



**«Салоны» Дидро.
Выставки современного
искусства в Париже XVIII века**

М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2023

Наталья Сиповская

«Издание, приуроченное к выставке» — относительно новый формат, заступивший на смену традиционным выставочным каталогам. В данном случае такой посыл, оставляющий смысловый люфт с ТЭП экспозиции и позволяющий акцентировать те смыслы, которые в формате выставки было бы трудно отобразить, вполне себя оправдал. Структура данного издания, формально следующая, если судить по содержанию, выставочным разделам, оказалась гораздо более гибкой и позволила включить исследовательский контекст, отразивший актуальную проблематику изучения культуры Нового времени. В частности — формирование новой социальной модели жизни искусства и появление той самой «аудитории искусства», мнение которой ныне является чуть ли не главным критерием художественной состоятельности произведений, а ее изучение — приоритетным направлением социологии искусства.

Представляется, что главная идея издания заявлена в его названии, соименном выставке. «Современное искусство» — это словосочетание настолько прочно соотносится с художественными практиками сегодняшнего дня, что примененное к реалиям дале-

кого прошлого настораживает и считается как своего рода вызов. Тем более, что книга посвящена выставкам Королевской академии живописи и скульптуры 1667–1801 годов, заведенным по инициативе Жана-Батиста Кольбера, на ту пору первого министра Франции, и Шарля Лебрена, ректора Академии, учрежденной указом Людовика XIV в 1648 году с целью консолидации художественного сообщества под эгидой королевской власти в противовес вольным цеховым объединениям и гильдиям. Понятно, что такого рода консолидация подразумевает регламентацию, коснувшуюся всех сфер художественной жизни — от творческой (иерархия жанров) до статусной (иерархия членства) и протокольной (процедура зачисления, ежегодные собрания и порядок их проведения).

Идея сопровождать ежегодные общие собрания Академии экспозициями была зафиксирована ее уставом в 1663 году, а первая выставка прошла в 1667-м. В процессе подготовки ее смысл поменялся: первоначально было заявлено, что члены Академии предоставляют свои работы на несколько дней с целью украсить место проведения общего собрания, через четыре года выставка позиционировалась как публичная экспозиция, посвященная основанию Академии и представляющая художественные достижения ее членов [14]. В этом качестве инициатива получила одобрение Кольбера, предложившего проводить такие смотры регулярно.

Первые выставки устраивались во дворе дворца Пале-Рояль, во флигеле которого размещалась Академия, и несмотря на осадки и ветра стояли до месяца. Так выставка 1673 года — первая, к которой был издан каталог с перечнем работ (*livrets*) — продолжалась три недели. С 1699 года Академия переместилась в Лувр, выставки — в Большую галерею дворца, а с 1725 года — в Квадратный салон Лувра, наименование которого скоро стало нарицательным и для экспозиций Академии, и для выставок вообще.

К этому времени инициатива Кольбера имела уже почти 60-летнюю историю и заслужила репутацию не только центрального события художественной жизни Франции, если не всей Европы, но и великого государственного предприятия [см.: 11; 15]. Особо показательна в этом смысле выставка 1704 года, открытие которой вошло в программу торжеств по случаю рождения Людовика, герцога Бретонского (умершего во младенчестве внука Великого дофина Франции). Тогда заботами Жюля Ардуэна-Мансара, директора

королевских строений, была развернута самая масштабная экспозиция эпохи *Ancien Régime*, включившая 501 произведение 56 авторов [10]. В нее вошли живопись, графика, скульптура (в том числе произведения торевтики и медальерного искусства). С 1737 года по настоянию нового директора королевских строений Филиппа Орри выставки стали ежегодными, таковыми и оставались до 1751 года, а затем вплоть до революции устраивались в режиме биеннале. В 1748 году для отбора достойных произведений было учреждено жюри.

Все эти и многие другие обстоятельства девятистолетней истории Салонов, предшествующей появлению на их сцене центральной фигуры проекта — Дени Дидро, подробно изложены в обширной статье куратора выставки А. В. Сулимовой, заведующей отделом искусства старых мастеров ГМИИ им. А. С. Пушкина [9, с. 11–16]. Этот текст открывает первый раздел издания, озаглавленный «История выставок Королевской академии живописи и скульптуры 1667–1757 годов». Значительное место в статье уделено описанию принятой тогда экспозиционной практики, выглядящей из сегодняшнего дня весьма любопытной. На первых выставках в Лувре произведения крепились поверх декорирующих стены шпалер, в дальнейшем от этой идеи отказались в пользу так называемой шпалерной развески, сплошь закрывающей стены, что немудрено при многочисленности выставляемых живописных произведений. (Ил. 1) На стенах развешивали именно их, в то время как скульптура выставлялась на подиумах, вертикальные плоскости которых занимали графические листы [16]. При этом сплошная развеска живописных полотен решалась осмысленно, как с декоративной точки зрения, образуя блоки симметрично скомпонованных работ, иногда даже с учетом их пластического или стилистического родства, так и с дидактической — в соответствии с принятой тогда иерархией жанров.

С. К. Дмитриевой было замечено, что, в отличие от литературной теории жанров французского классицизма, располагавшей точной системой определений и внутренних правил для каждого из них, применительно к изобразительному искусству этот термин использовался в ту пору не как качественная, а как оценочная категория. В сущности, система жанров сводилась к простой формуле, напрямую связанной с сюжетом и предполагавшей две большие дефиниции — высокий жанр, к которому относили многофигурную живопись на библейские, мифологические и исторические темы, и низкие жанры.



1. Пьетро Антонио Мартини
Точное воспроизведение развески
живописных полотен на Салоне в Лувре
в 1785 году. 1785
Бумага, гравюра резцом

Их определения не сводились к принятым нынешней академической системой понятиям «портрет», «пейзаж», «натюрморт», а были весьма дробны и конкретны [5, с. 59]. Такая дихотомия лежит в основе практически всех текстов той эпохи, посвященных живописи, согласуясь с активно используемым в философских трудах эпохи Просвещения приемом оппозиционного противопоставления, равно как — и с социальной моделью тогдашнего общества, разделенного на аристократию (*noblesse*) и «всех кроме» (*roture*). Это мнение высказал Т. Кроу, один из зачинателей исследований искусства Нового времени в социологическом аспекте [12, р. 17]. На торцевой стене вводного зала выставки в Пушкинском музее был предпринят опыт реконструкции экспозиции такого рода, с масштабными историческими полотнами в верхней части и все более умалющимися портретными, пейзажными,

галантными композициями и натюрмортами, располагающимися на уровне глаз. Так что в данной развеске был и еще один смысл, чисто практический: полотна, требующие отхода или, напротив, — пристального разглядывания, находились на удобной для зрителя высоте.

Реконструкция выглядела вполне убедительной и не в последнюю очередь потому, что опиралась на обширный изобразительный материал, запечатлевший не только разные экспозиции той поры, но и непосредственно развеску Салонов. Значительная часть этих графических «крок» была выполнена Габриэлем де Сент-Обеном. Его творчество — уникальное явление, которому в книге посвящена специальная статья В. А. Мишина [9, с. 17–25]. С 1753 по 1779 год этот искусный рисовальщик, так и не удостоившийся чести назваться «причисленным» к Академии, исправно запечатлевал выставки ее членов (всего им были «отрисованы» шесть Салонов 1753, 1762, 1765, 1767, 1769, 1779 годов). Причем виды Салонов с экспозицией картин, каждая из которых узнаваема, относились знатоками к лучшим образцам его творчества. Иллюстрированные им же беглыми набросками «слепые» каталоги тех лет (не только Салонов, но и других выставок, включая аукционы) были объектом вождения знатоков.

Третья статья первого раздела «Париж Дидро» написана С. Я. Карпом, руководителем Центра по изучению XVIII века Института всеобщей истории РАН. Он выступил научным консультантом выставки [9, с. 26–33], придав основательность и фундированность погружению искусствоведческой проблематики в обширный исторический контекст. Автор известной монографии, посвященной культурной топографии Парижа XVIII века [9], в данном случае сосредоточился на одном сюжете, связанном с парижской топографией жизни одного из зачинателей великой «Энциклопедии», причем сделал это весьма наглядно. В качестве иллюстраций к статье опубликованы фрагменты известного плана Парижа 1739 года, так называемого «Плана Тюрго», экземпляр которого был очень кстати обнаружен в Российском государственном архиве древних актов и послужил украшением экспозиции в ГМИИ.

Статьи второго раздела издания, посвященного Салонам 1759–1801 годов, в основном сосредоточены на фигуре Дени Дидро и его «Салонах», критических обзорах выставок в Лувре, написанных им для рукописного журнала «Литературная корреспонденция», который рассылался по подписке монархам европейских государств

(Екатерине II — с 1764 года). Конечно, статьи журнала становились известны тогдашней публике: они зачитывались в гостиных, вроде известного салона мадам Жоффрен, ходили в списках. Предложение писать обзоры для этого во всех смыслах эксклюзивного издания Дидро получил от Фридриха Мельхиора Гримма, уже имея опыт написания текстов об искусстве: он был соавтором статей «Искусство», «Прекрасное», «Копия», «Цвет», «Рисунок» и «Живопись» для томов «Энциклопедии», выходявших в 1750, 1752 и 1753 годах. В последней из перечисленных статей он впервые упомянул о знакомстве с Жаном-Батистом Симеоном Шарденом, который с 1761 по 1773 год отвечал за экспозицию Салонов. В терминологии тех лет его должность назвалась «таписсер» (аллюзия к шпалерам первых луврских салонов или же к шпалерному принципу развески вообще). В этой роли он снискал исключительный успех, вполне сравнимый, если не превосходящий его репутацию живописца [17]. Так что Дидро немало повезло — консультант такого уровня не только обеспечивал знакомство с материалом «из первых рук», но и изрядно образовывал философа в изобразительных художествах.

Об этом не трудно судить по самим текстам Дидро, не раз публиковавшимся в том числе и на русском языке, а также по обширной литературе, им посвященной [3; 4]. Они чрезвычайно неоднородны, меткие художественные наблюдения соседствуют в них с назидательными пассажами, а точные, если не сказать эстетские оценки (например, в отношении исключительного мастерства живописи порицаемого за легкомыслие тем Фрагонара) — с весьма сомнительными комплиментами в адрес сюжетно правильных, но не всегда удачно скомпонованных полотен. Всего Дидро осветил девять салонов — с 1759 по 1781 год (с пропуском трех лет). При спорности отдельных моментов, значение «Салонов» Дидро трудно переоценить: в них проблемы изобразительных искусств оказались погружены в обширный контекст эстетических, этических и общеполитических дискуссий времени.

Вероятно, поэтому их принято считать отправной точкой в истории профессиональной критической деятельности в сфере изобразительных искусств. Конечно, и до той поры Салоны регулярно заслуживали подробные обозрения в прессе, и даже спровоцировали появление в 1746 году такого известного труда, как «Размышления о причинах современного состояния живописи во Франции» Этьена

Лафона де Сент-Йена [13]. Но тем не менее, если основной темой первого раздела книги можно назвать институализацию феномена публичных художественных выставок, то второго — институализацию художественной критики как таковой. Этот сюжет развивают статьи «Дени Дидро и выставки современного искусства в Квадратном салоне Лувра» и «Дени Дидро и Жан-Батист Грёз: по страницам «Салон» А. В. Сулимовой [9, с. 118–127; 136–143], «Медали на Салонах XVIII века» Ю. Е. Краснобаевой [9, с. 152–153], а также статьи их петербургских коллег К. В. Красильниковой «Графика в “Салонах” Дени Дидро» [9, с. 144–151] и «Первые русские заказчики на парижских Салонах» доктора искусствоведения С. О. Андросова, заведующего сектором скульптуры в отделе западноевропейского искусства Государственно-Эрмитажа [9, с. 128–135].

Последний текст подводит к третьему разделу — «Воображаемый кабинет Дидро», который благодаря статьям «Дидро, его салоны и Россия: размышления философа» Ж. Дюлака (Институт исследований эпохи Возрождения, классицизма и Просвещения) [9, с. 272–279] и «Дидро и его библиотека», написанной сотрудником РНБ С. В. Королевым [9, с. 280–283], автором обширного исследования о судьбе библиотеки философа в России [7], акцентирует практически неисчерпаемую тему «Дидро и Россия». В отличие от книги, на выставке одноименный раздел располагался в центре экспозиции и отчетливо заявлял несколько иной аспект — институализацию феномена независимого интеллектуала — того, «у кого вкуса больше, чем богатства» — если следовать подзаголовку статьи «Плач по моему старому халату» Дени Дидро. Этот текст, в котором Дидро подробно описывает свой кабинет, стал основой для создания парафраза кабинета философа в экспозиции. В издании эту тему развивает только статья куратора, открывающая последний раздел. Понятно, что этот сюжет согласуется с идеей приватности, жизни «частным человеком», что стало одним из главных открытий европейской культуры XVIII века. Однако значимость персонажа позволяет поднять куда более широкий круг тем, связанных в том числе и с осмыслением значения и роли публичных выставок, их создателей и критиков, а также — публики и ее влияния на художественный процесс. «Мудрость художника», «эстетское жеманство живописца» — в тексте «Плача», впервые опубликованном в той же «Литературной корреспонденции», много ярких образных определений. А инспирирован он был замечанием

визитера по поводу новой обстановки мастерской Дидро и нового роскошного халата, в котором и сам философ ощущал себя «любителем искусства», а не человеком искусства.

Как можно заметить, издание, как, собственно, и выставка, заявляет новый подход к художествам XVIII столетия. В текстах, сопровождавших ее открытие, отмечалось, что со времени устройства предыдущего аналогичного по масштабу отечественного проекта, посвященного французскому искусству той эпохи, минуло 45 лет. Речь идет о выставке «Россия — Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии» 1987 года, которую также сопровождал подробный каталог [8]. Но достаточно сравнить структуры этих изданий, чтобы оценить, насколько изменились приоритеты в изучении искусства той поры. Единственное, что их сближает, и всерьез — качество описаний публикуемых предметов. И в новом издании каждый раздел завершается каталогом, насчитывающим в общей сложности 203 наименования: книги, включая уникальные экземпляры *livrets* и «Литературной корреспонденции», гравированные листы, рисунки, медали, скульптуры и в большинстве своем — живописные полотна из отечественных собраний. Помимо ГМИИ им. А. С. Пушкина и Эрмитажа в выставке приняли участие Исторический музей, Русский музей, Тверская областная картинная галерея, музеи-заповедники «Павловск», «Архангельское», «Останкино и Кусково», Российский государственный архив древних актов, Российская национальная библиотека и Российская государственная библиотека. Благодаря сформовавшимся (в том числе и усилиями Дидро) русско-французским культурным связям в российских собраниях накоплен настолько обширный материал, что он позволил представить оригинальные произведения с практически всех Салон, включая вещи, специально отмеченные критиками. Многие памятники публикуются впервые, около 40 из них были специально отреставрированы для выставки, 20 получили новую атрибуцию. Над аннотациями каталога работали более 30 авторов, среди которых в предисловии издания А. В. Сулимова специально отметила кураторов отдела западноевропейского изобразительного искусства Эрмитажа — Е. В. Дерябину и А. В. Виленскую.

В любом случае, это издание вполне может стать открытием — и для тех, кого занимают проблемы атрибуционного и знаточеского свойства, но еще более для тех, кто ценит возможность взглянуть

на «слишком известную» эпоху в неожиданном аспекте, считавшемся еще лет десять назад маргинальным. Эти тексты позволяют не только обнаружить знакомые фигуры в новых ролях оформителей, организаторов, администраторов художественного процесса, но и оценить масштаб их инициатив.

Удивляет степень «методической оснащенности» выставочной практики, включающей издание каталогов, наличие профессиональных экспозиционеров и специального пула экспертов, обозревателей и, наконец, профессиональных критиков — практически всех, кто определяет работу в этой области вплоть до сегодняшнего дня. Поразительна посещаемость Салонов, которая может вызвать зависть современных кураторов. Эти выставки, доступные бесплатно и для всех, принимали в день по 700–800 человек (речь идет о Салоне 1763 года [9, с. 14]). Многочисленные посетители к середине XVIII века сформировали вполне определенную аудиторию искусства, причем стратифицированную — от зевак разной степени вовлеченности до любителей и знатоков. Изучение этой аудитории привлекает все больше исследователей, штудирующих уже не только опубликованные, но и архивные источники [16]. Но было бы ошибочно сводить этот сюжет к теме демократизации искусства. Художества действительно значительно расширили «сферу применения», вошли в современную им жизнь, чувствительную к современному состоянию художественного процесса. В итоге: термин «современный» становится своим для эпохи, привычно, но не рефлексивно определяемой нами как «Новое время», и для ее людей, создавших культуру, пусть еще и осуществленную в системе координат *Ancien Régime*, но впервые названную ими *moderne*, сиречь — современной [1].

Библиография

1. XVII век в западноевропейской культуре: первое современное (*modern*) столетие. Научная конференция. XI Ротенберговские чтения. 10.12.2024. Программа // Государственный институт искусствознания. URL: https://sias.ru/upload/iblock/892/qej34keii7qtjch6sqmahgejuht82mwt/Programma_Rotenberg_sayt.pdf.

2. Агрatina Е. Е. Художественные выставки в Париже XVIII века // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 3. С. 146–164.

3. Дидро Д. Салоны. В 2 т. М., 1989.
4. Дидро Д. Собрание сочинений. В 10 т. М.; Л., 1935–1947.
5. Дмитриева С. К. Понятие жанра во французской теории искусства XVIII века // Искусствознание. 2021. № 1. С. 52–65.
6. Карп С. Я., Плавинская Н. Ю. Париж и его обитатели в XVIII столетии: столица Просвещения. М., 2019.
7. Королев С. В. Библиотека Дидро: опыт реконструкции. СПб., 2016.
8. Россия — Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии. Л., 1987.
9. «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века. М., 2023.
10. 1704: le Salon, les Arts et le Roi / Sous la dir. de D. Brême, F. Lanoë. Milano, 2013.
11. Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881 / Compiled by H. W. Janson. New York and London, 1977.
12. Crow Th. E. The Salon Exhibition in the Eighteenth Century and the Problem of Its Public // Painter and Public Art Life in the 18th Century Paris. New Haven, 1985. Pp. 1–22.
13. La Font de Saint-Yenne É. Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746. La Haye, 1747.
14. Loire S. Le Salon de 1673 // Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1992. Paris, 1993. Pp. 31–68.
15. Maingon C. Le Salon et les artistes. Histoire des expositions du Roi Soleil aux artistes français. Paris, 2009.
16. Whyte R. Exhibitions of Manuscript Verse in the Salon du Louvre // Studies in Eighteenth-Century Culture. 2019. Vol. 48. Pp. 52–73.
17. Whyte R. Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier // Eighteenth-Century Studies. 2013. Vol. 46. No. 4. Pp. 531–554.