

Истоки художественной критики во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII в.

Елена Е. Агратина

*Московская государственная академия хореографии
Москва, Россия, agratina_elena@mail.ru
ORCID ID 0000-0001-9842-0967*

Аннотация. Тема зарождения художественной критики во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII в., довольно широко освещенная в зарубежной научной литературе, до сих пор остается недостаточно разработанной в отечественном искусствознании. Тем не менее эта проблема чрезвычайно важна для понимания процессов, происходивших во французской и, шире, европейской художественной среде.

В статье ставится целью осветить процесс становления критики не только как литературного жанра, но, в первую очередь, как феномена культурной жизни. Опираясь на оригинальные письменные источники и зарубежную научную литературу, автор прослеживает, как в парижской художественной среде подготавливался выход изобразительного искусства на свет публичности.

Автор рассматривает такие важные вопросы, возникшие на этапе становления и легитимизации критики, как отличие ее от уже существовавшей теории искусства, а также отличие критика от теоретика и историка изобразительного искусства. Произведение должно отныне удовлетворять не только мастера, заказчика и узкий круг знатоков. Социум становится активным участником художественной жизни, а зритель закрепляет за собой право судить об искусстве.

Постепенно критика становится все разнообразнее и полифоничнее. Появляются произведения, написанные от лица различных персонажей, сочинители адаптируют к себе давно известные литературные жанры: эпистолярный, дневниковый, пьесы, стихи, диалоги. На долгие годы критика становится действующим каналом коммуникации, связывающим всех участников художественной жизни.

Ключевые слова: искусство XVIII в., искусство Франции, Парижская академия живописи и скульптуры, художественная критика

Для цитирования: Агратина Е.Е. Истоки художественной критики во Франции второй половины XVII – первой половины XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 3. С. 146–164. DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-146-164

The emergence of art criticism in France in the second half of the 17th and the first half of the 18th century

Elena E. Agratina

Moscow State Academy of Choreography, Moscow, Russia

agratina_elena@mail.ru

ORCID ID 0000-0001-9842-0967

Abstract. The topic of the emergence of art criticism in France in the second half of the 17th and the first half of the 18th century, being rather widely covered in foreign academic literature, is still underdeveloped in Russian art history. Nevertheless, that issue is extremely important for understanding the processes that took place in the French and more widely in the European artistic milieu.

The article aims to highlight the process of the criticism formation not only as a literary genre but primarily as a phenomenon of cultural life. Based on original written sources and foreign academic literature, the author traces how the appearance of fine art in the light of publicity was prepared in the Parisian artistic milieu.

The author addresses the important questions that arose during the formative and legitimizing phase of criticism, such as its distinction from pre-existing art theory, as well as the distinction between the critic and the theorist or fine art historian. The artwork must now satisfy not only the master and the customer and a small circle of connoisseurs, society also becomes an active participant in artistic life, and the viewer enshrines the right to judge the art.

The author shows how criticism is gradually becoming more diverse and polyphonic. Works written on behalf of a wide variety of characters are appearing, writers are adapting various literary genres that already exist: epistolary, diary, plays, poems, dialogues. For many years, criticism becomes an active channel of communication linking all participants in artistic life.

Keywords: 18th-century art, French art, Paris Academy of Painting and Sculpture, art criticism

For citation: Agratina, E.E. (2022), "The emergence of art criticism in France in the second half of the 17th and the first half of the 18th century", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 3, pp. 146-164, DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-146-164

XVIII столетие во Франции стало веком художественной критики. Традиционно принято связывать официальное рождение жанра с именем Лафона де Сан-Йена и опубликованным им отзывом на Королевский академический салон 1746 г. 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. Поэтому в данной статье нам хотелось бы осветить ряд существенных вопросов:

проследить, каким образом возникла критика и чем она отличалась от сложившейся ранее теории искусства; как развитие критики связано с выставочной активностью в Париже XVIII в. и процессом демократизации искусства; кто и на каком основании мог считать себя критиком; чем критик отличался от любителя и знатока; как складывались отношения критиков с художниками; как среагировала на появление критики Академия живописи и скульптуры; какие последствия для искусства Франции имело развитие этого жанра в дальнейшем.

Вполне закономерен вопрос, насколько актуально наше исследование? Зарубежная историография по теме зарождения художественной критики весьма солидна. Достаточно упомянуть хотя бы некоторые, наиболее важные публикации. В последние десятилетия франкоязычными исследователями осуществлялись научные издания оригинальных текстов. Р. Демори и Ф. Ферран опубликовали сочинения Ла Фона де Сан-Йенна с приложением своих предисловий к каждому тексту¹. Сочинения Ла Фона с комментариями издал также Э. Жолле². Проводились конференции и круглые столы, посвященные возникновению художественной критики [L'invention de la critique 2002]. Классическим трудом считается книга А. Фонтена, изданная еще в начале XX в. [Fontaine 2009]. Чуть позже появился основательный немецкий труд о зарождении критики [Dresdner 1915]. Во многом связано с вопросом развития художественной критики исследование А. Бек [Becq 1984], а также написанная на английском языке книга Р. Ригли [Wrigley 1993]. Внимательного изучения заслуживают труды К. Мерво [Mervaud 1974], К. Барта-Ковач [Bartha-Kovacs 2009, Bartha-Kovacs 2012, Bartha-Kovacs 2017], Ф. Ферран [Ferran 2005a; Ferran 2005b], Е. Лавецци [Lavezzi 2011], Э. Змиевской [Zmijewska 1970], Д. Клюге [Kluge 2009] и многих других. Этот массив разнообразной, но труднодоступной для отечественного читателя литературы, в целом содержит ответы на поставленные нами вопросы. Что, впрочем, не отменяет необходимости для каждого исследователя самостоятельного осмысления проблемы и постоянной сверки с источниками изучаемого периода. Тем не менее мы не решились бы предпринять данное исследование, если бы не весьма малое количество русскоязычной литературы, посвященной означенной теме. Отечественные исследователи практически не занимались этим вопросом. Истокам критики отведена часть главы в книге В.С. Турчина [Турчин 1987]. Однако широкий охват материала не позволил автору углубиться в тему, актуальность которой подкрепляется еще и тем, что анализ процессов, происходив-

¹ La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières (Démoris René et Ferran Florence (éds)), Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. 420 p.

² La Font de Saint-Yenne Étienne, Œuvre critique, Étienne Jollet (éd.). Paris: Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), 2001. 418 p.

ших в культурной среде Франции первой половины XVIII столетия, без сомнения, будет полезен и для понимания аналогичных процессов в отечественной культуре более позднего времени, а также для осмысления путей развития всего европейского и находящегося в зоне его влияния искусства.

* * *

Когда же начинается процесс зарождения феномена художественной критики? Как справедливо отмечает Клюге, о праве судить об искусстве и статусе критика задумывались задолго до Лафона [Kluge 2009, р. 13]. Еще в 1662 г. Фреар де Шамбрай в сочинении «Размышления о совершенстве в живописи» утверждал, что право судить об искусстве принадлежит всем, и упрекал современных художников в гордости.

Мастера древности 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 поправки³.

В 1667 г. Дюфрениуа в сочинении «Об искусстве рисования» разъясняет, что

...гордость чрезвычайно вредит художникам. Извлекайте выгоду из суждений образованных людей, и не отвергайте с презрением возможность узнать мнение любого человека о ваших произведениях [Lavezzi 2011, р. 275].

Разумеется, не все подходили к вопросам художественной критики столь демократично. 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 Пиль 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, ведь

...истинное знание живописи, 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 [Fontaine 1909, р. 133].

Для критика, считал де Пиль, полезно видеть и изучать живопись разного качества, не только самую лучшую, ведь иначе не научишься

³ *Freart de Chambray R. Idee de la perfection de la peinture... Mans, l'imprimerie de Jacques Ysambart, 1662. S.P.*

отличать хорошее от плохого. Нужно наблюдать, рассуждать, накапливать опыт.

Чтобы хорошо судить о живописи нужно иметь развитый ум, потому что тот, у кого он ограничен, и кто не может овладеть теорией об основных составляющих живописи, тот обо всем искусстве будет судить только на основе той части, которая ему известна [Bartha-Kovacz 2012, p. 80].

Что важно, критик не должен считать свое суждение либо суждение кого-либо другого единственно верным, поскольку критик – не оракул, а человек, способный ошибаться. Т. е., как можно видеть, уже в конце XVII в. 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, желал найти в нем широту взглядов, способность судить трезво и не поддаваться преходящей моде на того или иного мастера, поскольку главное для критика – способность мыслить самостоятельно [Fontaine 1909, p. 170].

Аббат Дюбо, выпустивший в 1719 г. «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, которое никак не связано с умением держать кисть в руках и прочими техническими навыками, которыми может обладать и ремесленник⁴.

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 гг., 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 искусства [Весq 1984, p. 10]. Знатоков, не практикующих изящные искусства, было совсем немного, а до активного возобновления Салонов в 1730-е гг. широкой публике было просто негде массово знакомиться с произведениями современных художников. Живопись обычные люди могли видеть в основном только в культовых сооружениях, поскольку частные кол-

⁴ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о живописи и поэзии. М.: Искусство, 1976.

лекции 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 Академия, организуя Салоны и делая их посещение доступным для всех. Даже в каталогах к академическим выставкам высказывалось желание узнать «мнение просвещенной публики» [Fontaine 1909, p. 172], ведь искусства, как утверждал тогдашний директор Академии Ш.-А. Куапель «созданы для всех людей, одаренных разумом и чувствами» [Fontaine 1909, p. 173]. В одном из номеров «Французского Меркурия» за 1738 г. был помещен следующий текст:

Академия желала бы время от времени получать определенный отклик от публики на свои работы. 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 совершенства⁵.

И хотя автор призывает потенциальных критиков к умеренности, говоря, что «чрезмерная снисходительность, как и чрезмерная суровость одинаково вредят развитию искусств»⁶, ящик Пандоры был открыт.

В номере «Французского Меркурия» за октябрь 1746 г. 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»⁷. Бонневаль также называет два важнейших качества критика: он должен быть глубоким знатоком живописи и уметь так излагать свои соображения, чтобы не задеть ничьи чувства. Бонневаль убежден, что «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

⁵ 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*. № 10, 1738. P. 2181.

⁶ Ibid.

⁷ Lettre à M. de la Tour par M. De Bonneval, du 21 Septembre 1746. *Mercure de France*. № 10, 1746. P. 137.

членом Академии изящных 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 г. Лафон выпустил «Размышления о причинах современного состояния живописи во Франции. С рассмотрением основных произведений, выставленных в Лувре в августе 1746 года»⁸. 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»⁹.

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»¹⁰. 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] пользуясь природным вкусом и без рабского следования правилам» способен «с первого взгляда оценить диссонанс или гармонию в произведении»¹¹. Лафон полагает, что «разумная и умеренная критика, тесно заключенная в рамки вежливости... далека от того, чтобы повредить любому таланту»¹². По сути, Лафон любое произведение искусства объявляет достоянием публики, общественности. Художник, сделав все возможное для успеха своего творения, оказывается не властен 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 имеет чистого и незамутненного восприятия, свежего взгляда, которым обладает человек, технически неподкованный, 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 и суждения не имеют никакой ценности. Настоящий критик от природы обладает исключительным вкусом и восприятием, он «от природы» любит «высокие»

⁸ La Peinture en procès, 2001.

⁹ Ibid. P. 88.

¹⁰ Ibid. P. 89.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid. P. 154.

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»¹³.

Исторических живописцев Лафон судит особенно сурово, и придирчив он именно потому, что в духе академизма XVII столетия считает историческую живопись вершиной изобразительного искусства. «Один лишь исторический живописец, – отмечает Лафон, – изображает душу, остальные пишут лишь то, что может увидеть глаз»¹⁴. Заметим, что склонность мастеров повторять одни и те же исторические сюжеты вызывает у Лафона досаду. Он сожалеет, что художники «мало учатся и редко читают»¹⁵, 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 портретирование лишь тех лиц, которые заслужили остаться в истории. Бытовой жанр для Лафона и вовсе является самым презренным. Так, Лафон называет Шардена правдивым и «наивным» художником, но осуждает его выбор сюжетов. По мнению критика, это «моменты из жизни, не представляющие никакого интереса и которые сами по себе не заслуживают никакого внимания»¹⁶. Бытовая живопись и все еще более низкие жанры, по мнению Лафона, развлекают зрителя, но не просвещают и не воспитывают его. «Человеческие действия, самые 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 развлечения¹⁷. Лафон не удивляется, что такими вещами увлекались голландцы и фламандцы с их «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»¹⁸. 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

¹³ Ibid. P. 76.

¹⁴ Ibid. P. 73.

¹⁵ Ibid. P. 122.

¹⁶ Ibid. P. 134.

¹⁷ Ibid. P. 167.

¹⁸ Ibid. P. 130.

является приверженцем классицизма и его суровой риторики. Даже среди исторических сюжетов 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, чтобы каждое историческое полотно сопровождалось развернутыми подписями, объясняющими сюжет, поскольку это сделало бы осмотр картин еще более интересным и поучительным.

Можно заметить, что взгляды Лафона слишком традиционны для своего времени, даже в чем-то ретроградны. Эпоха «большого стиля» времен Людовика XIV миновала. Классицизм уступает 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 мы знаем, приняла в свое лоно А. Ватто. Академическое сообщество чрезвычайно ценило Ж.-Б.-С. Шардена. Фактически проповедуя уже отжившие идеалы, Лафон плыл против течения. Он допустил грубую ошибку и в подаче своего мнения. Забывая намерение держать себя в рамках вежливости, Лафон довольно резко высказывается о мастерах современности. В лексике Лафона 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»¹⁹.

На протяжении всего 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» [Mervaud 1974, p. 123]. Художники не желали отдавать все это без борьбы. Сочинение вызвало целую волну возмущения, даже негодования и ярости в академической среде. Желая ответить Лафону, Ш.-А. Куапель соста-

¹⁹ Ibid. P. 122.

вил «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 порядке»²⁰. Далее Куапель возмущается, что в этом критическом сочинении «автор, с лицемерным смирением прикрываясь именем публики, смеет возвысить себя до роли верховного судьи»²¹. В Салоне, говорит Куапель, «публика меняется двадцать раз на дню. То, чем она восхищается в десять часов утра, к полудню подвергается порицанию»²². Поэтому совершенно невозможно понять мнение публики в целом, есть лишь множество частных суждений. Куапель также замечает, что «есть много судей, но мало знатоков»²³ и тот, кто не посвящен в тайны мастерства, может высказывать свои «впечатления» (“sentiments”) от произведений искусства, но не «суждения» (“jugements”). «Обнажите публично недостатки произведений, – 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»²⁴. 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 автор²⁵.

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 прочесть 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, решает-

²⁰ Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'Exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747 // Mercure de France № 11. 1751. P. 63.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid. P. 65.

²⁴ Ibid. P. 67.

²⁵ Ibid. P. 68.

ся Куапелем довольно просто. Мастер выставляет свои произведения в Салоне, где они соседствуют с произведениями его соперников. Простое сравнение поможет художнику понять, находится ли он в первых рядах или отстает от общего уровня. Также Куапель предлагает старый и испытанный пример самосовершенствования: чтение книг, общение с поэтами и писателями, историками и антикварами.

Итак, на практике Академия оказалась не готова к выходу на открытую арену. Забыв о желании «получать отклик от публики», 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. Дело, разумеется, не в том, что Лафон во всем прав и верно судит об искусстве. Мы знаем, что его пренебрежительное отношение ко всем жанрам, кроме исторического, было явным анахронизмом. Р. Демори и Ф. Ферран отмечают, что после окончания знаменитого «спора о колорите», в академических кругах заговорили о важности подражания природе и о равноправии жанров²⁶. Именно после публикации критики Лафона появилось особенно много сочинений и речей на эту тему. В 1748 г. 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 в том, чтобы следовать ей во всем» [Lesur 2019, p. 74]. Ю.-Ф. Гравело в брошюре 1749 г. также защищает второстепенные жанры, которые, как он резонно отмечает, нужны хотя бы потому, что могут стать частью масштабных исторических полотен [Lesur 2019, p. 74]. В апреле 1750 г. Ж.-Б. Массе зачитывает на академической ассамблее свое сочинение, где выдвигает тезис о том, что все жанры хороши, плоха лишь посредственность.

Некоторые 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 другом²⁷.

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 изготовить безвкусное произведение в историческом жанре»²⁸. И даже сам директор Королевской академии Куапель

²⁶ La Peinture en procès, 2001. P. 10.

²⁷ Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Tome V, vol. 2 (1747–1752) Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. P. 469.

²⁸ Ibid.

заявляет, что «ничто не представляется нам столь важным для молодых людей, посвятивших себя живописи, как сделать верный выбор между различными жанрами, которые она в себе заключает...»²⁹, поскольку великого художника делает не жанр, но соответствие таланта избранному жанру.

Лафон был, очевидно, смущен и обескуражен реакцией академического сообщества. Следующее сочинение критика появится только в 1754 г., 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 г. 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 гг. многие мастера отказались участвовать по собственной воле. Затопившая Салоны критика пугала недостаточно сильных или просто чувствительных мастеров, которые не хотели становиться мишенью для острых языков сочинителей.

Во-вторых, Академия предприняла еще один шаг для повышения общего уровня мастерства. В 1747 г. 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 нам весьма показательным. В-третьих, были приняты кое-какие меры и против самих критиков. 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 г. сообщает нам, что уже много лет назад Академия потребовала от сочинителей,

...чтобы их манускрипты перед отправлением в печать передавались директору королевских строений. Разрешение на печать 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 анонимности³⁰.

²⁹ Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture / par A. De Montaiglon. V. 1–9. 1875–1889. V. 6. Paris, Charavay Frères Libraires de la Société, 1885. P. 205.

³⁰ *Guiffrey J.* Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIIIe siècle. Paris: J. Baur, 1873. P. XLV.

Сочинители, в свою очередь, искали способы отстаивать свободу слова. Так, в 1783 г. один из авторов избежал цензуры, поскольку его брошюра была не напечатана в издательстве, а гравирована. Некоторые критики, в частности, Дидро и Башомон, 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. 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 гг. критика проходила период становления и легитимизации. Формировались ее законы и принципы, отличающие ее от академической теории искусства. Нам представляется необходимым обозначить здесь наиболее существенные моменты. Во-первых, критика всегда создается по 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 в. 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 целью своей Академия ставила создание стройной и практически полезной 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, и заимствовать его было неоткуда, кроме как из теоретических сочинений об искусстве. Однако то, что пишется художниками и для художников, не подходит для обычного читателя, поэтому критики начинают менять и объяснять термины, желая сделать их понятными более широкому кругу читателей. Составляются новые словари. Так, словарь де Марси относится к 1746 г.³¹, словарь Лакомба – к 1756-му³². В сочинениях критиков технические термины отходят на второй план, а слова, выражающие эмоции начинают преобладать. Э. Змиевска отмечает, что язык зачастую заимствовался и из литературной критики [Zmijewska 1970, p. 123].

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 отмечает, что концепция «эстетического чувства» была предложена еще в 1719 г. Дюбо, пишет, что согласно идеям этого автора «эстетическое чувство... принадлежит невидимым органам, оно позволяет судить о произведениях искусства и чувствовать их» [Bartha-Kovacs 2017, p. 223]. 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 суждения [Bartha-Kovacs 2017, p. 223]. Е. Лавецци также пишет о Дюбо, что «он уже не слишком интересуется работой художника, ни его идеями, он почти целиком сосредотачивается на опыте зрителя» [Ferran 2005b, p. 276]. 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, вместо того, чтобы придерживаться чувства, которые дает верные подсказки³³.

³¹ Marcy F.-M., de. Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture 2 vol. Paris: Nyon, Barrois, 1746.

³² Lacombe de Prézel H. Dictionnaire iconologique: ou, Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes ect. Paris: Chez Theodore de Hansy, 1756.

³³ 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. A Monsieur R. D. R. Amsterdam, L. Guillaume Baillet de Saint Julien, 1749. P. 11.

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 гораздо популярнее оказалась 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 собоглаволят не быть требовательнее его³⁴.

Критик, таким образом, отличается от знатока. Последние имели гораздо более профессиональное отношение к искусству, были коллекционерами, авторами серьезных трактатов. Зачастую Академия принимала их в свое лоно в качестве свободных и почетных членов. Среди них могли быть богатые и влиятельные люди,

...которые, не практикуя искусства, как это делают академики, выделяют своими знаниями в области теории искусств, заинтересованностью в их развитии, а также тонким деловым чутьем, которое может принести пользу в поддержании и сохранении прав Академии³⁵.

Критики были намного многочисленнее, а их положение в художественном сообществе было значительно менее официальным (подробнее см. [Bartha-Kovacs, 2009]).

Итак, в первые два десятилетия своего существования критика работала 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. 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 жанры: эпистолярный, дневниковый, пьесы, стихи, диало-

³⁴ Дидро Д. Салоны. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 15.

³⁵ Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture / par A. De Montaignon. V. 1–9. 1875–1889. V.8. Paris, Charavay Frères Libraires de la Société, 1888. P. 290–291.

ги. 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, приобрести их может любой желающий прямо на улице перед входом на академическую выставку.

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 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» Гримма, где выходили «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.

Источники

Дидро Д. Салоны. Т. 2. М.: Искусство, 1989. 399 с.

Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о живописи и поэзии. М.: Искусство, 1976. 767 с.

Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Tome V, vol. 2 (1747–1752) Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. Paris: Beaux-arts de Paris les éditions, 2012. 776 p.

Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'Exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747 // *Mercure de France* № 11. 1751. P. 59–73.

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.

- Freart de Chambray R. Idée de la perfection de la peinture... Mans, l'imprimerie de Jacques Ysambart, 1662. 175 p.
- Guiffrey J. Table générale des artistes ayant exposé aux salons du XVIIIe siècle. Paris: J. Baur, 1873. 182 p.
- La Font de Saint-Yenne Étienne, Œuvre critique, Étienne Jollet (éd.). Paris: Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA), 2001. 418 p.
- La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières (Démoris René et Ferran Florence (éds.)), Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. 420 p.
- Lacombe de Prézel H. Dictionnaire iconologique: ou, Introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes ect. Paris: Chez Theodore de Hansy, 1756. 354 p.
- 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. A Monsieur R. D. R. Amsterdam: L. Guillaume Baillet de Saint Jullien, 1749. 214 p.
- Lettre à M. de la Tour par M. De Bonneval, du 21 Septembre 1746. Mercure de France. 1746. № 10. P. 137–140.
- Marcy F.-M. De, Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture 2 vol. Paris: Nyon, Barrois, 1746. Vol. I. 431 p. Vol. II. 396 p.
- Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture / par A. De Montaignon. V. 1–9. 1875–1889. V. 6. Paris: Charavay Frères Libraires de la Société, 1885. 440 p.

Литература

- Турчин 1987 – *Турчин В.С.* Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков. М: Изд-во Московского ун-та, 1987. 367 с.
- Bartha-Kovacs 2017 – *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 / éd. Sophie Marchand et Élise Pavy-Guilbert. Paris, Hermann: "Les collections de la République des lettres", 2017. P. 215–227.
- Bartha-Kovacs 2009 – *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. XXV. P. 81–91.
- Bartha-Kovacs 2012 – *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, éd. P. Hummel. Paris: Editions Philologicum (Coll. "Philologicum"), 2012. P. 77–93.
- Becq 1994 – *Becq A.* Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680–1814, [Pise, Pacini Editore, 1984]. Paris: Albin Michel, 1994. 956 p.
- Dresdner 1915 – *Dresdner A.* Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. T. 1. München: F. Bruckmann, 1915. 359 p.
- Ferran 2005 (1) – *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 » // L'Écrit sur l'art : un genre littéraire?, D. Vaugeois (dir.), Figures de l'art, n°9, Presses Universitaires de Pau, 2005. P. 67–83.

- Ferran 2005 (2) – *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, sous la dir. de R. Démoris. Paris, 2005.
- Fontaine 1909 – *Fontaine A.* Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. Paris: Librairie Renouard – H. Laurens, éditeur, 1909. 316 p.
- Kluge 2009 – *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.
- L'invention de la critique 2002 – L'invention de la critique. Actes du colloque international de juin 1999, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, octobre 2002. 236 p.
- Lavezzi 2011 – *Lavezzi E.* Remarques sur la critique d'art au XVIIIe siècle // *Revue d'histoire littéraire de la France* 2011/2 (Vol. 111). P. 269–282.
- Lezur 2019 – *Lezur N.* Les academiciens face à la naissance de la critique // *Diderot Studies*, vol. 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.
- Mervaud 1974 – *Mervaud Ch.* « Un pionnier de la critique d'art du XVIIIe siècle : La Font de Saint-Yenne » // *Motifs et figures*, Centre d'art, esthétique et littérature, préface de M. Pierre Clarac. Paris: Presses universitaires de France, 1974. P. 123–139.
- Wrigley 1993 – *Wrigley R.* The Origins of French Art Criticism from the Ancient Regime to the Restoration 1699–1827. Oxford: Clarendon Press, 1993. 427 p.
- Zmijewska 1970 – *Zmijewska H.* La critique des Salons en France avant Diderot // *Gazette des Beaux-Arts*, fondée en 1859 par Charles Blanc. Paris: PUF, VIe période, tome 76, juillet-août 1970. P. 1–144.

References

- Bartha-Kovacs, K. (2009), “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, XXVI, pp. 81–91.
- Bartha-Kovacz, K. (2012), « Les critiques d'art, “mauvais spectateurs” des tableaux au XVIIIe siècle ? », in *Iudicium Indoctum. Études sur la réception des œuvres du point de vue de leur appréciation*, éd. P. Humme, Editions Philologicum (Coll. “Philologicum”), Paris, pp. 77–93.
- Bartha-Kovacs, K. (2017), “‘Système des sentiments’ et ‘langage du cœur’ dans le discours sur l'art français du XVIIIe siècle”, *L'esprit de système au XVIIIe siècle*, éd. Sophie Marchand et Élise Pavy-Guilbert, “Les collections de la République des lettres”, Paris, Hermann, pp. 215–227.
- Beccq, A. (1994), *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680–1814*, [Pise, Pacini Editore, 1984], Albin Michel, France.
- Dresdner, A. (1915), *Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. T. 1, F. Bruckmann, München.
- Ferran, F. (2005a), « De quelques expérimentations littéraires de la critique d'art à sa naissance ou comment arranger le Salon selon des liaisons au goût du siècle », *L'Écrit sur l'art : un genre littéraire ?*, D. Vaugeois (dir.), *Figures de l'art*, n°9, Presses Universitaires de Pau, 2005, p. 67–83.

- Ferran, F. (2005b), *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, sous la dir. de R. Démoris. Paris, 2005.
- Fontaine, A. (1909), *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Librairie Renouard – H. Laurens, éditeur, Paris, France.
- Kluge, D. (2009), *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, VDG, Weimar.
- L'invention de la critique. Actes du colloque international de juin 1999*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, octobre.
- Lavezzi, E. (2011), Remarques sur la critique d'art au XVIIIe siècle, *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 2 (Vol. 111), pp. 269-282.
- Lesur, N. (2019), "Les academiciens face à la naissance de la critique", *Diderot Studies*, vol. 36, 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, Droz, Genève, pp. 67-85.
- Mervaud, Ch. (1974), « Un pionnier de la critique d'art du XVIIIe siècle : La Font de Saint-Yenne », *Motifs et figures, Centre d'art, esthétique et littérature, préface de M. Pierre Clarac*, Presses universitaires de France, Paris, pp. 123-139.
- Tourchin, V.S. (1987), *Iz istorii zapadnoevropeiskoi khudozhestvennoi kritiki XVIII–XIX vekov* [From the history of Western European art criticism of the 18th – 19th centuries], Moscow University Press, Moscow, Russia.
- Wrigley, R. (1993), *The Origins of French Art Criticism from the Ancient Regime to the Restoration 1699–1827*, Clarendon Press, Oxford.
- Zmijewska, H. (1970), « La critique des Salons en France avant Diderot », *Gazette des Beaux-Arts, fondée en 1859 par Charles Blanc*, Paris, PUF, VIe période, tome 76, juillet-août 1970. P. 1-144.

Информация об авторе

Елена Е. Агратина, кандидат искусствоведения, доцент, Московская государственная академия хореографии, Москва, Россия; 119146, Россия, Москва, 2-я Фрунзенская ул., д. 5, agratina_elena@mail.ru

Information about the author

Elena E. Agratina, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy), Moscow, Russia; bld. 5, 2nd Frunzenskaya Street, Moscow, Russia, 119146; agratina_elena@mail.ru