

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2025-66-1-174-195



Е.Е. Агрatina

КОРОЛЕВСКИЙ ЗАКАЗ ВО ФРАНЦИИ XVIII СТОЛЕТИЯ И КАРЬЕРА ЖИВОПИСЦА

E.E. Agratina

THE ROYAL COMMISSION IN THE EIGHTEENTH-CENTURY FRANCE AND THE CAREER OF A PAINTER

Аннотация. Искусство всегда имело большое значение для репрезентации власти. Во Франции основание Королевской академии живописи и скульптуры (1648) было значимым событием не только для художников, желавших обособиться от ремесленной среды, но и для зарождавшегося абсолютизма. В лице мастеров Академии монархия приобретала тех, кто сможет транслировать важные для государства идеи, а также образ самого короля. Академия же получала монополию на королевский художественный заказ. Это гарантировало как качество произведений, так и их программную, идеологическую выверенность. Взаимоотношения между королевской властью и избранным кругом художников и стали предметом данного исследования. В статье поднимаются следующие вопросы: как на протяжении XVIII в. был организован процесс получения, выполнения и сдачи королевского заказа, как распределялась ответственность за его успешное выполнение, каковы были официальные — жанровые и стилистические — предпочтения короны, как происходил отбор мастеров, достойных высокой чести стать членами Академии, какую роль в карьере живописца играл факт работы на королевского заказчика, при каких условиях подобные заказы были выгодны и интересны художникам. Несмотря на то что каждый из этих вопросов по отдельности так или иначе затрагивался во франкоязычной литературе, их комплексное рассмотрение с позиций современной науки до сих пор осуществлено не было. Помимо близких по тематике научных трудов, автор проанализировал следующие информативные источники: инвентарные списки картин, заказанных директорами

Агрatina Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Agratina Elena Evgenievna, PhD Candidate in Art History and Criticism, Senior Research Fellow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts

agratina_elena@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9842-0967

королевских строений для монарха, протоколы заседаний Королевской академии, важнейшие теоретические сочинения, принадлежащие академикам. В результате исследования удалось показать положение в обществе и реконструировать жизненные и творческие обстоятельства художника, призванного создавать произведения официального искусства. Это позволит более ясно представить себе картину художественной жизни Франции XVIII столетия, лучше понять особенности социальных и творческих взаимодействий внутри артистического сообщества указанной эпохи.

Ключевые слова: французское искусство XVIII в., официальное искусство, историческая живопись, королевский заказ, королевский портрет, французская монархия, Королевская академия живописи и скульптуры.

Abstract. Art has always played a significant role in representing power. In France, the establishment of the Royal Academy of Painting and Sculpture (1648) was a landmark event, not only for artists wishing to distinguish themselves from the craft community but also for the rise of absolutism. Through the Academy's masters, the monarchy acquired individuals capable of conveying key ideas for the state, as well as projecting the image of the king himself. The Academy, in turn, gained a monopoly on royal commissions. This ensured both the quality and ideological accuracy of the artworks. The relationships between royal power and the selected circle of artists became the focus of this study. The article explores the following questions. How was the process of obtaining, executing, and delivering royal commissions organized throughout the eighteenth century? How was responsibility for their successful completion distributed? What were the official genre and stylistic preferences of the Crown? How were the masters selected to join the Academy? What role did working for a royal patron play in a painter's career? When and why were such commissions attractive and beneficial for artists? Although each of these questions has been addressed separately in French-language literature, their comprehensive analysis from a modern scholarly perspective has not yet been undertaken. In addition to related scholarly works, the author analyzed the following informative sources: inventory lists of paintings commissioned by directors of royal buildings for the monarch, minutes of the Royal Academy's meetings, and key theoretical works by the Academy's members. The study allowed for the reconstruction of the life and creative circumstances of artists commissioned to create official art, as well as an examination of their social standing. This facilitates a more nuanced understanding of the artistic milieu of eighteenth-century France, with particular focus on the social and creative interactions that characterized the artistic community of the era.

Keywords: eighteenth-century French art, official art, historical painting, royal commission, royal portrait, French monarchy, Royal Academy of Painting and Sculpture.

* * *

Французский живописец XVIII столетия, окончивший Королевскую академию живописи и скульптуры, оказывался, как правило, перед необходимостью зарабатывать себе на жизнь. Каков бы ни был статус молодого мастера, он должен был занять в художественном

мире определенную нишу, в идеале соответствующую его образованию, творческим возможностям и жанровым предпочтениям. 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. Также в поиске заказчиков могли помочь в частном порядке профессора Академии, бывшие учителя, старшие товарищи. В Париже XVIII в. существовала и прослойка тех, кого принято называть меценатами. Однако самым почетным считался, разумеется, королевский заказ.

Задачами данного исследования является подробное рассмотрение особенностей этого заказа, жанровых и стилистических предпочтений короны и причин, обусловивших эти предпочтения, изучение всех формальностей при получении, выполнении и сдаче заказа, а также судьбы созданных произведений. Нас будет интересовать, каким мастерам был доступен королевский заказ, велика ли была конкуренция за него, и по каким критериям подбирались подходящие художники. Важной проблемой, требующей изучения, станет влияние факта сотрудничества с коронованным заказчиком на карьеру художника в целом. Предполагаемым результатом исследования должно стать осознание положения живописца, занятого в официальных королевских заказах, реконструкция его жизненных и творческих обстоятельств. Это позволит более ясно и подробно представить себе картину художественной жизни Франции XVIII столетия, лучше понять особенности социальных и творческих взаимодействий внутри артистического сообщества указанной эпохи, уловить «технологии» создания того, что называется официальным искусством, посредством которого французская монархия репрезентировала себя как внутри страны, так и за ее пределами.

В своем исследовании мы опираемся на многочисленные источники, такие как протоколы заседаний Королевской академии, сочинения принадлежащих ей теоретиков, а также инвентарные списки картин, заказанных директорами королевских строений для монарха — весьма ценный документ, целиком опубликованный в 1900 г. Также будем обращаться к трудам современных исследователей, где разбиралась или затрагивалась проблема королевского заказа. Это работы Ж. Локена, Л. Юга, Ж. Шатлю, Д. Борена, Э. Поммье, К. Обаре и др. Наличие этих трудов не умаляет актуальности нашего исследования, поскольку они не преследуют тех же задач, а пересекаются с ним лишь частично. Зачастую эти труды затрагивают соседние, но весьма значимые для нашего исследования области, такие как судь-

ба исторического и портретного жанров в XVIII столетии, создание первых музеев во Франции интересующего нас периода, работа живописцев для Королевской мануфактуры Гобеленов, изготовление копий с полотен для королевского собрания, деятельность отдельных заказчиков и мастеров.

Приступая к исследованию, в первую очередь нужно разобраться, что подразумевалось под «королевским заказом». Заметим, что он не всегда определялся вкусами и пожеланиями самого монарха. Можно различить две явные разновидности королевского заказа: официальную и частную. Безусловно, первая категория преобладала над второй. 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 королевских строений и первый художник короля попали в весьма неловкое положение. В 1764 г. было решено закончить декорацию замка Шуази — одной их 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 ворота в храме Януса». Как пишет Ж. Локен, по замыслу создателей «галерея Шуази должна была стать

храмом Добродетели, Великодушия и Человеколюбия»¹. Для работы пригласили крупных и известных мастеров: Ванлоо, Лагрена, 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 близкого 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 г.

Тем не менее, в большинстве случаев лица, несущие ответственность за официальный королевский заказ, не совершали столь серьезных 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»². Закончив заказ, художник представлял Департаменту королевских строений доклад, в котором давал описание своего произведения, включая сюжет, технику, размеры, предназначение и дату сдачи заказа. Первый художник короля принимал работу и предварительное 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 заказов, жанровые и стилистические предпочтения, а также стоимость заказов 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 г. дела в сфере

¹ *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, 1912. P. 21.

² *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709–1792): inventaires des collections de la couronne / Rédigé et publié par Fernand Engerand.* Paris, 1900. P. III (далее — *Inventaire ...*).

официального заказа шли довольно вяло. Герцог д'Аnten, бывший директором королевских строений весьма длительный срок — с 1709 по 1736 г. — исполнял свои обязанности без энтузиазма: «Заказы были редкими, выставки практически не проводились»³. Современный исследователь Ш. Анри подтверждает, что герцог д'Аnten мало поощрял французских художников, «отдавая предпочтения копиям с работ старых мастеров»⁴. Очевидно, в этой области директор чувствовал себя увереннее, чем при общении с современными мастерами, 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'Аnten по вступлении в должность уже «застал изящные искусства в полном упадке»⁵, что в значительной степени усложнило его задачу.

Одну попытку оживить художества во Франции д'Аnten все же предпринял. В 1727 г. «он организовал большой конкурс, в котором должны были принять участие самые выдающиеся члены Академии»⁶. Призовой фонд составил 5000 ливров, а произведение победителя переходило в собственность короля. Попытка эта провалилась, поскольку д'Аnten открыто поддерживал первого художника короля Лемуана, а жюри Академии настаивало на том, чтобы присудить победу де Труа. В итоге приз разделили между двумя претендентами, что не удовлетворило ни художников, ни академическое начальство, ни самого д'Аntenа. 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 появился «из-за недомогания», о природе которого приходится только догадываться. Также д'Аnten просил Академию передать в собственность короля не только произведения победителей, но и «Андромеду» Куапеля⁷.

Директорат Филибера Орри герцога де Виньори пришелся на 1737–1747 гг. В этот период многие решения, касающиеся полити-

³ Inventaire... P. X.

⁴ *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 (SVEC)*. 7. 2004. — URL: <https://www.ghamu.org/christophe-henry-la-crise-de-la-peinture-dhistoire-ou-lart-du-xviiiie-siecle-vu-par-lui-meme/> (дата обращения 14.02.2024)

⁵ *Guiffrey J. Le duc d'Antin et Louis XIV rapports sur l'administration des bâtiments, annotés par le roi*. Paris, 1869. P. 13.

⁶ *Ibid.* P. 14.

⁷ *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture / Par A. De Montaignon*. 9 Vols. Vol. 5. Paris, 1883. P. 28.

ки 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»⁸. 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 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, запросивший за выполненное для Версаля полотно «Ринальдо и Армида» 600 ливров, получил всего 400⁹.

Ближе к середине века ситуация постепенно стала становиться более благоприятной. В 1747–1751 гг. 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 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 ливров¹⁰. Портреты стали оплачиваться ниже произведений исторического жанра. За портрет в рост полагалась оплата в 4000 ливров, за поколенный — 2500 ливров, а поясные и плечные оценивались в 1500 ливров¹¹.

Несмотря на плачевный опыт 1727 г., де Турнем также решил провести конкурс среди академических мастеров, дабы выбрать тех,

⁸ Inventaire... P. XII.

⁹ Ibid. P. 128.

¹⁰ *Locquin J.* Op. cit. P. 7.

¹¹ Inventaire... P. XVII.

кто впредь будет постоянно задействован в работах по королевскому заказу. Ф. Энгеран приводит рапорт, представленный королю 17 января 1747 г., где говорится, что художники, желающие работать на короля, весьма многочисленны, но далеко не все из них соответствуют 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 г., произведение размером 6 на 4 фута»¹². 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]»¹³. Поскольку представленных картин было на одну меньше, чем премий, последнее, двенадцатое вознаграждение было решено отдать секретарю Академии. Забавный итог конкурса, призванного выявить лучших. Надо думать, 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 г. избранные произведения из кабинета короля были выставлены в Люксембургском дворце и составили, таким образом, первый публичный музей, открытый в Париже»¹⁴. Организация музея должна была помочь де Турнему убить даже не двух, а сразу трех зайцев. Во-первых, это предприятие отвечало чаяниям знатоков и любителей изящного. Еще в 1747 г. Лафон де Сан-Йенн ратовал за открытие публичного музея¹⁵. Во-вторых, художники получали доступ к про-

¹² Inventaire... P. XVIII.

¹³ Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture / Par A. De Montaignon. Vol. 6. Paris, 1885. P. 69.

¹⁴ Pommier E. Le projet du Musée royal (1747–1789) // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris, 2001. P. 189.

¹⁵ La Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières / Eds D. René et F. Florence. Paris, 2001. P. 100.

изведениям 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 стали известны публике как вошедшие в 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 вперемешку. 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 г. он организовал в Версале коллективный показ: «10 января 1751 г. апартаменты короля в Версале от Галереи до Часовни были заполнены... новыми картинами и гобеленами, выполненными под личным контролем господина де Турнема»¹⁶.

Впрочем, де Турнем скончался уже в том же 1751 г., 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 гг. в компании гравера Ш.-Н. Кошена, архитектора Ж.-Ж. Суффло и знатока изящных искусств аббата Леблана 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 г. в память о путешествии Кошен опубликует посвященный маркизу де Мариньи труд «Путешествие в Италию»¹⁷.

Маркиз де Мариньи принял с большим энтузиазмом выполнять свои новые обязанности, однако в первые годы его директората обстановка была неблагоприятной. В 1750–1752 гг. засуха трижды губила урожаи во Франции, что способствовало распространению эпидемий дизентерии и тифа. Ситуация не располагала к тому, чтобы

¹⁶ *Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. Nîmes, 1991. P. 22.*

¹⁷ *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. 1–2. Paris, 1758.*

корона могла тратить большие деньги на искусство. Положение несколько улучшается только к 1755 г. В 1756 г. Кошен и Мариньи пересматривают установленные тарифы. Цена за историческое полотно размером 22x18 футов достигла 7000 ливров¹⁸. 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»¹⁹.

С середины 1750-х гг. Мариньи делает довольно много заказов от имени короля. В первую очередь, это исторические полотна, которые могли служить моделями для гобеленов. Заметим, что с 1745 г. почти вся выставляемая 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 гобелена²⁰. Таким образом, можно сказать, что вся историческая живопись, выставляемая 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 г. картину «Корез и Каллироя» (1765, Лувр). А королевский долг Ж.-М. Вьену в 1775 г. составил 18 000 ливров²¹. Только отдельные настойчивые мастера могли добиться соблюдения своих прав. Так, А. Леруа приводит переписку пастелиста Мориса-Кантена де Латура с маркизом де Мариньи, где обсуждается оплата портретов членов королевского семейства. Живописец не согласился с ценой в полторы тысячи ливров за портрет, потребовав не меньше двух и намекнув, что три тысячи были бы более уместны²².

В 1775 г. директором королевских строений стал граф д'Анживийе, чей директорат продлился до 1792 г. В качестве пер-

¹⁸ *Locquin J.* Op. cit. P. 22.

¹⁹ *Inventaire...* P. XXII.

²⁰ *Henry Ch.* Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins // *Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours. Études rassemblées et présentées par Christophe Henry.* Sur une idée de Martine Debieuvre, première adjointe au Maire du 11^e, chargée de la culture, de la mémoire et du patrimoine. En partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM). Paris, 2018. P. 141.

²¹ *Locquin J.* Op. cit. P. 28.

²² *Leroy A.* Quentin de La Tour et la société française du XVIII^e siècle. Paris, 1953. P. 169–171.

вого 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, что произведения, выставляемые в Салонах, должны изначально целиком и полностью предназначаться королю, а потому мастеров обязали заранее, чуть ли не сразу после закрытия предыдущего Салона, согласовывать с дирекцией королевских строений сюжеты будущих работ. 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 стандартизировались. Д'Анживийе первым из директоров королевских строений всерьез озаботился достойным вознаграждением для художников. На искусство стали выделяться значительные суммы. Директор не любил раздавать пенсии и пособия художникам, предпочитая оплачивать конкретную работу. Ж. Локен указывает, что за 15 лет (1775–1790) д'Анживийе потратил на королевские заказы 590 454 ливра²³. (На содержание Французской академии в Риме уходило в среднем 25 000 ливров в год).

Как справедливо отмечают французские исследователи, новый директор очень поддерживал классицистическую стилистическую линию во французском искусстве, и программа по масштабному увеличению королевских заказов была направлена на то, чтобы «утвердить заново традиционное первенство высокого жанра — исторической живописи»²⁴. 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, был не слишком привлекателен для мастеров. Доступ к нему был открыт лишь академиком, составлявшим элиту парижского художественного сообщества, однако отнюдь не многие с энтузиазмом пользовались своей

²³ *Locquin J.* Op. cit. P. 49.

²⁴ *Pommier E.* Le projet du Musée royale... P. 195.

привилегией. Тому есть несколько причин, первая из которых лежит на поверхности. Только в конце XVIII столетия живописцы стали получать за свой труд достойную и своевременную оплату. В этом смысле корона не могла конкурировать с частным заказом. Вторая причина заключалась в неколебимой приверженности королевского заказа историческому жанру.

При том, что традиционно этот жанр главенствовал в Академии, всё больше мастеров предпочитали не ограничивать себя в творческих поисках. Даже принадлежащие Академии теоретики зачастую высказывались в этом отношении весьма либерально. Так, 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»²⁵. 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 полотен²⁶. 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, — 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»²⁷. 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 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.

²⁵ *Lesur 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, 2019. P. 74.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. T. V, vol. 2 (1747-1752). Édition établie en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art. Paris, 2012. P. 469.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Procès-verbaux de l'Académie royale ...* Vol. 6. P. 205.

Далеко не все принадлежащие Академии мастера были настроены посвятить себя академической карьере. Так, например, Ж.-О. Фрагонар, историческую картину которого «Корез и Калироя» Академия и критики встретили с большим энтузиазмом, отказался от работы в историческом жанре и не создал более ни одного полотна такого рода. В дальнейшем мастер не стремился получать заказы от короны и работал с частным заказчиком.

Положительные стороны официальной работы на короля также 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 Пьера, честолюбивого 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, в 1741 г., он 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 г., тогда же, когда был удостоен должности заместителя профессора Академии. Он стал одним из 11 академиков, принявших участие в конкурсе 1747 г., непосредственно после чего получил звание профессора. Около 1750 г. Пьер снова получает королевский заказ — на этот раз он пишет некую «Пастораль», выставленную в салоне того же года. Художник понимал значение королевской мануфактуры Гобеленов, а потому стал одним из наиболее активных создателей образцов для этого вида искусства. В 1752 г. Пьер 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 г. тот становится «первым художником короля», возглавляет Королевскую мануфактуру Гобеленов, а также делается ближайшим советником директора королевских строений графа д'Анжвийе — человека, непосредственно занятого организацией королевских заказов. Этот пример показывает, что академическая карьера и успешное выполнение заказов, поступающих 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. Верне, уроженец юга Франции, оказался в Риме в 1734 г. 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 Николас Флейгельс поощрял успехи Верне в области пейзажа. Возможно, именно Флейгельсу Верне обязан тем, что в 1745 г. Парижская королевская академия заочно признала его назначенным. Верне жил в Италии до 1752 г. Маркиз де Мариньи, который, как уже говорилось, в 1749–1751 гг. совершил путешествие по Италии, свел знакомство с Верне и даже добыл ему важный королевский заказ на серию пейзажей под названием «Порты Франции». Это укрепило надежду художника построить успешную карьеру в столице. 23 августа 1753 г. Верне уже в Париже и принят в Королевскую академию живописи и скульптуры в качестве академика. В знак особого отношения к таланту живописца ему была предоставлена мастерская при Лувре. Он много лет работал над порученным ему королевским заказом, одновременно выполняя множество полотен для частных лиц. Серия «Порты Франции» вызвала всеобщий интерес, по мере создания новые полотна выставлялись в Салонах, над гравюрами с них трудилось несколько первоклассных мастеров. Верне организовал подписку на гравюры с будущих произведений. 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 известные³⁰. 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 мы говорили об официальном королевском заказе, не имеющем прямого отношения к личности короля. Однако была особая сфера, о которой следует сказать отдельно — это выполнение королевских портретов.

³⁰ *Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle / Par Léon Lagrange, avec le texte des livres de raison.... Paris, 1864. P. 126.*

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 процесс. В докладе одного из основателей этого 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»³¹. Теоретик искусства Андре Фелибьен в 1663 г., т.е. как раз в тот момент, когда недавно основанная Академия вырабатывала доктрину и активно пролагала различные 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 двух королей». 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»³². Иными словами, художник транслирует идею монархии, сам дух абсолютизма, воплощенный в конкретном физическом облике, в то же время реализуя посредством изображения эффект присутствия королевской особы.

Портрет в XVII–XVIII вв. 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 в полный рост и в натуральную величину, поскольку это делает иллюзию присутствия более полной. В то же время, как отмечает

³¹ *Pommier E. Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris, 1998. P. 224.*

³² *Ibid. P. 225.*

Д. Борен, «рассылки» королевских портретов по городам и весям не существовало, поскольку такой подход обесценил бы изображение монарха, а «каждый дар — событие исключительное»³³. Король может отказать в этой милости, если полагает, что проситель ее не заслуживает. Так, городам Тулону, Ниму и Валансьену, чьи власти обратились в дирекцию королевских строений с просьбой о пожаловании монаршего портрета, было отказано на том основании, что они продемонстрировали лишь «само собой разумеющуюся верность королю», однако никаких «особых обстоятельств», оправдывающих столь ценный дар, не имеется³⁴. 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, разумеется, на лучшее место в зале, для которой был предназначен. В присутствии 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 спрашивали изображения французских монархов для отправки своим государям. Тогда работу приходилось делать особенно быстро, часто в ущерб сходству. Так, поторапливая Ж. Дюплесси, занятого изображением Людовика XVI для австрийской императрицы Марии-Терезии, д'Анживийе писал: «Это политическое дело, в котором портретное сходство не имеет большого значения»³⁵.

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

³³ *Beaurain D.* La fabrication du portrait royal // *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle.* Paris, 2001. P. 245.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Hugues L.* La famille royale et ses portraitistes sous Louis XV et Louis XVI // *De soie et de poudre.* Versailles, 2003. P. 158.

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 работу. Первым делом в мастерскую исполнителя привозили под охраной королевские одеяния, выбранные лично 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»³⁶. Можно отметить, что монархи не были склонны тратить на позирование много времени. Зачастую мастер делал с натуры только наброски, а заканчивать голову должен был в своей мастерской. Так, А.-Ф. Калле, которому было поручено создание портрета Людовика XVI, вынужден был наблюдать за своей моделью во время королевских завтраков. А Друэсын жаловался, что потерял в Версале очень много времени, «ожидая сеансов, которые задерживались на срок от восьми до пятнадцати дней»³⁷.

С готового портрета снималось строго оговоренное с высочайшей моделью количество копий. Для этого при дворе существовал так называемый «копийный кабинет». Кабинет имел собственное здание, расположенное в Версале на стыке улиц Сюринтендантства, Оранжери и Старого Версаля³⁸. 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»³⁹.

Разумеется, нелегко было бороться с нелегальными копиями и подделками, авторы которых не принадлежали кабинету и не имели 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.

³⁶ *Beaurain D.* Op. cit. P. 249.

³⁷ *Hugues L.* Op. cit. P. 162.

³⁸ *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. Mis en ligne le 18 décembre 2013. — URL : <http://crcv.revues.org/12223> (дата обращения 02.03.2024)

³⁹ *Ibidem.*

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.

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, художник не имел права бросить работу. Так же 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 г., сразу после вступления Ленормана де Турнема в должность директора королевских строений⁴⁰. «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 самых разных жанров: исторического, бытового, анималистического. 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 г. цены были снижены. По новому тарифу «те портреты, которые стоили 2500 ливров, будут

⁴⁰ Полный текст указа можно найти в Национальном Архиве Франции: AN 0/I/1087-1097.

стоить 1800, а те, за которые платили ... 6000 ливров будут стоить 3600 или, самое большее, 4000»⁴¹. Можно привести и конкретные примеры. Так, Л. Токке в 1740 г. за портрет королевы получил 9300 ливров, а в 1747 г. 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 г. просил оплату за портреты, выполненные в 1754 и 1756 гг.⁴²

В то же время известность мастеров, выполнивших изображение короля и членов французской королевской семьи, давала им немало преимуществ. Даже копиисты достигали немалого почета и благосостояния. Здесь в качестве показательного примера может быть приведена личность Франсуа-Альбера Стьемара. Уроженец Валансьена, этот мастер около 1702 г. оказался в Париже и проучился в Академии всего один год. Уже в начале 1704 г. он был признан назначенным, а с 1707 г. получил должность копииста и реставратора картин Королевского собрания. Ему приходилось копировать как портреты, так и полотна старых и современных мастеров. Работа на короля и герцога д'Антена привлекла к нему таких заказчиков, как герцог де Буффле, герцог де Сент-Аньян, герцог де Жевр, герцогиня де Вийар, граф и графиня Тулузские. Востребованность Стьемара была так высока, что он мог назначать значительную оплату за свои работы. На момент смерти копииста в 1740 г. его состояние составило 162 522 ливра⁴³.

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 личного придворного художника король мог выбрать себе сам. Эта должность была менее почетной, однако назначение на нее в большей степени было обусловлено личными вкусами короля. Придворный художник не обязан был специализироваться в историческом жанре, он мог быть и портретистом

⁴¹ *Hugues L. Op. cit. P. 170.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *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, 2009. P. 178.*

или анималистом, хотя, разумеется, как правило, принадлежал Академии. Придворных художников могло быть и несколько. Так, граф д'Артуа (будущий Людовик XVIII) имел около 20 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 (дочери Людовика XV) — А. Лабиль-Гийар.

Подобно обычным смертным, представители королевской фамилии могли увлечься творчеством одного из мастеров и «передать» 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 престижно и сулило популярность в среде аристократии. Поэтому мастера старались не упустить случая лично продемонстрировать королю свои работы, 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»⁴⁴. Так же, если художник должен был доставить в Версаль какое-нибудь одно заказанное ему произведение, он мог привезти с собой еще немало собственных полотен, чтобы продемонстрировать их королю. Так, например, поступил в 1726 г. Удри, который вместе с одним заказанным полотном привез еще 26 и устроил в Версале настоящую выставку, «осмотренную утром королем и королевой, после обеда одним королем, а потом и всем двором»⁴⁵.

Итак, королевский заказ был важной составляющей академической карьеры. Взаимная заинтересованность короны и Академии была очевидна еще на момент основания последней (1648). Отделившаяся 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. Головин⁴⁶. Эту мысль высказала также и французская исследовательница А. Верже, полагающая, что время для создания Академии было весьма подхо-

⁴⁴ *Chatelus J.* Op. cit. P. 21.

⁴⁵ *Ibid.* P. 20.

⁴⁶ *Головин В.П.* Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2003. С. 215.

дящим. 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»⁴⁷. Сделав ставку на короля, Академия достигла своих целей и обеспечила себе длительное процветание. В XVIII столетии многие 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 гг. 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 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 была очевидна и для реформаторов времен Великой французской революции. А потому обе институции исчезли в одно и то же время: Академия была упразднена декретом от 8 августа 1793 г., через полгода после казни короля.

References

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, mis en ligne le 18 décembre 2013. — URL: <http://crcv.revues.org/12223>

Beaurain D. La fabrique du portrait royal // L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2001. P. 241–262.

⁴⁷ 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 / Dir. par G. Mauger. Paris, 2006. P. 14.

Chatelus J. Peindre à Paris au XVIIIe siècle. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 1991. 350 p.

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.

Golovin V.P. *Mir khudozhnika rannego italienskogo Vozrozhdeniya* [The World of the Early Italian Renaissance Artist]. Moscow: NLO, 2003. 288 p.

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 (SVEC). 2004. N 7. — URL: <https://www.ghamu.org/christophe-henry-la-crise-de-la-peinture-dhistoire-ou-lart-du-xviii-siecle-vu-par-lui-meme/>

Henry Ch. Tisser l’Histoire à la manufacture des Gobelins // Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours. Études rassemblées et présentées par Christophe Henry. Sur une idée de Martine Debieuvre. En partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l’Art moderne (GRHAM). Paris: Mairie Onze, 2018. P. 135–150.

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. Versailles: Actes Sud, 2003. P. 103–135.

Lagrange L. Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle. Paris: Librairie académique, 1864. 521 p.

La Peinture en procès, l’invention de la critique d’art au siècle des Lumières / Éd. R. Démoris et F. Ferran. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. 420 p.

Leroy A. Quentin de La Tour et la société française du XVIIIe siècle. Paris: Edition Albin Michel, 1953. 350 p.

Lesur N. Les académiciens 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.

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. 502 p.

Pommier E. Le projet du Musée royal (1747–1789) // L’art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris: Édition de la Maison des sciences de l’homme, 2001. P. 185–209.

Pommier E. Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris: Gallimard, 1998. 508 p. (Bibliothèque illustrée des histoires).

Vergier 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 / Dir. par G. Mauger. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l’homme, 2006. P. 13–45.

Поступила в редакцию
12 августа 2024 г.