

Человек и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Агратина Е.Е. — Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия // Человек и культура. — 2023. — № 3. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40714 EDN: RSWTSC URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40714](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40714)

## Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия

Агратина Елена Евгеньевна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9842-0967>

кандидат искусствоведения

доцент, кафедра хореографии и балетоведения, Московская государственная академия хореографии

119146, Россия, г. Москва, ул. 2-Я фрунзенская ул., 5

✉ [agratina\\_elena@mail.ru](mailto:agratina_elena@mail.ru)



[Статья из рубрики "Искусство и искусствознание"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40714

### EDN:

RSWTSC

### Дата направления статьи в редакцию:

11-05-2023

**Аннотация:** Темой данного исследования является церковный художественный заказ в Париже XVIII века. Преобладание светского искусства в указанную эпоху не отменяло того, что живописцы продолжали активно взаимодействовать с церковью и выполнять для нее различные виды работ. Желая осветить проблему церковного заказа и его роли в жизни и карьере парижского живописца XVIII века, автор поставил перед собой несколько задач: классифицировать церковные заказы, определить их специфику, установить значение церковного заказа для мастеров, несмотря на постоянный приток дорогостоящих светских работ, найти точки пересечения церковного и светского заказа. Автор выделяет и последовательно рассматривает несколько разновидностей таких заказов: небольшие произведения, создаваемые для скромных приходов, масштабные живописные циклы для соборов столичного значения, работы, выполняемые для монастырей, часто имеющие особую, понятную лишь посвященным программу, а также портреты представителей духовенства. Научная новизна исследования обусловлена тем, что церковный заказ редко становился предметом внимания современных отечественных исследователей, хотя и нашел определенное отражение во франкоязычной

искусствоведческой литературе, с которой автор внимательно ознакомился. В качестве примеров автор подобрал некоторое количество типичных для своей разновидности, но любопытных по программе произведений. В результате изучения собранного материала автор делает вывод, что церковный заказ, хотя и не являлся главным двигателем художественного прогресса своей эпохи, был неотъемлемой частью карьеры парижского живописца. На протяжении XVIII столетия церковь оставалась постоянным заказчиком и надежным партнером столичного мастера, требующим разнообразной и качественной художественной продукции.

### **Ключевые слова:**

искусство XVIII века, французское искусство, религиозная живопись, историческая живопись, жанровая живопись, портрет, художник и заказчик, карьера живописца, художественная жизнь Парижа, церковь и искусство

Художник, полагающий свое образование оконченным, оказывался, как правило, перед необходимостью зарабатывать себе на жизнь. Каков бы ни был статус молодого мастера, он должен был занять в художественном мире определенную нишу, в идеале соответствующую его образованию, творческим возможностям и жанровым предпочтениям. Выражаясь современным языком, молодому художнику необходимо было социализироваться в среде заказчиков. Академия живописи и скульптуры, как структура, подчиняющаяся непосредственно королю, способствовала получению официальных королевских заказов. Однако, этот путь был доступен далеко не всем мастерам. Многим приходилось самостоятельно искать себе заказчика. Предпочтение отдавалось, разумеется, категориям, обладающим богатством и образованностью, то есть аристократии и близкой к ней крупной финансовой буржуазии. В качестве заказчиков могли выступать и различные общественные институты, в частности, церковь или театр.

Церковный заказ мог приближаться к официальному, когда речь шла о создании масштабных живописных ансамблей для значимых сакральных сооружений, а инициатором выступала высокопоставленная, представляющая церковь персона. Иногда он оказывался ближе к частному, если поступал от лиц, не занимающих столь высокого положения: настоятелей небольших монастырей, рядовых представителей белого и черного духовенства. Однако в любом случае конфессиональная принадлежность и работа на клерикального заказчика являлась важным фактором социализации мастера, его интегрированности в современное общество.

Во Франции на протяжении XVIII столетия привилегированной государственной религией оставался католицизм. Религиозная практика составляла значительную часть общественной жизни, парижане активно посещали мессу, участвовали в праздничных процессиях и паломничествах, вкладывались в строительство и украшение церквей. В этом смысле было бы неверно судить обо всем парижском обществе по отдельным представителям интеллектуальной и светской элиты. В обществе, аристократическом, а, тем более, буржуазном, религия имела основополагающее значение. Париж был заполнен приходами, которые являлись местом постоянных встреч жителей определенных кварталов и маленькими центрами их общественного бытия. Здесь происходят крестины, свадьбы и похороны, здесь обсуждаются различные вопросы, имеющие значение для благополучия каждой такой общины.

Художник мог получать заказы как от своего, так и от других приходов. Католическая

церковь, как и в предыдущем столетии заказывает много произведений живописи. Разумеется, это в первую очередь полотна исторического жанра на тему Священного Писания и Священного Предания. Создаются большие циклы живописных произведений, которые выполняются чаще всего целой группой мастеров. Такого рода масштабные заказы могут приходиться через Академию живописи и скульптуры, а также через представителей высшей аристократии и высокопоставленных церковных служителей.

Создавались произведения и для монастырских общин. Монастыри в XVIII столетии продолжали подвизаться в трех важнейших областях человеческой жизни: они оставались значимыми религиозными центрами, занимались вопросами образования, в частности начального, и здравоохранения – большая часть больниц по-прежнему существовала при монастырях и обслуживалась ими. Как отмечает А. Корвизье, в XVIII веке идет процесс гуманизации монастырской жизни: «Монахи стали более требовательными к бытовым удобствам. Как все люди своего времени, они желают иметь более комфортные, лучше освещенные и вентилируемые здания» [3, с. 50]. В монастырских стенах проявляют себя светские вкусы. Здесь сооружаются и декорируются библиотеки, оформляются залы для собраний ценных предметов культа. Кроме собственно религиозной живописи для церквей и монастырей создаются портреты священнослужителей и даже монахов. Иногда они становятся и действующими лицами сюжетов бытовой живописи.

Можно заметить, что парижские художники были в достаточной мере заинтересованы в подобных заказах, поскольку именно в культовых сооружениях их произведения остаются доступными для широкой публики. Организуемые в Париже выставки, даже знаменитые академические Салоны давали лишь кратковременную возможность показать свои достижения. Работы, выполненные для королевского и аристократического частного заказчика, оставались в собраниях своих владельцев. Полотна же, размещенные в культовых сооружениях, постоянно пребывали перед глазами жителей Парижа, их осматривали приезжие, на примере этих работ училась молодежь. Так, считается, что в период пребывания в мастерской Ж.-Б.-С. Шардена молодой Ж.-О. Фрагонар тратил массу времени на изготовление копий тех картин религиозного содержания, которые в изобилии заполняли церкви Парижа.

Мы последовательно рассмотрим указанные выше группы произведений: небольшие приходские заказы, крупные официальные, монастырские, а также портреты религиозных деятелей. Для данного исследования важно не только классифицировать церковные заказы и определить специфику каждой разновидности, но и понять значение церковного заказа для парижских живописцев рассматриваемой эпохи, для их творческой жизни и карьеры. Это позволит лучше понять соотношение сил в художественной среде Парижа XVIII века и несколько уравновесить преимущество, которое для данной эпохи традиционно признается за светским заказом. Действительно, исследований, посвященных королевскому и аристократическому заказу XVIII столетия значительно больше, чем работ относящихся к церковному. В представленной статье мы будем ссылаться на наиболее актуальную франкоязычную литературу, связанную с избранной темой.

Что касается приходов, которым преимущественно принадлежали парижские живописцы, члены Академии, то здесь имеются некоторые исследования, в частности весьма ценная для нас статья Х. Вильямс. Исследовательница указывает, что, поскольку многие мастера либо имели мастерские в Лувре, либо жили поблизости, основными приходами их были церкви Сен-Рош, Сент-Эташ и Сен-Жермен л'Осеруа. Также значимыми приходами на

правом берегу Сены были церкви Сен-Мерри и Сан-Николя-де-Шан, а на левом берегу Сен-Сюльпис, Сен-Жермен-де-Пре и Сан-Николя-дю-Шардонне [\[14, с. 108\]](#). Поэтому вполне закономерно, что несколько значимых живописных циклов и множество отдельных произведений было создано именно для этих храмов.

Приходы были местом социализации для мастеров еще и потому, что здесь им приходилось вращаться не только среди коллег, но и встречаться со всеми жителями своего городского района, в том числе и с ремесленниками – представителями корпорации св. Луки. Так, на улице Жан-Пен Молле жили академик Ж.-Б. Удри и мастер-ремесленник Ж. Бланден, а на улице Ренар соседями были академик Парросель и ремесленник Никола Абер [\[14, с. 104-105\]](#). Зачастую художники и ремесленники вместе принимали участие в украшении своих приходских церквей. Если художники выполняли заказы на живописные работы, ремесленники могли заниматься изготовлением предметов из бронзы и серебра, золочением деревянных и стукковых деталей и т.п.

В том случае, когда речь идет о картинах, созданных художниками для собственных приходов, то здесь имеются весьма любопытные прецеденты. В качестве примера хотелось бы обратить внимание на картину Клемента Белля (1722-1806), выполненную по заказу кюре церкви Сен-Мерри в память о событии, произошедшем 15 апреля 1723 года. В этот день священник, явившийся за гостиями для причастия, обнаружил их оскверненными и лежащими на полу. Во искупление этого происшествия в церкви Сен-Мерри ежегодно отправлялась торжественная служба. А следующий кюре этой церкви – П.-Ж. Арто – задумал, кроме того, запечатлеть событие в живописи, дабы среди прихожан не исчезла память о нем.

На полотне вертикального формата (1759, церковь Сен-Мерри, 357х225 см) изображены верующие во главе со священником, обнаружившие оскверненные гостии. Полотно разделено по диагонали на земную и небесную зоны. Таким образом, наверху справа оказывается изображение Бога Отца, Богородицы и Распятого, поддерживаемого ангелами. Ангел Воздаяния в доспехах, похожий на античного героя, жестами показывает готовность отомстить за совершенное святотатство. Господь, однако, простирая над ним руку, останавливает мщение. Картина была помещена в капелле Святого Причастия церкви Сен-Мерри между двумя выполненными ранее произведениями – «Душами чистилища» Н. Ларжильера (местонахождение неизвестно) и «Путем в Эммаус» Ш.-А. Куапеля (1747, церковь Сен-Мерри). Программа развески очевидна: принесенные Господом дары были осквернены, за что людей ждет наказание в Чистилище, однако надежда на спасение не должна покидать паству. Как точно выглядела картина Ларжильера, неизвестно, мы знаем только, что она изображала Святую Деву, молящую Сына за души, пребывающие в Чистилище [\[13, с. 221\]](#). Также известно, что в оплату Ларжильер получил 1500 ливров [\[2, т. 2, с. 452\]](#). За картину Куапеля было заплачено 1277 ливров, «совсем немного для директора Академии», как отмечает Х. Вильямс [\[14, с. 109\]](#). Заметим, что директором Куапель стал в 1746 году, за год до создания картины. Невысокие цены были, разумеется, обусловлены особенностями заказа – церковь, в приходе которой проживало так много художников, считалась «своей». Выполнение богоугодных заказов не было для художников средством обогащения, резоны их были иными: от собственно религиозного чувства до возможности поместить свои произведения в постоянную публичную среду. Мы знаем, что художники могли выполнять работу для церквей и бесплатно. В частности, тот же Куапель безвозмездно изготовил для маленькой неприходской церкви Сан-Никола-дю-Лувр «Положение во гроб» (ныне утрачено). Данная церковь находилась на улице Орти

и посещалась многими художниками, в том числе и теми, кто занимал мастерские в Лувре, поскольку церковь, разрушенная незадолго до революции, располагалась прямо напротив окон этих мастерских.

Среди масштабных циклов, относящихся к наиболее серьезным коллективным заказам, можно назвать созданный еще по приказу Людовика XIV цикл для Собора Нотр-Дам-де-Пари. Восемь полотен, посвященных жизни Девы Марии, должны были быть написаны крупнейшими мастерами своего времени. Цикл включает в себя «Отдых на пути в Египет» (Музей изящных искусств, Аррас) и «Принесение во храм» (Лувр) Луи де Булоня, «Успение Богоматери» (утрачена) и «Иисус во храме» (капелла Кающихся, Вильнёв-сюр-Ло) Антуана Куапеля, «Благовещение» (Лувр) Клода-Ги Алле, «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов» (обе – Лувр) Шарля де Лафосса и «Встреча Марии и Елизаветы» (Нотр-Дам де Пари) Жана Жувене.

Цикл был закончен и помещен в пространство хора только в 1715-1717 годах. Из восьми произведений только полотно Жувене до сих пор находится в соборе. Все картины цикла приближаются к формату квадрата, сторона которого достигает более 4 м. Все они представляют собой весьма качественные вариации на тему религиозной барочной живописи с большим количеством фигур, архитектурными фонами и пышными драпировками. Так, встреча Марии и Елизаветы происходит на фоне монументальных, даже суровых в своей простоте сооружений с портиками и арками, контрастом которым составляет пестрая и разнообразная толпа, включающая в себя женщин, мужчин, стариков, Иосифа с осликом и трех ангелов в окружении клубящихся облаков. Используя яркие, открытые цвета Жувене достигает праздничного, ликующего настроения, пронизывающего композицию.

«Принесение во храм» Луи де Булоня-младшего разворачивается в интерьере пышного барочного храма, в отделке которого сочетается белый мрамор и позолота. Четыре витые тяжелые бронзовые колонны на первом плане дают явную отсылку к киворию Лоренцо Бернини над алтарем в Соборе Св. Петра. Тому же Луи де Булоню принадлежит «Отдых на пути в Египет», где руинированные фрагменты античной архитектуры и скульптуры отступают перед буйством экзотической растительности. Даже эту композицию удалось трактовать как многофигурную, поместив вокруг Богоматери с младенцем более десяти ангелов различного возраста и вида: от младенцев и «крылатых головок» до полномасштабных взрослых фигур.

Колористически работы несколько различаются между собой. Так, произведения Шарля де Лафосса написаны в более сдержанной гамме, нежели прочие полотна цикла. Зато такой сюжет, как «Поклонение волхвов» предоставил возможность изобразить множество ярких экзотических персонажей в восточных одеждах и блестящих доспехах, в чалмах, беретах с перьями и касках.

Известно, что каждое полотно серии было оценено в 2500 ливров, что, не является высокой ценой за столь масштабные и многофигурные композиции. Мы можем это утверждать, поскольку ближе к середине XVIII века были зафиксированы точные цены за полотна различных размеров, установленные Дирекцией королевских строений. За картину размером 22х18 футов была назначена цена в 6000 ливров, за полотно 17х13 футов – 5000 ливров, а за работу размером 12х9 футов предполагалось платить 4000 ливров [\[11, с. 7\]](#). Портреты стали оплачиваться ниже произведений исторического жанра. За портрет в рост полагалась оплата в 4000 ливров, за поколенный – 2500 ливров, а поясные и оплечные оценивались в 1500 ливров [\[7, с. XVII\]](#).

В реализации цикла принял активное финансовое участие каноник собора Парижской Богоматери Антуан де Лапорт (1627-1710). В память о нем Жан Жувене создал для собора тематическую картину под названием «Месса каноника Антуана де Лапорта» (ок. 1710, Лувр). Вертикальный формат полотна соответствует высоким сводам изображенного интерьера готического собора. Каноник представлен прямо перед алтарем, направляющимся к коленопреклоненной пастве на первом плане.

В середине века несколькими мастерами был выполнен другой цикл, призванный украсить капеллу Детства Христова в церкви Сен-Сюльпис. Для этого были приглашены такие мастера как Карл Ванлоо, Ноэль Алле и Жан-Батист Пьер. Выполненные ими полотна выставлялись в академических Салонах 1750 и 1751 гг. В частности, «Принесение во храм» (местонахождение неизвестно) Пьера было представлено в Салоне 1750 года [\[5, с. 16\]](#), а его же «Бегство в Египет» (Сен-Сюльпис) – в Салоне 1751-го, так же, как и полотно Ванлоо «Рождество» (Музей изящных искусств, Брест) и картина Алле «Христос и дети» (местонахождение неизвестно) [\[6, с. 9, 13, 22\]](#). Полотна серии достигают трех метров в высоту и почти двух в ширину. «Рождество» Ванлоо, несмотря на размеры, производит впечатление рокайльного произведения за счет прохладной утонченности колористического решения, отсутствия резких движений и ракурсов, довлеющей нежности образов. Сама Мария и три склонившихся над яслями ангела освещены сиянием, исходящим от младенца, сверху же из разрыва облаков сцену созерцают силы небесные, к которым возводит взгляд стоящий за яслями Иосиф.

«Бегство в Египет» известного своей приверженностью классицистическим тенденциям Пьера в данном случае не являет резких стилистических расхождений с предыдущим полотном. Эта относительно ранняя работа Пьера пришлась на расцвет рококо и несмотря на то, что в фигуре стоящей Марии есть подлинно римское величие, миловидность лиц героев и нежность колорита заставляют рассматривать полотно в контексте рокайльной эстетики. Заметим, что плафон церкви Сен-Сюльпис был создан Франсуа Лемуаном в 1731-1732 годах. Это также рокайльное произведение, написанное в легкой и светлой цветовой гамме. Заключенная в овал композиция, изображающая Мадонну со святыми и силами небесными, находит свою кульминацию в пространственном прорыве, наполненном божественным свечением. Мастера середины века, создавая свои полотна, безусловно, принимали во внимание и это творение своего старшего современника, стараясь не являть ему диссонанса.

Можно сказать, что религиозная живопись данного периода не противоречила господствующему рокайльному вкусу, зато впечатляла довольно крупными размерами. Работа над циклами, подобными тому, что создавался для Сан-Сюльпис, давала мастерам возможность потрудиться в команде, продумать и воплотить совместный ансамбль.

Заметим, что Карл Ванлоо, представитель известной художественной династии и директор Школы избранных учеников, очень много работал для церкви. А. Дандре-Бардон в жизнеописании Ванлоо отмечает, что «ему заказывали картины для главных церквей Парижа и капелл королевского дома» [\[4, р. 29\]](#). Он участвовал как в коллективных заказах, так и выполнял самостоятельные, например, цикл, посвященный жизни св. Августина для церкви Нотр-Дам де Виктоар в Париже. Эта церковь принадлежала монастырю Августинцев, поэтому перед нами один из монастырских заказов. Заложенная Людовиком XIII церковь была закончена только в 1740 году, и теперь требовалось украсить ее живописными произведениями. Выбранный августинцами за свою репутацию мастера религиозной живописи, Ванлоо согласился единолично

выполнить весь посвященный житию св. Августина цикл, который до сих пор располагается в церкви. Серия открывается особой картиной «Обет Людовика XIII», именно она будет интересовать нас в первую очередь. Эта картина заняла главное, центральное место над алтарем. По легенде король обещал заложить церковь, посвященную Богородице в случае успешного взятия Ла Рошели – оплота французских протестантов. Как пишет А. Лепа Сешеваль, легенда эта не имела под собой прочных оснований и «Августинцы прекрасно знали об этом, как свидетельствуют хроники их монастыря. Король лишь милостиво согласился, по настоянию некоторых священнослужителей, возвести церковь...» [9, p. 26]. Тем не менее, августинцы трепетно относились к легенде, это был вопрос престижа их монастыря и основание для особого упования на королевское покровительство. Ванлоо, выполняя заказ, разумеется, следует указаниям клиентов и не заботится об исторической правде. Торжественная вертикальная композиция разделена по диагонали. В левом нижнем углу изображен коленопреклоненный Людовик XIII в окружении приближенных, среди которых можно, в частности, узнать кардинала Ришелье. Эта фигура очень важна, поскольку в отсутствие короля именно Ришелье руководил осадой Ла Рошели. Король держит в руке лист с изображением фасада церкви. В правом верхнем углу восседающая на облаках Богородица с младенцем в окружении сил небесных, протягивает Людовику пальмовую ветвь – символ грядущего за победой мира. Весьма любопытной деталью является фигура павшего – видимо, протестанта, одного из тех, кто, пользуясь поддержкой Англии, четырнадцать месяцев держал осаду города. Победа Людовика XIII подается и как победа католической церкви. Художник и заказчик, со всей очевидностью, пришли к полному взаимопониманию относительно программы произведения, которая, разумеется, должна была обсуждаться между живописцем и представителями монастырской братии, утверждаться у настоятеля. Остальные шесть картин цикла, имеющие чуть меньшую высоту, располагались также в алтаре церкви, с двух сторон от этой знаковой композиции.

Заказы от монастырей зачастую бывали более камерными и касались истории конкретных братств и их выдающихся представителей. Так, в 1730 году парижские францисканцы учредили праздник в честь канонизированных за несколько лет до этого святых монахов их ордена Жака де Ламарша (1393-1476) и Франциска Солано (1549-1610). Одним из явных чудес Жака де Ламарша считается исцеление в 1474 году неаполитанского короля Фердинанда I. Изображение именно этой сцены было заказано П.-П.-А. Роберу де Сери (1686-1733) (церковь Сен-Мерри, Париж). Перед нами практически жанровое полотно. Облаченный во францисканскую рясу Жак де Ламарш склоняется над королевской кроватью, с которой по слову чудотворца поднимается излечившийся монарх. Композиция оживлена присутствием приближенных, изумляющихся чудесному исцелению, и фигурой стражника, отстраняющего любопытных, пытающихся войти в покои.

Парное к этой картине полотно изображает Франциска Солано, испанского миссионера, проповедовавшего христианство в Южной Америке. Солано изображен совершающим обряд крещения над индейцами, узнать которых можно только по перьям на головном уборе, принадлежащем одному из них.

Эти работы оказываются в первую очередь близки жанровой живописи. Подобных монастырских заказов было немало, они делались, разумеется, не только парижскими, но и провинциальными монастырями. К их исполнению привлекались, возможно, не самые известные, но все же уважаемые мастера, такие, как Робер де Сери, ученик Жана Жувене и Пьера-Жака Каза, протеже кардинала де Рогана.

Писали художники и портреты священнослужителей. Когда речь идет о самых знатных представителях, то их изображения обычно создаются на тех же условиях, что и портреты аристократии. Любопытно, что писать их могли не только мастера католического вероисповедания. В 1773 году протестант Александр Рослин получил заказ на портрет высокопоставленного духовного лица католической церкви, сочетающего религиозное служение со светскими обязанностями. Речь идет об изображении аббата Жозефа-Мари Терре (1715-1778) (1773, Версаль). Аббат был не только Генеральным контролером финансов, но также Директором и распорядителем королевских строений. В 1773 году Терре переживал последний взлет своей карьеры. Еще в 1757 году он стал, при поддержке госпожи Помпадур, советником двора по разрешению самых трудных дипломатических вопросов. Именно Терре способствовал изгнанию из Франции иезуитов в 1759 году. Став десять лет спустя контролером финансов Терре сделал все возможное для спасения Франции от экономического кризиса, включая такие непопулярные меры, как повышение налогов, сокращение различных выплат, пенсий и вознаграждений. В то же время, интерес аббата к искусствам привел к тому, что в 1773 году он получил должность Директора королевских строений, с которой ушел маркиз де Мариньи. Это сделало Терре главой Академии живописи и скульптуры. Разумеется, Академии сразу же потребовался портрет нового Директора. Именно Академия настояла и на кандидатуре Александра Рослина.

На полотне Рослина Терре изображен в церковном облачении, поскольку, как сообщают «Секретные мемуары» Башомона «возобновились слухи, что господин аббат Терре может претендовать на получение римского пурпура (кардинальской мантии. – Е.А.)» [\[12, Т. 4. с. 227\]](#), а потому модели, очевидно, было выгодно подчеркнуть в портрете свой статус священнослужителя.

Фиолетовая мантия аббата дополнена голубой лентой Ордена Святого Духа. Терре восседает в кресле у письменного стола. В одной руке он держит перо, а в другой королевский приказ о назначении художнику Шардену ежегодной пенсии в 4000 ливров. Выбор документа, как считается, был обусловлен «желанием Академии воздать почести мерам, принятым директором, чтобы сделать выплаты (художникам. – Е. А) точными и производить их наличными, или стремлением модели подчеркнуть собственную эффективность и усердие в управлении» [\[1, с. 156\]](#). Что касается трактовки лица модели, то это один из самых удачных портретов Рослина, поднимающийся до вершин истинного психологизма. Хищное лицо с длинным носом и недобрым выражением глаз соответствует характеристике, данной аббату автором «Секретных мемуаров»: «...этот монстр, ненавидимый всей Францией, вызывающий у нее стыд за то, что произвела его на свет» [\[10, с. 190\]](#). Уже в 1774 году аббат отправился в отставку, что и послужит причиной забвения портрета, который сам по себе является выдающимся произведением искусства. Из-за того, что полотно было заказано только в сентябре 1773-го, оно не попало в Салон этого года. А в 1775 году аббат уже находился в немилости и едва ли мог надеяться увидеть свое изображение на академической выставке. Тем не менее, любопытно, что заказ на портрет духовного лица столь высокого ранга мог попасть художнику-протестанту. Рослин, уроженец Швеции, натурализовавшийся во Франции и ставший членом Королевской академии живописи и скульптуры, сделал все возможное, чтобы освоиться в парижской художественной среде и иметь успех у столичного знатного заказчика. Еще в Салоне 1765 года Рослин выставил портреты дочерей короля Аделаиды и Виктории, а в 1769 году вместе с портретом архиепископа Реймского появляется и портрет министра Бертена. Фактически, получение Рослином подобных заказов, в том числе и на изображение духовных лиц, говорит о том, что мастер,

несмотря на конфессиональную принадлежность, был безоговорочно принят столичной средой.

Существовали и камерные изображения прелатов и монахов, имеющие иногда весьма любопытную атрибуционную историю. Это, в частности, приписываемый М.-К. де Латуре портрет кармелитки (Лувр, без точной даты). Модель, вопреки очевидности, стали идентифицировать как кармелитку, поскольку в чертах ее лица усмотрели сходство с дочерью Людовика XV Луизой, принявшей постриг в 1771 году и впоследствии ставшей аббатисой женского кармелитского монастыря в Сен-Дени [\[8, с. 106\]](#). Эта атрибуция может быть оспорена хотя бы потому, что на модели не коричневая ряса кармелиток, а бежевая, дополненная черным покрывалом – так одевались монахини-августинки. Итак, перед нами едва ли дочь Людовика XV. Тем не менее, это образованная, вероятно, благородного происхождения девушка, представительница элиты монашеского сословия. Дочери знатных семейств, уходящие от мира, далеко не всегда порывали все связи с прошлым образом жизни. Они продолжали поддерживать отношения с родственниками, интересоваться литературой и искусствами. Так, героиня данного произведения листает поставленную на пюпитр нотную тетрадь. Монахини благородного происхождения вполне могли допускать к себе и портретистов, одобренных и рекомендованных семьей. Созданные ими портреты могли предназначаться в подарок оставшимся в миру родственникам и друзьям.

Итак, существует большое количество произведений, заказанных священнослужителями по тому или иному поводу. Работа художников, как первого ряда, так и более скромных, для церкви была весьма интенсивной. Религия была обязательной частью жизни любого человека XVIII столетия, и художники не являлись исключением. Они имели свои приходские церкви, которым могли быть полезны и в силу своих профессиональных качеств. Академикам шли постоянные заказы на религиозную живопись и портреты. Масштабные и многочастные живописные циклы, предназначавшиеся для значительных сакральных сооружений, были коллективным творением, становились важным опытом создания ансамбля, работы в команде. При этом, известные нам цены на эти полотна показывают, что работа для церкви оплачивалась несколько ниже частного заказа. Цены могли даже быть ниже тех, что Академия устанавливала на полотна подобного жанра и размера. Выгода, приносимая работой такого плана, заключалась в другом: в возможности сделать богоугодное дело и одновременно представить свои работы на постоянное обозрение публики, получить репутацию мастера религиозной живописи, продемонстрировать свои способности к историческому жанру.

Монастырский заказ мог быть как значительным, так и весьма камерным. Относительно замкнутая монастырская жизнь, почитание местных святых и ощущение значимости местных событий зачастую побуждали заказывать произведения, сюжет которых был понятен далеко не всем. Однако и функционировать такое произведение должно было в замкнутом монастырском сообществе.

Что касается портретов, то они мало отличались по своей сути от портретов аристократии. Обнаруживаются как парадные и полупарадные портреты высокопоставленных священнослужителей, так и камерные полотна, изображающие рядовых представителей черного и белого духовенства.

Нельзя не заметить, что в XVIII столетии церковь не была главным заказчиком, а церковный заказ – основным двигателем художественного прогресса. Теперь это заказчик «второго плана», для которого редко создаются оригинальные и новаторские произведения. Однако это, если так можно выразиться, стабильный и постоянный

заказчик, требующий качественной художественной продукции, надежный партнер парижского живописца.

## Библиография

1. Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe / Catalogue de l'exposition. Château de Versailles 19 février – 18 mai 2008. P., 2008.
2. Baloché C. Eglise Saint-Merry de Paris: histoire de la paroisse et de la collegégial 700-1910. T. 1-2. Paris, H. Oudin, 1911. – 620 p. + 836 p.
3. Corvisier A. Arts et sociétés dans l'Europe du XVIIIe siècle. Paris, Presse universitaire de France, 1978. – 244 p.
4. Dandré-Bardon M.-F. Vie de Carle Vanloo, Paris, chez Desaint, 1765. – 69 p.
5. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris, Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1750. – 39 p.
6. Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée suivant l'intention de Sa Majesté... dans le grand salon du Louvre... Paris, Impr. Collombat, Impr. Hérissant, Impr. des bâtimens du roi, 1751. – 38 p.
7. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtimens du roi (1709-1792): inventaires des collections de la couronne / rédigé et publié par Fernand Engerand. Paris, E. Leroux, 1900. – 766 p.
8. Jeffares N. Pastels du Louvre: questions d'attribution // La Gazette Drouot, 28, 13 juillet 2018. – pp. 104-107.
9. Le Pas Secheval A. Les tableaux de Carle Vanloo // Revue de l'Art, Année 1996, 114 – pp. 23-33.
10. Les Salons des «Mémoires secrets» / Ed. par B. Fort. Paris, 1999. – 382 p.
11. 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. Paris, H. Laurens, 1912. – 502 p.
12. Mémoires secrets de Bachaumont, de 1762 à 1787. T. 1-4 / Nouvelle édition revue, mise en ordre, et augmentée de notes... par M. J. Ravenel. Paris, Brissot-Thivars, 1830. – 490 + 474 + 514 + 466 p.
13. Savignac M. de, Peintures d'églises à Paris au XVIIIe siècle. Paris, Somogy, 2002. – 288 p.
14. Williams H. Painters and Parish Life in Eighteenth-Century Paris: Art, Religion, and Sociability // Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715–1815), Paris, Mare et Martin, 2016. – pp. 101-112.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Церковный заказ в карьере парижского живописца XVIII столетия», роли религиозных институтов в творчестве французских художников XVIII века.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что религиозная практика

составляла значительную часть общественной жизни. И в аристократическом, и в буржуазном обществе католическая религия имела основополагающее значение. Приходы Парижа являлись центрами основных социальных событий всех слоев населения. Как отмечает автор, церковный заказ мог приближаться к официальному, когда речь шла о создании масштабных живописных ансамблей для значимых сакральных сооружений. Иногда заказы поступали от настоятелей небольших монастырей, рядовых представителей белого и черного духовенства. Однако в любом случае конфессиональная принадлежность и работа на клерикального заказчика являлась важным фактором социализации мастера, его интегрированности в современное общество. Кроме того, парижские художники были в достаточной мере заинтересованы в подобных заказах, поскольку именно в культовых сооружениях их произведения остаются доступными для широкой публики.

Актуальность исследования обусловлена недостаточным освещением исследуемой проблематики в научной литературе. Соответственно, социокультурный и художественный анализ произведений парижских живописцев XVIII века на религиозную тематику и составляет научную новизну исследования.

Методологической база представляет комплексный подход, содержащий общенаучные методы анализа и синтеза, а также исторический, социокультурный и художественный анализ. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды современных французских исследователей, самым значительными из которых автор отмечает работы Х. Вильямс. Эмпирической базой выступили отдельные произведения парижских художников, созданные ими по заказу католических церковных институтов.

Цель исследования заключается в классифицировании церковных заказов, определении специфики каждой разновидности, а также в анализе значения церковного заказа для парижских живописцев рассматриваемой эпохи, для их творческой жизни и карьеры.

В соответствии с целью исследования автором выделены следующие группы произведений: небольшие приходские заказы, крупные официальные, монастырские, а также портреты религиозных деятелей.

Автором на примере отдельных произведений описаны характерные черты, свойственные определенной группе заказов, дана информация по истории возникновения, представлен их художественный анализ.

Автор отмечает большое количество работ, созданных по заказу приходов Парижа. Поскольку многие мастера либо имели мастерские в Лувре, либо жили поблизости, основными приходами их были церкви Сен-Рош, Сент-Эташ и Сен-Жермен л'Осеруа, поэтому несколько значимых живописных циклов и множество отдельных произведений было создано именно для этих храмов. Приходы были местом социализации для мастеров еще и потому, что здесь им приходилось встречаться не только среди коллег, но и встречаться со всеми жителями своего городского района.

Среди масштабных циклов, относящихся к наиболее серьезным коллективным заказам, автор отмечает созданный еще по приказу Людовика XIV цикл для Собора Нотр-Дам-де-Пари. Автор констатирует, что религиозная живопись данного периода не противоречила господствующему рокайльному вкусу, зато впечатляла довольно крупными размерами. Работа над циклами, подобными тому, что создавался для Сан-Сюльпис, давала мастерам возможность потрудиться в команде, продумать и воплотить совместный ансамбль.

Исследуя монастырские заказы, автор отмечает, что они зачастую бывали более камерными и касались истории конкретных братств и их выдающихся представителей. Эти работы близки жанровой живописи. Подобных монастырских заказов было немало, к их исполнению привлекались, возможно, не самые известные, но все же уважаемые мастера, такие, как Робер де Сери, ученик Жана Жувене и Пьера-Жака Каза, протеже

кардинала де Рогана.

Портреты деятелей церкви, по мнению автора, мало отличались по своей сути от портретов аристократии. Автор исследует как парадные и полупарадные портреты высокопоставленных священнослужителей, так и камерные полотна, изображающие рядовых представителей черного и белого духовенства.

Автором отмечена не только материальная выгода, которую художник получал от работы на церковь, но его духовное удовлетворение от благого дела, а также пользу для творческой репутации.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение взаимодействия и взаимовлияния религии и искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Однако библиографический список исследования состоит из 14 иностранных источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.