу корпорации, кроме обычной таксы за процедуру принятия. Если же случится так, что в одном из двух конкурсов будет за заслуги принят только один иностранный соискатель или даже ни одного, то в первом

случае в следующий раз можно будет принять трех иностранцев, а во втором – четырех, если наберется такое количество достойных кандидатов.

Статья 7. Что касается мастеров сообщества, которые не являются академиками, но желают ими стать, то они могут быть приняты независимо от фиксированного числа, указанного в предыдущей статье. Для этого они также должны будут явиться на конкурс, чтобы быть внесенными в число соискателей и принятыми в ходе следующего конкурса, так, как это предписано статьями два, три и четыре.

Статья 8. Чтобы составить представление о настоящем состоянии сообщества мастеров-художников Академии св. Луки, с настоящего момента и до 1 января будущего года будет проводиться учет всех мастеров, которые составляют данное сообщество и Академию. [Проводить его] будет протектор Академии и те персоны, у которых он сочтет нужным проконсультироваться. В ходе изучения репутации и талантов указанных мастеров, за теми, кто будет сочтен достойным этого, будут закреплены звание и функции академиков, а другие останутся в звании простых мастеров и получают те привилегии, которые им причитаются.

Статья 9. В состав Академии войдет ее протектор, почетные и свободные члены, число которых будет ограничено двенадцатью, два ректора, два заместителя ректора, пятнадцать профессоров, один из которых будет преподавать орнаменты, один – геометрию и перспективу и один – анатомию, четырнадцать заместителей профессоров. Все они будут иметь звание академиков, то есть будут избраны в этом качестве либо одновременно с получением звания мастера, либо после этого.

Два руководителя – действующие директора Корпорации художников и скульпторов – в течение года своего директорства, так же как два старейших главы, уже завершивших исполнение своих обязанностей в качестве директоров корпорации, будут пользоваться правами, привилегиями и честью, причитающимися членам Академии, на заседаниях которой они смогут присутствовать и иметь право решающего голоса, хотя и не будут иметь звания академиков.

Статья 10. Два ректора и два их заместителя будут представлены Академии и назначены согласно правилам, указанным в статье 5 Регламента от 9 марта 1730 года. В отсутствие протектора они будут председательствовать на всех генеральных и частных академических ассамблеях и продолжат выполнять функции, предписанные им этой статьей. В случае отсутствия двух ректоров их будут заменять заместители, которые будут председательствовать на их местах на указанных академических ассамблеях.

Статья 11. В том, что касается поддержания порядка [...] в школе Академия будет управляться двумя ректорами и двумя их заместителями. Каждый ректор будет исполнять свои обязанности в течение полугода таким образом, что в случае отсутствия ректора его будет представлять его заместитель.

Статья 12. Двенадцать профессоров по классу живописи и скульптуры, профессор геометрии и перспективы и профессор по классу орнаментов, так же, как и их заместители, будут приняты в академики, так чтобы заместители при выборах в профессора имели привилегии перед простыми академиками. Профессора и их заместители будут исполнять свои обязанности согласно статьям 6 и 7 Регламента Академии от 9 марта 1730 года.

Статья 13. Выборы или продление в полномочиях чиновников, о которых идет речь в статьях 10 и 12, будут происходить каждые три года на генеральной ассамблее Академии, которая будет собрана специально с этой целью. И если за три года какого-либо чиновника не станет, он будет замещен на первой же генеральной ассамблее, проходящей раз в три месяца, как то предписано ниже.

Статья 14. Из состава академиков будут избраны секретарь и казначей, каждый из которых будет назначен и представлен Академии согласно той же процедуре, что и

ректоры. Переизбрание или продление полномочий [секретаря и казначея] будет осуществляться каждые три года.

Секретарь должен будет вести учет всех документов, переданных ему и касающихся Академии, вести протокол решений, принятых на академических заседаниях, хранить все протоколы и документы и выдавать копии указанных документов, которые должны быть подписаны тем, кто председательствовал на ассамблее, заверены печатью Академии и подписью секретаря, который также будет составлять для Академии любые письма.

Казначей будет отвечать за мебель, вещи и расходы Академии, исходя из того состояния, в котором они были ему переданы. Он будет отчитываться каждый год на одной из генеральных ассамблей Академии, после чего ответственный за бухгалтерию глава корпорации художников и скульпторов должен будет каждые три месяца выдавать ему определенную сумму, которая указана или будет указана Регламентом. [Эта сумма] будет использоваться на содержание упомянутой Академии, которая будет отчитываться перед бухгалтерией корпорации в своих тратах простым предоставлением чеков через казначея. Указанный казначей должен будет каждые три месяца на Генеральной ассамблее Академии представлять доклад о тратах, которые он предполагает сделать, и чеки в двух экземплярах, один из которых останется в руках казначея, а другой будет передан секретарю Академии.

Статья 15. В конце каждого месяца должна собираться ассамблея в составе ректора, находящегося при исполнении своих обязанностей, его заместителя, действующих профессоров и их заместителей и тех, кто должен заменить их в следующем месяце, чтобы провести совещание согласно статье 9 Регламента 1730 года. Академия также сможет собирать ассамблею каждую первую или вторую субботу, если поступит таковое распоряжение, чтобы совещаться и обсуждать совместно вопросы и положения, касающиеся живописи, скульптуры и [других] связанных с ними искусств.

Статья 16. Каждые три месяца должна будет собираться ассамблея в составе всех академиков для обсуждения вопросов, связанных с управлением и работой указанной Академии и для назначения чиновников на вакантные должности. Ежегодные конкурсы будут проводиться на двух из этих ассамблей, а распределение наград на одной из них.

Статья 17. Различные регламенты, разработанные для Академии св. Луки, будут исполняться, за исключением тех распоряжений, которые отступают от настоящего Регламента и тех, которые предоставляли старейшинам и главам Корпорации живописи и скульптуры какую-либо долю в управлении и деятельности указанной Академии, отличную от той, что указана в 9 статье настоящего Регламента, где говорится о роли двух действующих старейшин и двух старейшин, сложивших с себя полномочия. Если понадобится добавить какие-либо статьи к указанному Регламенту или изменить какие-либо положения для блага указанной Академии, это будет сделано незамедлительно на ее генеральной ассамблее.

Статья 18. Чиновники Академии и академики не будут иметь никаких преимуществ на заседаниях корпорации, в которых они будут принимать участие в качестве простых мастеров. Как таковые, они могут становиться главами корпорации, но без того, однако, чтобы можно было принудить действующих чиновников Академии согласиться на указанную должность, если они полагают, что их академические обязанности не позволяют им выполнять обязанности главы корпорации.

Статья 19. Особы женского пола, обладающие соответствующими талантами, могут быть приглашены и приняты за заслуги в Академию на одной из генеральных ассамблей большинством голосов. С этой целью они представят Академии некоторые из своих произведений, засвидетельствованные двумя чиновниками Академии, которые наблюдали за процессом работы. Если бóльшая часть голосов будет отдана в их пользу, они будут приняты и обязаны выполнить рисунки в присутствии профессоров и создать свое вступительное произведение в избранном жанре, на

основании чего они будут приняты и удостоены звания мастера. Документы, удостоверяющие это, будут им предоставлены без обязательств платить что-либо в пользу корпорации, кроме обычной таксы за процедуру принятия, так же как это бывает для любых соискателей, принятых за заслуги. Эти расходы состоят в вознаграждении господина королевского прокурора [...] плате секретарю и служащим корпорации. Однако все это при условии, что в год смогут быть приняты за заслуги лишь две персоны женского пола, сверх четырех персон мужского пола, разрешенных в статье 6.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.26.

Список директоров Королевской академии живописи и скульптуры

Мартен де Шармуа (1605–1661) – один из основателей Королевской академии живописи и скульптуры. Именно он представил королю и двору доклад, в котором доказывал необходимость создания во Франции академии художеств. Официального звания директора не имел, но с 1648 года председательствовал на академических ассамблеях. Отстранился от академических дел в 1655 году.

Антуан де Ратабон (1617–1670) – советник короля и Сюринтендант королевских строений, с 1655 года – директор Академии живописи и скульптуры. Теперь эта должность существовала официально. Директор занимал третье место после протектора и вице-протектора. Ратабон оставался директором до своей смерти в 1670 году.

Шарль Эррар (1606–1689) – один из основателей Королевской академии живописи и скульптуры в Париже, исторический живописец. Был избран первым директором Французской академии в Риме вместо Никола Пуссена. Первый директорат Эррара продлился семь лет, после чего академика отозвали в Париж. В 1673 году Эррар уехал из Рима, уступив место Ноэлю Куапелю. С 1674 по 1684 год Эррар снова занимает пост директора Французской академии в Риме. Директором Королевской академии живописи и скульптуры он был с 1675 по 1683 год. Находился он при этом в Риме. Вместо отсутствующего директора на академических заседаниях председательствовал Шарль Лебрэн. В 1684 году Эррар был отправлен в отставку, однако в Париж он не возвратился и умер в Риме в 1689 году.

Шарль Лебрэн (1619–1690) – один из основателей Королевской академии живописи и скульптуры в Париже, живописец, теоретик искусства. В начале 1640-х годов Лебрэн ездил в Рим с Никола Пуссеном и трудился там под его началом. Вернувшись, активно занялся разработкой проекта академии. Стал одной из самых влиятельных фигур в области живописи во Франции того времени. Имел превосходную репутацию при дворе, исполнял множество королевских заказов. Однако должность директора Академии живописи и скульптуры получил только после отставки Эррара в 1683

году, хотя фактически исполнял обязанности директора с 1675 года, поскольку Эррар находился в Риме. Оставался директором до своей смерти в 1690 году.

Пьер Миньяр (1612–1695) – исторический живописец. Не участвовал в основании Королевской академии живописи и скульптуры. Считался соперником Лебрена и как таковой даже стоял во главе корпорации св. Луки. В Королевскую академию не входил, не имел даже звания академика. Однако после смерти Лебрена занял его место директора Королевской академии, для чего Миньяру пришлось в одночасье пройти все ступени академической иерархии: от простого академика до директора. Возглавлял это учреждение с 1690 года до своей смерти в 1695 году. Как кажется, отношения Миньяра с Академией уже не смогли стать до конца открытыми, хотя выполнение им своих обязанностей признается в академических источниках вполне удовлетворительным⁴⁰.

Ноэль Куапель (1628–1707), исторический живописец, принят в Королевскую академию живописи и скульптуры в 1663 году. Директор Французской академии в Риме в 1673–1674 годах. С 1695 по 1699 года был директором Королевской академии в Париже.

Шарль де Лафосс (1636–1716), исторический живописец, ученик Шарля Лебрена. Членом Академии стал в 1673 году. Пост директора занимал с 1699 по июль 1702 года.

Антуан Куазево (1640–1720), скульптор. Стал членом Академии в 1676 году. Должность директора получил в 1702 году по рекомендации Жюля-Ардуэна Мансара, бывшего тогда Сюринтендантом королевских строений. Куазево оставался в должности директора до 1705 года.

Жан Жувене (1644–1717), исторический живописец. Член Академии живописи и скульптуры с 1673 года. Занимал пост директора с 1705 по 1708 год.

Франсуа де Труа (1645–1730), портретист, отец Жана-Франсуа де Труа, директора Французской академии в Риме. Принят в Академию в 1674 году. Был директором Королевской академии в Париже с 1708 по 1711 год.

⁴⁰ [Hulst H. van]. Des directeurs // Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. T. 6. V. 1. P. 190.

Корнель Ван Клев (1645–1732), скульптор, член Академии живописи и скульптуры с 1681 года. Занимал пост директора с 1711 по 1714 год.

Антуан Куапель (1661–1722), исторический живописец, член Академии с 1681 года. Один из самых популярных директоров Академии живописи и скульптуры. Занимал эту должность с 1714 года до своей смерти в 1722 году. Стал автором обширного сочинения, в котором излагал основные положения академической доктрины («Послание моему сыну»).

Луи де Булонь (1654–1733), исторический живописец. Член Королевской академии живописи и скульптуры с 1681 года. Занимал пост директора с 1722 года и до своей смерти в 1733 году.

С 1733 по 1735 год директора в Академии живописи и скульптуры не было. Его обязанности по очереди выполняли четыре ректора: Клод Ги Алле (1652–1736), Никола де Ларжильер (1656–1746), Гийом Кусту (1677–1746) и Гиацинт Риго (1659–1743).

Гийом Кусту (1677–1746), скульптор, получил звание академика в 1704 году. С 1733 по 1735 год был одним из ректоров, исполняющих обязанности директора Академии. С 1735 по 1738 год занимал должность директора Академии.

Никола де Ларжильер (1656–1746), исторический живописец и портретист. Был принят в Академию сразу по двум классам в 1686 году. Занимал должность директора Академии с 1738 года и до своей смерти в 1742 году.

Рене Фремен (1672–1744), скульптор, ученик Жирардона и Куазевокса. Принят в Академию в 1699 году. Занимал должность директора Академии живописи и скульптуры с 1742 года и до своей смерти в 1744 году.

Пьер-Жак Каз (1676–1754), исторический живописец, учитель Ж.-Б.-С. Шардена. Принят в Академию в 1703 году. Занимал должность директора Академии с 1744 по 1747 год.

Шарль-Антуан Куапель (1694–1752), сын Антуана Куапеля, исторический живописец, драматург. Был принят в Академию в 1715 году. Занимал пост директора

с 1747 года и до своей смерти в 1752 году. В значительной степени оживил академическую среду, поощрял теоретические исследования. Основал Школу протезируемых художников.

Луи де Сильвестр (1675–1760), исторический живописец, портретист. Был принят в Академию в 1706 году. Занимал пост директора с 1752 года и до своей смерти в 1760 году.

Жан Рету (1692–1768), исторический живописец, принят в Академию живописи и скульптуры в 1717 году. Занимал пост директора Академии с 1760 по 1763 год.

Жак Дюмон (1701–1781), исторический живописец, портретист, мастер бытового жанра. Принят в Академию в 1728 году. Был «почетным директором» с 1763 по 1765 год. Его обязанности выполнял Карл Ванлоо.

Франсуа Буше (1703–1770), исторический живописец, портретист, мастер бытового жанра. Был принят в Академию в 1734 году. Занимал должность директора с 1765 по 1768 год. При нем произошел знаменитый студенческий «бунт» из-за присуждения первой премии в Римском конкурсе Ж.-Г. Муатту.

Жан-Баттист Лемуан (1704–1778), скульптор. Занимал пост директора Академии с 1768 по 1770 год. Именно его учеником был Ж.-Г. Муатт, из-за которого начались студенческие волнения в 1768 году. Это сделало Лемуана непопулярным в среде молодежи.

Жан-Батист-Мари Пьер (1714–1789), исторический живописец, мастер бытовой живописи. Принят в Академию в 1742 году. Занимал пост директора с 1770 по 1789 год, продержавшись в этой должности дольше, чем любой из его предшественников. Ратовал за строгость нравов в Академии и безоговорочное подчинение уставу. Выступал против приема в Академию женщин и протестантов. При Пьере практически прекратила свое существование основанная Ш.-А. Куапелем Школа протезируемых художников.

Жозеф-Мари Вьен (1716–1809), исторический живописец, во многом способствовавший появлению второй волны классицизма во французском искусстве. В 1754 году был принят в Парижскую академию живописи и скульптуры. Директор Французской академии в Риме с 1775 по 1781 год. Директором Королевской академии

живописи и ваяния стал в 1789 году, тогда же, когда и первым художником короля. Находился в должности до 1793 года.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.27.**Список директоров Французской академии в Риме с момента ее основания и до 1793 года**

Шарль Эррар (1606–1689) – один из основателей Королевской академии живописи и скульптуры в Париже, исторический живописец. Был избран первым директором Французской академии в Риме вместо Никола Пуссена. Эррар хорошо знал итальянский язык, переводил на французский «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио, «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи и другие ренессансные сочинения. Бывал в Риме и до своего назначения: его хорошо знали в Римской академии Св. Луки, куда приняли еще в 1633 году. Первый директорат Эррара продлился семь лет – с 1666 по 1673 год – после чего академика отозвали в Париж. К сожалению, письма Эррара сохранились в очень малом количестве, а потому даже «Переписка...» не дает возможности узнать причины его отставки. В 1673 году Эррар уехал, уступив место Ноэлю Куапелю. С 1675 по 1683 год он был и директором Королевской академии живописи и скульптуры, однако в Париже не жил. С 1674 по 1684 год Эррар снова занимает пост директора Французской академии в Риме. В 1684 году Эррар был отправлен в отставку, однако в Париж он не возвратился и умер в Риме в 1689 году.

Ноэль Куапель (1628–1707), директор Французской академии в Риме в 1673-1674 годах. Исторический живописец, принят в Королевскую академию живописи и ваяния в 1663 году. Пробыл в должности директора неполных два года, однако считался полноправным директором, а не исполняющим обязанности. При Куапеле состоялся переезд Академии в палаццо Каффарелли.

Матье де Лательер (? – 1702), директор Французской академии в Риме с 1684 по 1699 год. Специалист в области изящной словесности и знаток изящных искусств. Это единственный случай, когда Академию возглавлял не художник. В период директората Лательера очень много работ пенсионеров посылалось в Париж, поскольку сам он опасался давать советы художникам. Как человек очень образованный, Лательер настаивал на изучении пенсионерами истории и литературы.

При Лательере происходит переезд Французской академии в Риме в палаццо Капраника. Лательер был очень аккуратным администратором, исследователи истории Французской академии в Риме обязаны ему списками находившихся под его началом учеников, а также их произведений. Отправлен в отставку в 1699 году, поскольку в Париже хотели видеть во главе римского отделения «умелого художника»⁴¹. Во Францию не вернулся, умер от удара в Риме в 1702 году.

Рене-Антуан Уасс (1645–1710), директор Французской академии в Риме с 1699 по 1704 год. Исторический живописец, ученик Шарля Лебрена. Принят в Королевскую академию живописи и скульптуры в 1673 году. Работал на мануфактуре Гобеленов, участвовал в украшении Версаля. До назначения в Рим занимал должность хранителя королевской коллекции живописи, управление которой получил после него Луи-Габриэль Бланшар. Уасс активно интересовался политикой и общественной жизнью. Он положил начало библиотеке Французской академии в Риме, купив «несколько книг» на выделенную для этого сумму в 400 ливров. В 1704 году, после смерти Бланшара, Уасс вернулся в Париж на свое старое место хранителя королевской коллекции живописи.

Шарль-Франсуа Поэрсон (1653–1725), директор Французской академии в Риме с 1704 по 1725 год. Исторический живописец, учился у своего отца и Нозеля Куапеля. Принят в Парижскую академию живописи и скульптуры в 1682 году. Поэрсон не только являлся вице-президентом Академии св. Луки в Риме, но также членом такого сообщества, как Аркадская академия⁴². Должность директора Французской академии в Риме соответствовала амбициям Поэрсона, но была слишком хлопотной. Он неоднократно слал в Париж письма с прошением об отставке, которое, однако, так и не было удовлетворено. Поэрсон в Риме был незаменим не столько в качестве директора Академии, сколько в качестве светского лица, прекрасно разбирающегося в политической ситуации и способного быстро доносить Франции о действиях ее

⁴¹ См. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome...* Т. 2. Р. 447-448.

⁴² Элитарное сообщество ученых, поэтов, писателей, художников, знатоков и любителей изящных искусств, основанное в Риме в 1690 году.

политических противников. Известно, что именно Поэрсону было поручено следить за перемещениями и деятельностью австрийского посла в Риме.

Николас Флэйгельс (1668–1737), директор Французской академии в Риме с 1725 по 1737 год. Исторический живописец, член Парижской академии живописи и скульптуры с 1716 года. Хорошо знал итальянские реалии, так как жил в Риме, Венеции и Модене с 1703 по 1713 год. Один из лучших директоров. Он приехал в Рим в 1724 году в качестве помощника и преемника Поэрсона, с которым не всегда находил общий язык. С 1725 года стал полноправным директором. Был принят как в Римскую академию Св. Луки, так и в Болонскую академию. Флэйгельс был в прекрасных отношениях с тогдашним Директором королевских строений д'Антенем, что позволяло избегать разлада в управлении Академией, а также многих финансовых проблем. Имел связи в среде знатных и состоятельных заказчиков. При нем во Французскую академию в Риме съезжалось много гостей: вельмож и прелатов, интересующихся искусством. Это было весьма выгодно для пенсионеров, поскольку они имели шанс встретить среди посетителей будущих покровителей. Умер в Риме, находясь в должности директора.

Пьер де Лесташ (1688–1774), скульптор, исполняющий обязанности директора Французской академии в Риме с 1737 по 1738 год. Был пенсионером в Риме в 1715 по 1719 год. Сменив Флэйгельса, не стал полноправным руководителем Французской академии в Риме, а лишь исполнял обязанности директора.

Жан-Франсуа де Труа (1679–1752), исторический и жанровый живописец, директор Французской академии в Риме с 1738 по 1751 год. Принят в Парижскую академию живописи и скульптуры в 1708 году. Его письма в Париж отличаются сухим, деловым тоном, ясностью изложения. Был главой большого семейства, которое прибыло в Рим вместе с ним. Светские привычки госпожи де Труа заставляли директора держать открытый дом и принимать многочисленных посетителей. Много занимался живописью, служа примером своим ученикам. Был, как и многие прежние директора, принят в Римскую академию св. Луки, хотя и отказывался от этой чести. Умер в Риме.

Шарль-Жозеф Натуар (1700–1777), директор Французской академии в Риме с 1751 по 1775 год. Исторический живописец, портретист. С 1723 по 1729 год сам был

пенсионером в Риме. В 1734 году был принят в Парижскую академию живописи и скульптуры. Очень плодовитый художник. Даже находясь в Риме, продолжал посылать свои работы в Королевский салон в Париже (до 1757 года). Отношения с учениками не отличались стабильностью. Известно, что он подозревал в обмане Фрагонара, который якобы не сам выполнил произведение, позволившее ему получить первую премию в Римском конкурсе. Исключение нескольких учеников за небрежность в выполнении религиозных предписаний привело к длительному судебному процессу. Отправлен в отставку Директором королевских строений д'Анживийе в 1775 году. Умер в Риме в 1777 году.

Ноэль Алле (1711–1781), исполнял обязанности директора Французской академии в Риме в течение 1775 года. Исторический живописец. Был пенсионером в Риме с 1737 по 1744 год. Стал академиком в 1748 году. Новый Директор королевских строений д'Анживийе, сменивший в 1773 году маркиза де Мариньи, желал ввести во Французской академии в Риме более жесткие порядки. С этой целью он и отправил в Рим Алле, который должен был подготовить почву для «настоящего» директора – Жозефа-Мари Вьена. Алле, до отправки в Рим, занимавший высокий пост на мануфактуре Гобеленов, был ответственным и исполнительным человеком. Он избавил Французскую академию в Риме от долгов и установил там строгую дисциплину.

Жозеф-Мари Вьен (1716–1809), директор Французской академии в Риме с 1775 по 1781 год. Исторический живописец, во многом способствовавший появлению второй волны классицизма во французском искусстве. В 1744-1749 годах был пенсионером в Риме. В 1754 году был принят в Парижскую академию живописи и скульптуры. Краткий срок пребывания Вьена на посту директора объясняется тем, что было введено новое правило, согласно которому нельзя было занимать указанный пост более шести лет. Вьен доработал устав Академии. Сочиненные им статьи вошли впоследствии в устав 1787 года. Важнейшей инициативой Вьена стало устройство ежегодной выставки пенсионерских работ.

Луи-Жан-Франсуа Лагрене-старший (1725–1805), директор Французской академии в Риме с 1781 по 1787 год. Исторический живописец, член Парижской

академии живописи и ваяния с 1755 года. Организатор Парижских салонов 1777 и 1779 годов. Судя по «Переписке...», был руководителем совершенно неспособным поддержать дисциплину во вверенном ему учреждении⁴³. Либерализм Лагрене привел к тому, что ученики вовсе перестали посылать свои работы в Париж. Во время директората Лагрене Парижское начальство в лице Директора королевских строений продолжало во всем советоваться с Ж.-М. Вьеном, как с человеком лучше всех осведомленном о деятельности и проблемах Академии. По истечении шести положенных лет Лагрене вернулся в Париж.

Франсуа-Гийом Менажо (1744–1816), директор Французской академии в Риме с 1787 по 1792 год. Исторический живописец, с 1780 года член Парижской академии живописи и скульптуры. С 1769 по 1774 год был пенсионером в Риме. Менажо отличался исключительной болезненностью, однако ответственно исполнял свои обязанности. Он много писал маслом и даже ежедневно рисовал вместе с учениками с модели, чтобы возродить в них интерес к академическим упражнениям. В 1787 году при Менажо был принят обновленный регламент Французской академии в Риме.

⁴³ В письме к Директору королевских строений д'Анживийе Лагрене писал: «Нельзя командовать талантом, Вы это знаете лучше, чем я [...] Художником рождаются, так же, как и поэтом. Напрасно посредством правил требовать для пользы живописи, чтобы ученики вставали в тот или иной час, в определенное время принимались за работу [...] Искусства всегда были порождением свободы». (Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome... Т. XIV. Р. 145-148).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.28.

Список Директоров королевских строений с момента основания Королевской академии живописи и скульптуры и до Революции 1789 года

Тот, кто в литературе обычно коротко именуется Директором королевских строений, на деле являлся Директором и главным распорядителем королевских строений, садов, искусств, академий и мануфактур. До 1726 года он именовался Сюринтендантом. В его обязанности входило надзирать за сооружением и поддерживать в порядке все королевские резиденции, также он отвечал за возведение любых зданий по королевскому заказу и должен был осуществлять верховное управление королевскими академиями: Королевской академией живописи и скульптуры, Королевской академией архитектуры, Французской академией в Риме, а также мануфактурами: Гобеленов, Савонери и Севрской. Мы не приводим развернутых биографий Сюринтендантов и Директоров королевских строений, ограничиваясь лишь упоминанием их наиболее важных действий в области культуры и искусства.

Кардинал Мазарини (Джулио Раймондо Мадзарини, 1602–1661), Сюринтендант с 1646 по 1648. Больше занятый политикой, кардинал не мог много времени уделять своим обязанностям Сюринтенданта. С 1648 по 1653 год во Франции начались антиправительственные выступления, известные как Фронда. Обязанности Сюринтенданта были переданы другому лицу.

Этьен Ле Камю (1632–1707), Сюринтендант с 1648 по 1656 год. Французский кардинал.

Антуан де Ратабон (1617–1670), Сюринтендант с 1656 по 1664 год. При нем с 1657 года неторопливо велись работы по перестройке и украшению Лувра. Работам помешал Театр Пти-Бурбон, где выступала труппа Мольера. Театр был разрушен, о чем труппа и ее знаменитый руководитель не были заранее поставлены в известность. Деятельность королевских академий, судя по всему, мало занимала де Ратабона.

Жан-Баттист Кольбер (1619–1683), Сюринтендант с 1664 по 1683 год. Являлся министром финансов Франции. Сделал очень много для развития наук и искусств во Франции. В 1663 году под его эгидой была основана Академия надписей и изящной

словесности, в 1666 году – Королевская академия наук и Французская академия в Риме, в 1667-м – Парижская обсерватория, в 1669-м – Королевская академия музыки, а в 1671-м – Королевская академия архитектуры. Парижская королевская академия живописи и скульптуры пережила при Кольбере второе рождение. Она получила расширенный устав и пользовалась его прямым покровительством. Кольбер вникал и во все дела Французской академии в Риме, о чем свидетельствует его обширная переписка с директорами указанного учреждения. Немало он способствовал и развитию мануфактур во Франции, в частности мануфактуры Гобеленов.

Франсуа-Мишель Летелье маркиз де Лувуа (1641–1691), Сюринтендант с 1683 по 1691 год. Являлся военным министром Франции.

Эдуар Кольбер маркиз де Вилласер (1628–1699), Сюринтендант с 1691 по 1699 год. Уже с 1686 года был заместителем де Лувуа, по смерти последнего наследовал его должность.

Жюль Ардуэн-Мансар (1746–1708), Сюринтендант с 1699 по 1708 год. Первый человек искусства на должности Сюринтенданта королевских строений, придворный архитектор Людовика XIV, автор собора Дома Инвалидов, Вандомской площади и площади Побед. Вел строительные работы в Версале, в частности, закончил строительство Большого Трианона, спроектировал церковь Нотр-Дам в Версале. Весьма важным фактом является то, что Сюринтендантом становится не политик, а человек, практикующий одно из искусств, отданных на его попечение. С 1704 года больше не проводятся выставки, организуемые Академией живописи и скульптуры.

Шарль-Антуан де Пардайян де Гондрен герцог д'Антен (1665–1736), Сюринтендант, затем Директор королевских строений с 1708 по 1736 год. Пер Франции, в эпоху Регентства (с 1714 по 1723 год) возглавлял Совет по внутренним делам Франции. Академический салон проводился за время директората д'Антена всего один раз – в 1725 году.

Филибер Орри герцог де Виньори (1689–1747), Директор королевских строений с 1736 по 1745 год. Также являлся генеральным контролером финансов и главным директором мостов и дорог. При нем была возрождена традиция Салонов,

проводимых в Лувре, а также была основана и получила развитие Севрская (Венсенская) фарфоровая мануфактура.

Шарль-Франсуа-Поль Ленорман де Турнем (1684–1751), Директор королевских строений с 1745 по 1754 год. Опекун Жанны-Антуанетты Пуассон, маркизы де Помпадур. При де Турнеме в 1747 году в Париже была основана Школа протезируемых учеников.

Абель-Франсуа Пуассон маркиз де Мариньи (1727–1781), Директор королевских строений с 1754 по 1774 год. Младший брат маркизы де Помпадур. Заранее зная, что ему предназначен пост Директора королевских строений, Мариньи активно к нему готовился. В 1749-1751 годах совершил длительное путешествие по Италии в компании гравера Ш.-Н. Кошена, архитектора Ж.-Ж. Суффло и известного знатока и критика аббата Леблана. Спутники призваны были просвещать будущего Директора и показать ему в Италии все, достойное внимания. Среди прочего Мариньи посетил и Французскую академию в Риме. Мариньи очень долго и успешно исполнял свои обязанности Директора королевских строений. Он активно участвовал в жизни Парижской академии живописи и скульптуры, поддерживал Школу протезируемых учеников, которая после его отставки пришла в упадок.

Жозеф-Мари Терре (1715–1778), Директор королевских строений в течение нескольких месяцев в 1774 году. Аббат, министр финансов Франции. Временная фигура на посту Директора королевских строений. В 1774 году оказался в опале, за чем последовала его полная отставка.

Шарль Клод Флао де ла Биллардери, граф д'Анживийе (1730–1809), Директор королевских строений с 1774 по 1790 год. Вступил в должность с твердым намерением произвести многочисленные реформы. При нем была упразднена Школа протезируемых учеников, во всех подвластных ему подразделениях установлена твердая дисциплина. Сформировал своеобразную команду, куда входили Ж.-М. Вьен и Ж.-Б.-М. Пьер, к чьим советам очень прислушивался. Поощрял неоклассицизм, покровительствовал Ж.-Л. Давиду. Планировал использовать Большую галерею Лувра в качестве выставочного пространства, что было реализовано уже в годы

Революции. При нем королевская коллекция живописи была в значительной степени пополнена, предпринята также ее масштабная реставрация.