

Софья Дмитриева

Понятие жанра во французской теории искусства XVIII века

Принято считать, что иерархия жанров стояла во главе французской академической доктрины XVIII века, но на самом деле концептуально жанр не имел отношения к теории искусства Франции того времени, и если и использовался, то как оценочная, а не аналитическая категория. Для того чтобы это продемонстрировать, автор сопоставляет роль жанра во французской теории литературы и искусства XVII–XVIII веков, прослеживает истоки последней в итальянских концепциях XVII века и развенчивает миф об иерархии жанров.

Ключевые слова:

жанровая теория,
французская живопись XVIII века,
иерархия жанров,
жанровая живопись,
историческая живопись.

Как бы активно современная история искусства ни оперировала жанровыми категориями, происходит это машинально — без какой бы то ни было теоретической базы или критического осмысления. Если жанрам и достаются определения, то, как правило, тавтологичные: портрет — это изображение человека, пейзаж — природы, а натюрморт — неодушевленных предметов. При этом очевидна бессмысленность таких определений — весь функционал и, соответственно, интерес живописных жанров — как раз во всем, *кроме* предмета изображения: в том, как жанры приобретают и теряют популярность, как взаимодействуют друг с другом, как трансформируются на протяжении времени и т. д. Как писал Юрий Тынянов в статье «Литературный факт» (1924), «Нельзя судить пулю по цвету, вкусу, запаху. Она судима с точки зрения ее динамики» [1, с. 172]. В вопросах жанра искусствоведение на множество шагов или, если брать за отправную точку труды русских формалистов, ровно на сто лет отстает от филологии. Причина того, что, в отличие от историй литературы и кино, искусствоведение так и не выработало жанровой теории в том, что наука по инерции сфокусирована на одних проблемах и пренебрегает другими. История самой истории искусства, таким образом, может помочь обнаружить источник этого отставания, и настоящая статья, посвященная проблеме жанра во французской теории XVIII столетия, предлагает по-новому посмотреть на эстетические представления того времени, чтобы по-новому взглянуть на науку сегодня.

Говоря о жанрах во французской теории искусства XVIII века, принципиально важно разграничить терминологическую и концептуальную стороны вопроса. Французское слово *genre* обладает огромным

1 Вариант настоящей статьи был представлен на конференции *The Intermedial Eighteenth Century: Textual and Visual Arts, 1660–1832* (Нортумбрийский университет, Ньюкасл, 16–17 сентября 2020 года). Автор выражает благодарность Фонду Вулфсона (Wolfson Foundation), Фонду Кэтрин и Альфреда Форреста (Catherine and Alfred Forrest Trust) и Центру Андре Шастеля (Centre André Chastel) за поддержку исследования, а также Стефани О'Рурк — за помощь в подготовке статьи.

количеством значений, не имеющих прямого отношения к тому явлению, которое обозначается словом «жанр» в русском языке. «Энциклопедия» Дени Дидро и Жана Лерона д'Аламбера дает понятию семь определений [12, pp. 589–599], но на самом деле в XVIII веке их было существенно больше. Только в контексте искусства, термин использовался в значениях «род», «вид», «манера», «жанр» и «жанровая живопись», и нельзя сказать, что одно из них обладало большей частотностью, чем другие [29, p. 3]. Такой семантический диапазон не позволяет, например, определить, что имеет в виду Антуан-Жозеф Дезалье д'Арженвилль, ведущий биограф своего времени, когда пишет что Николя Ланкре «se decida pour le genre de peinture de Watteau, qui étoit alors extremement à la mode» [13, p. 435] — перенял ли Ланкре, по мнению автора, темы и мотивы Антуана Ватто, живописную манеру своего учителя или жанр, в котором он работал (*fête galante*)?

Даже в тех редких случаях, когда с точностью можно сказать, что *genre* — это «жанр», термин используется абсолютно непоследовательно: в одном ряду с портретом, пейзажем и натюрмортом запросто могут оказаться живописные техники и форматы. Например, список специальностей, которые художники получали при вступлении в Королевскую Академию живописи и скульптуры, по большей части выдержанный по жанровому принципу (портретист, пейзажист, баталист и т. д.), также включал в себя художника-миниатюриста [6, p. 234]. Кроме того, в восемнадцатом веке жанрами называли художественные техники, пастель и энкастику, которые тоже были в списке академических профилей [22, pp. 466–488]. Отличный пример того, насколько гибким было представление о «жанре» в эпоху Просвещения, — список «жанров античной живописи», который граф де Келюс огласил в заключение своей речи в Королевской Академии 10 ноября 1753 года. В этот безнадежно бессистемный список вошли историческая живопись, камайё, «простые и сложные портреты» (*Les portraits simples et composés*), «низкие» сюжеты, пейзажи, декор, арабески, изображение цветов, анималистика, миниатюра, энкастика, копии с мраморов (*Les marbres copiés*) и станковая живопись [9, p. 276].

Названия самих жанров были не более осмысленными. С точностью можно сказать, что только три из них в XVIII веке именовались так же, как сейчас, — историческая живопись, портрет и пейзаж. Для обозначения жанровой живописи и натюрморта использовалась целая вереница терминов, которая к их современным названиям не имеет

ни малейшего отношения. Жанровых художников, таких как Ватто, Жан-Батист-Симеон Шарден и Жан-Батист Грëз, называли создателями произведений «во фламандском вкусе» (*dans le gout flamand*), камерных наивных сцен (*petits sujets naïfs*) и бамбошад (*bambochades*) или попросту живописцами «узкой специализации» (*de talents*) [2, p. 2]. Натюрмортов подразделяли на тех, кто пишет цветы, фрукты или и то и другое, и называли соответствующе: *peintres de fleurs*, *peintres de fruits* и *peintres de fleurs et de fruits* [27, p. 328]. Учитывая все вышеперечисленное, неудивительно, что большинство жанров вовсе не имело названия. Как доказал Мартин Эйдельберг, «галантные празднества» (*fêtes galantes*) — так академики в 1717 году нарекли «Паломничество на остров Киферу» Антуана Ватто (ил. 1) — не считались жанром до середины девятнадцатого века [15, pp. 17–28]. Похожим образом, термины «сцены из светской жизни» (*tableaux de mode*) и «воображаемые фигуры» (*figures de fantaisie*) в эпоху Просвещения использовались спорадически, а для обозначения соответствующих жанров были выбраны уже историками XXI столетия — Дениз Эми Бекстер [5, p. 28] и Мелиссой Персиваль [26, pp. 17–36].

Одна из возможных причин такой терминологической путаницы — то, что для французской теории искусства XVIII века жанр в его нынешнем понимании — понятие нерелевантное. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить функцию жанра в теориях живописи и литературы того времени. В литературной сфере жанр был одним из ключевых инструментов переосмысления прозы и поэзии уже в XVII веке. Теория активно занималась определением и переопределением стилистических и семантических границ романа («Трактат о возникновении романов» Пьера-Даниэля Юэ, 1670), пасторальной поэзии («Трактат о природе эклоги» Бернара ле Бовье де Фонтенеля, 1688), буржуазной драмы («Беседы о “Побочном сыне”» Дени Дидро, 1757) и других литературных жанров [25, pp. 73–237]. По жанровому принципу были организованы и труды об общих принципах литературы, большинство из которых ориентировалось на структуру «Поэтического искусства» Николя Буало (1674). Во второй и третьей частях этого основополагающего текста своеобразие жанров поэзии (эклога, элегия, ода, сонет, эпиграмма, сатира, водевиль, трагедия, эпос и комедия) определяется на основании их формально-стилистических особенностей — ритма, повествовательных приемов, стихотворного размера, тропов и т. д. [7, pp. 9–28]. В «Поэтическом искусстве» Буало не только устанавливает природу жанров, но и прослеживает развитие каждого из них от античных

истоков до момента адаптации на французской почве. Под влиянием Буало, жанровый подход к теории и истории литературы оставался доминирующим и на протяжении последующего столетия.

Между тем труды по истории искусства (например, «Краткие жизнеописания знаменитых художников» Роже де Пиля, 1699, или процитированные выше «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев» Дезалье д'Арженвиля, 1762) были организованы не по жанровому, а по национальному принципу. Разделение живописи на итальянскую, фламандскую и французскую школы выросло из каталогов частных собраний, которые знатоки-дилеры (*connoisseurs*) составляли перед аукционами [3, pp. 16–21]. В совокупности каталоги частных коллекций и искусствоведческие работы с их разделением на школы живописи послужили ориентиром при оформлении первых публичных музеев, таких как Лувр [23, pp. 3–4]. То есть жанр не был организующим принципом ни на стенах живописных коллекций, ни на страницах трудов по искусству.

Показательно, что в теоретических трактатах, посвященных и литературе, и живописи, таких как «Критические размышления о поэзии и живописи» Жана-Батиста Дюбо (1717) и «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» Шарля Баттё (1746), жанр занимает совершенно разное место в двух дисциплинах. По стопам Буало, филологическую часть своих трудов авторы посвящают определению особенностей поэтических жанров: эпоса, трагедии, комедии и эклоги, в случае Дюбо [14, pp. 108–171], и эпоса, лирики, трагедии, комедии, эклоги и аполога, в случае Баттё [4, pp. 192–246]. При этом, когда речь заходит об изобразительных искусствах, ни один ни другой автор о жанре даже не упоминают. Единственное подобного рода замечание — тезис Дюбо о формате, подобающем произведениям жанровой и исторической живописи: критик пишет, что первые должны быть камерными, а последние — крупноформатными [14, pp. 102–103]. Контраст этого единичного наблюдения с девятью главами «Критических размышлений», препарирующими особенности поэтических жанров, очевиден.

Кроме того, в отличие от филологов, для которых жанр был в первую очередь аналитическим инструментом, теоретики живописи не проводили никаких различий между жанром произведения и его предметом изображения. Характерно, что в одном из лучших справочников по искусству XVIII столетия — «Кратком словаре живописи, скульптуры и гравюры» Антуана-Жозефа Пернети (1757) — живописные жанры



1. Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717
Холст, масло. 129 × 194. Лувр, Париж

перечислены в статье, озаглавленной *Sujet*: «Сюжет — это действие, запечатленное в произведении живописи, скульптуры или гравюры. Примеры: исторический сюжет, мифологический сюжет, пастораль, сюжет высокого жанра [*dans le genre noble*], сюжет низкого жанра [*dans le genre bas*], анималистика, изображение цветов и др. Исторический и мифологический сюжеты присущи высоким жанрам, а сцены из жизни обычных людей — низким. Последние именуют бамбошадами [*bambochades*]» [27, p. 523]. Различие между «высокими» и «низкими» жанрами, которое проводит Пернети, — это дань академической иерархии, ритуально воспроизводившейся во всех трудах по искусству Франции XVIII века.

Иерархия жанров была введена в употребление крупнейшим историком и теоретиком искусства эпохи Людовика XIV, секретарем Королевской Академии живописи и скульптуры Андре Фелисьеном. В предисловии к «Конференциям Королевской Академии живописи

и скульптуры в 1667 году» Фелибьен пишет: «[...] чем больше художники посвящают себя предметам возвышенным и сложным [*les plus difficiles et les plus nobles*] и чем меньше — низким и заурядным [*plus bas et de plus commun*], тем больше благородства в том, что они делают. Следовательно, тот, кто совершенен в пейзаже выше того, кто пишет только фрукты, цветы и ракушки. Живописец, посвятивший себя изображению живых существ, ценнее того, кто занят запечатлением предметов неодушевленных. И, поскольку человек — наиболее совершенное творение Бога, нет никаких сомнений, что тот, кто, подобно Господу, создает изображение человека на холсте, блистательнее всех остальных. [...] Портретисты, однако, не обладают уровнем мастерства, который доступен только тем просвещенным живописцам, которые отказались от изображения отдельных фигур ради создания многофигурных композиций на исторические и мифологические сюжеты» [16, п.р.]. В этом отрывке Фелибьен располагает жанры живописи в иерархическом порядке, отражающем его антропоцентрический взгляд на мир, который корнями уходит в эпоху Возрождения: (в порядке возрастания значимости) натюрморт, пейзаж, портрет и историческая живопись [21, р. 20]. Иными словами, в отличие от теоретиков литературы, он понимает жанры не как «художественные единицы с собственными формальными законами» [24, р. 167], а как оценочные категории, тождественные предмету изображения.

Как неоднократно писал Марк Ледбери, иерархия Фелибьена на самом деле вскоре была сведена к дихотомии жанровой и исторической живописи: «Тенирс и голландская жанровая живопись, с одной стороны, противопоставлялись Пуссену и исторической живописи, с другой; весь спектр жанров был, таким образом, упрощен до противопоставления исторической и неисторической живописи; и неспособные, как казалось Дюбо, пробудить в зрителе эстетическое чувство жанровые картины северных мастеров были во второй категории» [21, р. 23]. Наблюдение Ледбери абсолютно верно, но его понимание жанра (как изображения сцен из повседневной жизни) анахронично. Подтверждение тому — определение, которое в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера дает термину Клод-Анри Ватле: «Слово “жанр” используют, чтобы провести различие между художниками историческими и теми, которые специализируются на изображении определенных предметов. Таким образом, жанровые живописцы — те, кто пишет животных, фрукты, цветы и пейзажи» [12, р. 597]. Что характерно, определение Ватле обходится полностью без жан-

ровой живописи в ее современном понимании, а противопоставление, которое оно транслирует, — в большей степени разделение на историческую живопись и «все остальное» [30, р. 34], чем антитеза двух категорий многофигурной живописи, как об этом пишет Ледбери.

Дихотомическое представление о жанре в теории искусства XVIII века и близко не отражает многообразия живописной практики эпохи. В 1710-е годы французские коллекционеры, такие как, например, Жанна Батист д'Альбер де Люин, графиня Веррю, начали активно собирать живопись и печатную графику Голландии эпохи Золотого века [34, pp. 32–69]. В результате во Франции оказались произведения целого ряда нетрадиционных для страны жанров, ни один из которых не фигурирует в перечне Фелибьена. Среди них были упомянутые ранее «галантные празднества» и «воображаемые фигуры», жанр «военного лагеря» (*halte de troupes*) и «охотничий пикник» (*halte de chasse*), которые были с большим интересом приняты французскими художниками, адаптировавшими их к новой почве. Кроме того, живописные жанры находились в процессе активной трансформации, результатом которой были такие пограничные явления, как, например, исторический портрет (жанр на стыке исторической живописи и портрета) и жанровый портрет (соединивший в себе портрет и жанровую живопись).

Причина, по которой разделение на «жанровую» и историческую живопись было настолько неравноценным, в том, что последняя, в глазах французских теоретиков эпохи Просвещения, в определенном смысле включала в себя все жанры. Как писал еще один крупнейший теоретик рубежа веков Роже де Пиль, «один живописец рожден выдающимся портретистом, другой — пейзажистом, третий — талантлив в изображении животных, а четвертый — цветов, но поскольку все эти таланты объединены в том, что присущ художнику историческому, нет никаких сомнений, что историческая живопись — во главе остальных жанров (*genres particuliers*)» [28, р. 389]. Как явствует из слов де Пилля, противопоставление исторической живописи «жанровой» было разделением на художников универсального таланта (*génies universels*) и живописцев, специализирующихся на одном жанре (*talents particuliers*) [10, р. 351]. Иными словами, в XVIII веке историческая живопись была синонимом живописи как таковой. Замечание Ричарда Ригли о том, что иерархия жанров была «коллективным языком, который позволял художникам выдавать произведения искусства, выстроенные в соответствии с жанровым каноном, на суд критикам, которые, ориентируясь

на тот же канон, могли дать этим работам положительную или отрицательную оценку» [33, р. 286], верно с той оговоркой, что такой канон был выработан только для исторической живописи. Если литературные критики настаивали на том, что у каждого жанра есть своя собственная формальная оболочка вместе с ее возможностями и ограничениями (как писал Буало, «каждая поэтическая форма по-своему прекрасна» [*tout poème est brillant de sa propre beauté*] [7, р. 13]), то теоретики живописи определяли жанры только через их соотношение с исторической живописью. И ее главенством была отмечена не только теория, но и практика искусства: «Королевская Академия, — как пишет Барбара Гейтгенс, — обучала только исторической живописи — образовательная система включала в себя малые жанры, но они воспринимались как ее составляющие» [18, р. 44].

Дихотомия «жанровой» и исторической живописи была принципиально отлична от полифонии жанров, воспетой Буало в «Поэтическом искусстве». «Жанровую» живопись от исторической отделяла абсолютно непреодолимая граница — они считались категориями разного порядка и оценивались по никак не связанным друг с другом критериям. Как свидетельствует следующее определение Жака Лакомба, в исторической живописи в XVIII веке ценились повествовательные качества, а в жанровой — формальные (светотень, колорит, композиция, фактура и др.): «Предмет возвышенный отличается от прочих величием, изображенного, общей силой и экспрессией, разнообразием действия на полотне и т. д. Малый же предмет интересен мастерством исполнения, которое должно быть новым, элегантным, интересным» [20, р. 323].

Почвой разделению живописи на «жанровую» и историческую послужило противопоставление *imitatio* и *inventio*, которое французские теоретики позаимствовали у Джорджо Вазари и Джованни Пьетро Беллори. Историческая живопись, в их глазах, была единственным жанром, который требовал от автора работы над художественным замыслом (*inventio*), тогда как остальные — представлялись не более чем отражением реального мира (*imitatio*). Речь, которую классицист Нозль Куапель произнес в стенах Королевской Академии 1 февраля 1670 года, наглядно демонстрирует связь между французской теорией искусства XVII–XVIII веков и ее итальянскими истоками. По мнению Куапеля, художнику универсального таланта, чтобы преуспеть, необходимы три навыка — воображение, понимание (*entendement*) и память, тогда как «жанровому» живописцу достаточно последней — ему нужно

лишь воспроизвести на холсте сцены и образы, некогда представшие перед его глазами [10, р. 351].

Есть у противопоставления «жанровой» и исторической живописи и другой, еще не освещавшийся историками XVIII века, источник². Первый французский словарь художественных терминов, вошедший в издание «Принципов архитектуры, скульптуры, живописи и других искусств» Фелисьена (1676), определял историческую живопись следующим образом: «Есть художники, которые специализируются на изображении определенных вещей — природы, животных, батальных или людей, но наиболее велик тот живописец, который посвятил себя созданию многофигурных композиций на исторический сюжет. Этот род искусства называется исторической живописью или, используя термин Витрувия, “мегалографией”, то есть живописью значимой» [17, р. 439]. Понятие «мегалография» (*megalographia*) Фелисьен действительно заимствует из седьмой книги Витрувия об архитектуре [31], но трактует его вольно: в оригинальном тексте нет ничего, что свидетельствовало бы о качественной оценке, которую дает термину Фелисьен, или о его связи с исторической живописью. Несмотря на вольность интерпретации, важно, что именно она была растиражирована в текстах об искусстве XVIII века. Характерный пример — определение «мегалографии» из словаря Пернети: «Мегалография — термин, который Витрувий использует для обозначения картин на возвышенный сюжет; в свою очередь, рипографией называют живопись низкого сорта и низменные предметы изображения, такие как животные, фрукты и др.» [27, р. 407]. Очевидно, что определения, которые Пернети дает «мегалографии» и «рипографии», в действительности не имеющие никакого отношения к первоисточнику, в точности совпадают с представлениями XVIII века об исторической и «жанровой» живописи. Обе пары построены на противопоставлении «высокого» и «низкого», «значимого» и «заурядного». Неудивительно, что, как следствие, на дихотомию исторической и «жанровой» живописи в XVIII веке неосознанно проецировались и другие оппозиции, уже не имеющие отношения к искусству.

Сегодня сложно себе представить, что живописный жанр может быть показателем социального статуса, но именно так дела обстояли

2 Норман Брайсон упоминает противопоставление мегалографии/рипографии в *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* [8], но пишет о нем в контексте классической эстетики, а не французской теории XVIII века.

во Франции XVIII столетия. Сюжетную канву исторической живописи составляли античные мифы и события классической истории, для считывания которых необходим был уровень эрудиции, доступный лишь части, значительно расширившейся с появлением в 1737 году Салонов, публики. В результате интерес к историческим художникам стал признаком принадлежности к высшему сословию. Иными словами, разделение живописи на историческую и «жанровую» отражало, как первым отметил социальный историк искусства Томас Кроу, раскол общества на аристократию (*noblesse*) и «всех кроме» (*roture*) [11, p. 17]. Слова Кроу находят подтверждение, например, в речи, произнесенной Ватле 8 июня 1748 года в Королевской Академии живописи и скульптуры: «[...] героический и трагический жанры созданы для человека цивилизованного, а не для тех, в чьей голове нет ничего, кроме заложенного природой [...]. Исторические и мифологические сюжеты существуют не для всех в равной степени. Тогда как одни искренне восхищаются Ифигенией, сколько же других, кто даже не знает, кто она, и едва ли о ней слышал? Для последних изображение жертвоприношения Ифигении теряет всю ценность, которой его наделила поэзия — нет в нем для них ни интереса, ни боли, ни отчаяния» [32, p. 137].

Дихотомия исторической и «жанровой» живописи была маркирована не только ярлыками «благородного»/«низменного», но и «мужского»/«женского». В блестящей монографии *Making up Rococo: François Boucher and His Critics* Мелисса Хайд показывает, как на протяжении XVIII века критики использовали «мужественность» исторической живописи в качестве аргумента против «женственных» малых жанров. Хайд приходит к выводу, что выпад против рококо с его многообразием смежных, не поддающихся определению жанров был связан с желанием критиков XVIII столетия восстановить гендерные группы в их прежних границах, которые к этому моменту начинали постепенно стираться, не без влияния рокайльной культуры [19, pp. 91–92].

Подводя итоги, хотелось бы остановиться на трех освещенных в этой статье тезисах, которые являются ключевыми для понимания жанра в теории XVIII века. Во-первых, жанр имел принципиально разное значение и функцию в теориях литературы и искусства: в то время как в филологии он был одним из основных аналитических инструментов, теоретики искусства обращались к понятию жанра редко и только как к основе для оценочных суждений. Во-вторых, и понятийно, и терминологически жанр в теории XVIII столетия принципиально отличен

от современного представления о нем: все живописное многообразие эпохи было подразделено на две неравные категории — историческую живопись и остальные жанры, которые представлялись критикам ее составляющими. Такой дихотомический взгляд на жанр и близко не отобразил тот жанровый спектр, который возник в результате активной трансформации жанров в 1710–1730-е годы. Наконец, различие между исторической и «жанровой» живописью объяснялось с помощью серии антитез (мегалография — рипография, *inventio* — *imitatio*, «высокое» — «низкое», универсальный талант — узкая специализация), на которые критики бессознательно проецировали классовые и гендерные разногласия своего времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 167–182.
2. Bailey C. B. Surveying Genre in Eighteenth-Century French Painting // Bailey C. B., ed. *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard: Masterpieces of French Genre*. Ottawa: National Gallery of Canada, 2003. Pp. 2–39.
3. Bailey C. B. *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*. New Haven: Yale University Press, 2002.
4. Batteux C. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.
5. Baxter D. A. Fashions of Sociability in Jean-François de Troy's *Tableaux de Mode, 1725–1738* // Cavanaugh A., ed. *Performing the "Everyday": The Culture of Genre in the Eighteenth Century*. Newark: University of Delaware Press, 2007. Pp. 27–46.
6. Boedo S. L. The Impact of the Eighteenth-Century Salon Exhibitions on Receptions to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture // Pichet I., éd. *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture: archéologie d'une institution*. Paris: Hermann, 2014. Pp. 219–236.
7. Boileau N. *L'art poétique*. Cambridge: Cambridge University Press, 1907.
8. Bryson N. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books, 1990.
9. Caylus A.-C. De la peinture ancienne // Lichtenstein J., Michel C., éd. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Tome 6: Les Conférences entre 1752 et 1792. Vol. 1*. Paris: ENSBA, 2012. Pp. 233–281.

10. *Coytel N.* Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres // *Lichtenstein J., Michel C., éd.* Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Tome 1: Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coytel, 1648–1681. Vol. 1. Paris: ENSBA, 2006. Pp. 346–355.

11. *Crow T.* Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven: Yale University Press, 1985.

12. *D'Alambert, J., Diderot D.* Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 7. Paris: Braisson, 1751.

13. *Dezallier d'Argenville A.-J.* Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres. Tome quatrième: École de France. Paris: de Bure, 1762.

14. *Dubos J.-B.* Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Vol. 1. Paris: Jean Mariette, 1719.

15. *Eidelberg M.* Watteau, peintre de fêtes galantes // *Ramade P., Eidelberg M., éd.* Watteau et la fête galante. Paris: Réunion des musées nationaux, 2004. Pp. 17–28.

16. *Félibien A.* Conférences de L'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667. Paris: Frederic Leonard, 1669.

17. *Félibien A.* Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Paris: Veuve & Jean-Baptiste Cognard fils, 1699.

18. *Gaetgens B.* The Theory of French Genre Painting and Its European Context // *Bailey C. B., ed.* The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard: Masterpieces of French Genre. Ottawa: National Gallery of Canada, 2003. Pp. 40–59.

19. *Hyde M.* Making up Rococo: François Boucher and His Critics. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.

20. *Lacombe J.* Dictionnaire portatif des beaux-arts. Paris: Rue S. Jacques, 1752.

21. *Ledbury M.* Sedaine, Greuze and the Boundaries of Genre. Oxford: Voltaire Foundation, 2000.

22. *Massé J.-B.* Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions // *Lichtenstein J., Michel C., éd.* Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Tome 5: Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coytel, 1747–1752. Vol. 2. Paris: ENSBA, 2012. Pp. 466–488.

23. *McClellan A.* Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

24. *Michel C.* Le Célèbre Watteau. Genève: Librairie Droz, 2008.

25. *Nisbet H. B., Rawson C.* The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 4: The Eighteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

26. *Percival M.* Les figures de fantaisie. Le phénomène européen // *Hémery A., éd.* Figures de fantaisie du XVIe au XVIIIe siècle. Toulouse: Musée des Augustins, 2015. Pp. 17–36.

27. *Pernety A.-J.* Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. Paris: Bauche, 1757.

28. *Piles R. de.* Cours de peinture par principes. Paris: Jacques Estienne, 1708.

29. *Rand R.* Love, Domesticity, and the Evolution of Genre Painting in Eighteenth-Century France // *Rand R., ed.* Intimate Encounters: Love and Domesticity in Eighteenth-Century. Princeton: Princeton University Press, 1997. Pp. 3–20.

30. *Siegfried S. L.* Femininity and the Hybridity of Genre Painting // *Conisbee P., ed.* French Genre Painting in the Eighteenth Century. New Haven: Yale University Press, 2007. Pp. 15–37.

31. *Vitruvius P. M.* De architectura. Book VII. // [penelope.uchicago.edu: Major site on ancient Rome. URL: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Vitruvius/7*.html](http://penelope.uchicago.edu/Major%20site%20on%20ancient%20Rome/URL:http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Vitruvius/7*.html) (дата обращения: 07.03.2021).

32. *Watelet C.-H.* Sur la poésie dans l'art de la peinture // *Lichtenstein J., Michel C., éd.* Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Tome 5: Les Conférences au temps de Charles-Antoine Coytel, 1747–1752. Vol. 1. Paris: ENSBA, 2012. Pp. 126–141.

33. *Wrigley R.* The Origins of French Art Criticism: from the Ancien Régime to the Restoration. Oxford: Oxford University Press, 1993.

34. *Ziskin R.* Sheltering Art: Collecting and Social Identity. University Park: Pennsylvania State University Press, 2012.