А. В. Стогова [ab]
ORCID: 0000-0003-0322-1397
✉ *anna100gova@yandex.ru*
[a] *Институт всеобщей истории РАН (Россия, Москва)*
[b] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

Неопределяемая мода: конструирование модного образа жизни во французской гравюре конца XVII в.

Аннотация. Объектом рассмотрения в статье является комплекс гравюр конца XVII в., известный как «модные гравюры». Это определение базируется на современном потребительском понимании моды, в рамках которого модное определяется через то, к чему можно получить доступ в первую очередь посредством приобретения определенных благ и услуг. В последней трети XVII столетия группа граверов и издателей с улицы Сен-Жак в Париже создает большое количество гравюр, в которых большое внимание уделяется детальному отображению костюма и прически. Однако на самих гравюрах способы конструирования «модного» оказываются гораздо более разнообразными, не связанными только со статусом тех или иных товаров. В статье анализируются визуальные и языковые стратегии, используемые для репрезентации моды, а также их взаимодействие. В отличие от более поздних модных журналов, в которых на первый план выходит принцип новизны, а с каждым новым выпуском то, что ранее было представлено как модное, переставало быть таковым, в модной гравюре каждый новый эстамп дополнял уже существующую картинку, делая ее все более сложной и все менее понятной. Для стороннего наблюдателя (и в первую очередь покупателя подобных гравюр) модный статус оказывался открыт для подражания и в то же время принципиально недостижим не только из-за ассоциации модного образа жизни с закрытым придворным сообществом, но и в силу того, что отдельная гравюра и даже собрание эстампов не давали его полной картины, без понимания которой, как показывает сатира Мольера, человек, копирующий лишь отдельные его элементы, только выставлял себя на посмешище.

Ключевые слова: мода, модная гравюра, эстамп, галантность, портрет, аллегория, придворная культура, дворянство

© А. В. СТОГОВА

Для цитирования: Стогова А. В. Неопределяемая мода: конструирование модного образа жизни во французской гравюре конца XVII в. // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 276–305. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-276-305.

Статья поступила в редакцию 12 июня 2020 г.
Принято к печати 28 августа 2020 г.

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 4. 2020
Articles

A. V. Stogova [ab]

ORCID: 0000-0003-0322-1397
✉ *anna100gova@yandex.ru*
[a] *Institute of World History, Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*
[b] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*

The undefined fashion: Constructing a fashionable way of life in late 17th century French engraving

Abstract. The subject of this article is a set of engravings from the end of the 17th century known as "fashion prints". This definition is based on the modern consumer understanding of fashion, where fashion is defined as something that can be accessed primarily through the acquisition of certain goods and services. In the last third of the 17th century, a group of engravers and publishers from rue Saint Jacques created a large number of engravings in which great attention was paid to the detailed representation of the costume and hairstyle. However, in the engravings themselves, the ways of constructing the 'fashionable' were far more varied, and not linked only to the status of certain products. The article analyzes the visual and linguistic strategies used to represent fashion, as well as their interaction. Unlike later fashion magazines, where the principle of novelty comes to the fore, and with each new issue, what was previously presented as fashionable, ceased to be so, in fashion engraving each new imprint added to the existing picture, making it more and more complex and less understandable. For an outside observer (and first of all the buyer of such engravings), fashionable status was open to imitation and yet fundamentally unattainable, not only because of the association of fashion with the closed society of the court, but also because an individual engraving and even a collection of engravings did not present a complete full picture. As Molière's satire shows, a man who copied only some of the elements of fashionable style only made himself a laughingstock.

Keywords: fashion, fashionable engraving, engraving, gallantry, portrait, allegory, court culture, nobility

© A. V. STOGOVA

To cite this article: Stogova, A. V. (2020). The undefined fashion: Constructing a fashionable way of life in late 17th century French engraving. *Shagi / Steps, 6*(4), 276–305. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-276-305.

Received June 12, 2020
Accepted August 28, 2020

Слова *mode* и *à la mode* на протяжении XVII в., и особенно его второй половины, стали одной из ключевых характеристик образа жизни столичного французского дворянства, но эта характеристика очень специфична. Что бы ни было охарактеризовано как модное, это описание определяло образ жизни дворянства как объект рассмотрения, не являющийся самоочевидным для потенциальной аудитории. Зритель или читатель представлялся нуждающимся не только в пояснении, что именно можно считать модным, но и в определенной помощи, руководстве, помогающем сформировать понимание того, что такое мода и каково «правильное» к ней отношение. В силу этого репрезентации моды и модного имели целью привлечение внимания к самому феномену и балансировали между осуждением и стимулированием. Словарь Французской академии, вышедший в 1694 г., в определении моды фокусирует внимание на том, что мода ассоциировалась с воображением, изменчивостью, со страстями, которые доминируют над разумом:

> Стиль определенных вещей, который является или когда-то был популярным и который вводится людьми и зависит от их капризов. *Новая мода. Устаревшая мода. Дурная мода. Смешная, экстравагантная мода. Это когда-то было в моде. Мода на это уже прошла. Это больше не модно. Изобретать моду. Следовать моде. Делаться модным. Здесь это сейчас в моде. Модная привычка. Модная ткань и т. п. Вернуть старую моду. Это очень модное выражение. Быть рабом моды. Капризы, причуды моды*[1] [Dictionnaire 1694 (2): 75].

При этом появившийся почти в то же самое время словарь Ришле (первое издание — 1680) дает точку зрения такого же критически настроенного стороннего наблюдателя, но оценивающего моду как нечто потенциально привлекательное, связанное с высоким социальным статусом:

> Популярность, которую придает почти единодушное одобрение самого изысканного общества, некоторым вещам, имеющим

[1] “La maniere qui est, ou qui a esté autrefois en vogue, sur de certaines choses qui dépendent de l’institution & du caprice des hommes. *Nouvelle mode. vieille mode. mauvaise mode. mode ridicule, extravagante. cela estoit autrefois à la mode. la mode en est passée. la mode n’en est plus. inventer des modes. suivre la mode. se mettre à la mode. estre à la mode du pays où l’on est. un habit à la mode. une estoffe à la mode &c. on revient aux vieilles modes. c’est un mot qui est fort à la mode. estre esclave de la mode. les caprices, les bizarreries de la mode*”.

> отношение к манере одеваться, вести себя или говорить. (Изобретать новую моду. Прекрасная мода. Модный наряд. Модное слово. У французов нет ничего более глупого, чем их мода. Мода меняется каждый год. Мода, которая длится недолго. Следовать моде)[2] [Richelet 1690: 43].

Различия между этими двумя формулировками демонстрируют неопределенность в отношении понятия моды, когда она попадала в ловушку между устоявшимся моралистическим дискурсом и потребительским дискурсом о моде, который только начинал развиваться.

Значительный вклад в то, что мода начинает определяться в первую очередь через категории подражания и потребления, внес особый жанр гравюр, который исследователи назвали «модными гравюрами» (*gravure de mode*, *fashion print*). Сара Коэн охарактеризовала появление подобной продукции как «первый этап потребления моды, которое станет основой экономики восемнадцатого столетия» [Cohen 1999: 175]. Всевозможные изображения и тексты, акцентировавшие внимание на деталях костюмов знати, были известны давно[3]. Первые опубликованные изображения подобного рода связываются с именем Сигизмунда Герберштейна, хорошо известного в России благодаря его «Запискам о Московии». В 1560 г. в одной из автобиографических книг он опубликовал ряд своих портретов в различных нарядах, в первую очередь тех, что были дарованы ему как дипломату иностранными государями. Первые специализированные издания (довольно популярные во второй половине XVI в.), посвященные различным костюмам и включавшие множество иллюстраций, демонстрировали именно национальное, а также социальное их разнообразие.

Во Франции историю модной гравюры принято отсчитывать с 20-х годов XVII в. Особенно хорошо известны гравюры Жака Калло и Абрахама (Авраама) Босса, отображавшие манеру одеваться французского дворянства тех лет, а также сопровождавшиеся иллюстрациями описания модных тенденций в журнале «Галантный Меркурий» (Mercure gallant) — первом периодическом издании, в котором затрагивались вопросы моды. Однако, как правило, подобных изображений было мало, и они были нерегулярны. Жан Доннё де Визе — издатель «Галантного Меркурия», который изначально задумал создать в нем постоянный раздел о моде, затем отказался от идеи в пользу эпизодических обзоров, которые в свою очередь почти прекратились с 1670-х годов. Прежде всего это было связано с тем, что изменения в одежде и прическах еще не были столь быстрыми и регулярными, чтобы требовалось постоянно за ними следить. Еще одной из причин этой неудачи Доннё де Визе считается то, что его публикации не выдержали конкуренции с модными гравюрами, имевшими более широкую аудиторию. Успех модной гравюры

[2] “Vogue que le consentement presque général du monde le plus poli donne à certaines Choses qui regardent la maniere de s’habiller, de s’ajuster, ou de parler. (Indenter une nouvelle mode. Une belle mode. Un habit à la mode. Un mot à la mode. Les François n’ont rien de plus sot que leur mode. Les modes changent tous les ans. Mode qui ne dure guere. Suivre la mode)”.

[3] Исторический обзор модных изображений в Европе с XVI по XIX в. был сделан Джоном Невинсоном в 1960-е годы [Nevinson 1967].

Даниэль Рош связывает с тем, что она была ориентирована на самую широкую публику — от ценителей искусства гравюры до людей, интересующихся образом жизни аристократов или просто любящих красивые картинки [Roche 1999: 477]. Кроме того, Доннё де Визе зависел от поддержки торговцев тканями, чьи имена он старался упоминать в публикациях. Поскольку спрос на модные изображения был еще очень невелик [Nevinson 1967: 82], им оказалось невыгодно спонсировать постоянные публикации. Как отмечает Ф. Тетар-Виттю, немаловажной причиной были и споры о привилегиях на издание между различными гильдиями [Tétart-Vittu 2014: 5].

Расцвет модной гравюры приходится на последнюю треть XVII — начало XVIII в. Группа граверов и издателей с улицы Сен-Жак в Париже, самыми известными из которых являлись Жан Лепотр (сотрудничавший с «Галантным Меркурием»), Николя Арну, Анри Трувен, Жан Дьё де Сен-Жан, Жан Мариетт, семейство Боннар, Бернар Пикар и др.[4], начала с завидной регулярностью и большими тиражами издавать достаточно стандартизированные и поэтому узнаваемые эстампы, которые отличались детальным воспроизведением костюма и вниманием к различным аспектам образа жизни столичного дворянства. В течение примерно 40 лет было выпущено несколько сотен таких гравюр, что сделало их поистине первой попыткой создать потребительский дискурс о моде. Современные исследователи ставят в заслугу этой группе граверов и издателей то, что они создали определенный тип изображения (стандартного размера, оформления и содержания, в котором внимание зрителя концентрировалось именно на деталях и устройстве костюма), который стал узнаваем как отображение моды [Norberg, Rosenbaum 2014: xv]. Современное определение и выделение этого комплекса эстампов основано в первую очередь на том, что в изображении детально воспроизводятся костюмы и прически, т. е. определение жанра конструируется, исходя из современного понимания моды, встроенного в потребительский дискурс, что не вполне адекватно отражает ситуацию конца XVII в. Одной из особенностей этой группы гравюр является то, что хотя изображения и сопровождались текстом, в нем крайне редко использовались слова «мода» и «модный», которые позволяли бы точно определить, что именно в изображении наделяется соответствующим статусом. В силу этого понятие «модного» оказывалось очень нестабильным, возникающим из всего набора значений, которые были заложены в гравюре.

О том, что эти гравюры действительно ассоциировались именно с модой, свидетельствуют своеобразные практики их использования. Сохранилось немало образцов, раскрашенных вручную покупателями, чаще покупательницами[5]. В дневнике английского чиновника Сэмюэля Пипса есть упоминание об этой практике: «…заглянул к Фейторну, чтобы купить несколько гравюр своей жене, дабы она рисовала зимой» (7.11.1666) [Pepys 2000 (7): 359]. Известны также образцы, когда гравюра использовалась как основа для

[4] Подробный перечень всех издателей модной гравюры во Франции XVI — начала XX в. см. в работе Раймона Годрио «Женская модная гравюра во Франции» [Gaudriault 1983]. Ему также принадлежит «Каталог французской модной гравюры от ее происхождения до 1815 г.» [Gaudriault 1988].

[5] Известно также, что отдельные гравюры продавались уже раскрашенными. Как правило, эту работу также выполняли женщины [Gaudriault 1988: 9].

аппликации: на имеющийся рисунок наклеивались небольшие кусочки тканей. Это позволяло придумать свой собственный модный наряд на основе имеющегося образца. Многие покупатели собирали коллекции таких гравюр. Одна из самых известных коллекций подобного рода хранится сейчас в Музее искусств округа Лос-Анжелес — 190 раскрашенных вручную гравюр вместе с несколькими образцами тканей переплетены в единый том, известный как «Собрание мод французского двора» [Recueil. LACMA] (см. ил. 1–3).



Ил. 1. *Анри Боннар. Вельможа*
Fig. 1. *Henri Bonnart.* Man of Quality (Homme de qualité)
[Recueil. LACMA. M.2002.57.101]

В течение первой половины XVIII столетия издатели модной гравюры воспроизводят тот комплекс значений и изображений, который сложился в 1670–1710-е годы, однако по мере развития собственно модных тенденций и

демократизации моды изображения становятся все более типизированными, формируются четко определяемые границы жанра, связанные с изображением модных предметов. Значительную роль в этой трансформации сыграл тот факт, что производители модной гравюры начинают все больше ориентироваться на интересы производителей тканей, париков и всевозможных аксессуаров, поэтому эстампы предназначались для стимулирования торговли подобной продукцией. Эти интересы в числе прочего способствовали и тому, что гравюры все чаще начинают издаваться в составе сборников, что позволяло отражать разнообразие товаров. А в конце XVIII в. им на смену пришли первые модные журналы, которые заимствовали тип изображения, сформировавшийся в рамках модной гравюры. С их появлением интерес к модной гравюре неуклонно падает, и в первой четверти XIX в. ее производство постепенно сходит на нет.



Ил. 2. *Николя Боннар. Придворная дама*
Fig. 2. *Nicolas Bonnart.* Lady of the Court (Dame de la Cour)
[Recueil. LACMA. M.2002.57.19]



Ил. 3. *Николя Боннар. Дровосек*
Fig. 3. *Nicolas Bonnart.* The Wood Splitter (Le Fendeur de Bois)
[Recueil. LACMA. M.2002.57.171]

В отличие от более поздних гравюр и модных журналов (и даже отчасти обзоров в «Галантном Меркурии»), модные гравюры конца XVII в. не имели непосредственного заказчика в лице производителей и продавцов модных товаров. Основной причиной их появления был бизнес граверов и стремление продать как можно больше собственной продукции, привлекая максимально широкую аудиторию покупателей. Издание эстампов было сравнительно новым бизнесом. Соответствующая гильдия появилась во Франции только в 1691 г. Находящийся в процессе становления бизнес в значительной мере регулировался интересами рынка, что способствовало появлению разнообразных жанров на основе сюжетов, пользовавшихся наибольшим интересом у публики, — карт, религиозных изображений, портретов монархов, аристократов и других известных лиц и т. п. [Norberg, Rosenbaum 2014: xxi]. Подобным образом использовался и очевидный интерес к образу жизни дворян

и как к объекту для подражания, и как к объекту иронии. Это можно полагать основной причиной того, почему при внешней однородности и узнаваемости гравюр создатели стремились к их максимальному разнообразию.

Именно это делает эти гравюры очень интересным корпусом источников для изучения того, что могло пониматься под модой и как конструировалось понятие «модного». Их разнообразие достигалось не только благодаря тому, что в качестве модных могли изображаться самые различные объекты, но и в силу смещения, изменения самого набора значений, связанных с модой. По сути дела, даже сама нестабильность набора объектов, определяемых как модные, способствовала тому, что статус «модного» наделялся различными характеристиками.



Ил. 4. *Николя Арну. Знатная дама в летнем платье на греческий манер*
Fig. 4. *Nicolas Arnoult.* Woman of Quality in Summer Clothes in the Greek Style (Femme de qualité en habit d'esté à la grec)
Bibliothèque nationale de France: RESERVE QB-201 (64)-FOL

Именно разнообразие, а не переменчивость, стало основой, позволявшей поддерживать интерес покупателей к модным гравюрам. Новизна и актуальность костюма были последним, на что обращали внимание создатели гравюр. Мода еще не имела выраженных сезонных ритмов изменений, она в большей степени зависела от отдельных людей и событий, а потому и не было нужды в регулярных отображениях ее изменений. Сама практика производства этих изображений свидетельствует о том, что актуальность костюма еще не имела современного понимания. Образцами модных костюмов могли служить как наряды, которые можно было увидеть в публичных местах — парках, променадах, театрах, так и те, что были запечатлены на портретах известных аристократов, которые могли быть написаны несколько лет назад, или вовсе театральные костюмы, не находившие применения в повседневной жизни. Как отмечали исследователи этих гравюр, мода — это не столько новизна и актуальность одежды, сколько определенная манера общения, которая ассоциируется с благородным статусом и близостью к власти. Мода ассоциировалась с определенным образом жизни, она воспроизводила все «нюансы аристократического спектакля» [Cohen 1999: 174][6], и поэтому само понятие моды возникает на стыке различных значений, которые ассоциировались с этим образом жизни.

Внутри этой группы гравюр можно выделить отдельные условные стратегии, используемые с целью представить визуальный образ того, что считалось модным. Самые простые и близкие нам репрезентации моды связаны с демонстрацией костюма, прически и разнообразных аксессуаров (ил. 1, 2, 4). Внимание к ним и является основанием, по которому современные исследователи выделяют модную гравюру. Именно стремление отобразить всевозможные «модные» аксессуары делают очевидным основные значения, которые приписывались моде. Некоторые из них либо считались частью костюма аристократов и членов королевской семьи (веер, украшения, перчатки, шпага, шляпа и т. п.), и порой их дозволялось иметь лишь представителям дворянского сословия, либо на тот момент получили распространение при дворе — основном источнике модных «причуд» (мушки, женские маски от солнца, муфты, комнатные собачки, мужские туфли на каблуках, украшенные бантами). Другая часть отсылает к пониманию моды как роскоши, которая, в свою очередь, связывалась с обладанием вещами дорогими в силу не только искусной работы или используемых материалов (кружевные платки, часы), но и своей редкости (заморские диковинки, такие как китайский зонтик, табак и табакерка, жемчужные бусы, попугай и даже слуга-негритенок, который, как и животные, оказывается вписан в число модных аксессуаров). Особый, эксклюзивный, малодоступный характер всех этих вещей и создавал семантическое поле «моды».

Другой стратегией является вписывание костюма в те повседневные практики и виды активности, которые ассоциировались с образом жизни

[6] О связи между костюмом и театром раннего Нового времени см. также: [Холландер 2015: 272–354].



Ил. 5. *Николя Боннар. Филис, играющая с птичкой*
Fig. 5. *Nicolas Bonnart.* Philis Playing with a Birdie (Philis se joüant d'un Oyseau)
British Museum: 1886,1122.34

придворных[7]. Среди них часто изображались специфические аристократические игры (бадминтон, бильярд и др.), музицирование, танцы, отдых на кушетке, канапе или кресле, прогулка и многое другое (ил. 5–10). Особая группа гравюр отражает любимое развлечение Людовика XIV — балет и, соответственно, балетные костюмы. Наиболее популярным сюжетом модных гравюр было изображение сцены дамского туалета (ил. 11–12), позволявшее не только обратить внимание на ритуал прихорашивания, без которого не

[7] Что любопытно, специфические женские модные практики — это те, которые проводятся в пространстве дома, в то время как модный мужчина (если только он не изображен в компании женщин) всегда был представлен в публичном пространстве или в пространстве, которое вообще не обозначено. См. об этом: [Стогова 2016].



Ил. 6. *Жан Дьё де Сен-Жан*
Знатная дама в дезабилье, отдыхающая на кровати с балдахином
Fig. 6. *Jean Dieu de Saint Jean*
Woman of Quality, her Robe Falling Open, Resting on a Canopy Bed
(Femme de qualité en déshabillé reposante sur un Lit d'Ange)
Bibliothèque nationale de France, département Arsenal: EST-368 (383)

может обойтись знатная дама, но и продемонстрировать используемый при этом особый наряд. Но, что важно, суть сцены заключалась вовсе не в том, что по утрам дамам приходится прилагать усилия, чтобы приобрести модный облик, потому что благородная дама модна по определению. Даже едва встав с постели, она попадает в модное пространство. Напротив, туалет — это часть самóго модного образа жизни. Это то, что делает модная дама, а не то, что делает ее модной.

Наконец, третья стратегия репрезентации «модного» заключается в привлечении внимания к фигуре обладателя костюма, к физическим характеристикам модного тела — осанке, жестам, внешней привлекательности и т. п. В наибольшей степени это заметно на тех гравюрах, на которых



Ил. 7. *Робер Боннар. Осязание*
Fig. 7. *Robert Bonnart.* The Touch (Le Toucher)
Bibliothèque nationale de France: RESERVE QB-201 (71)-FOL <p. 34>

изображены не абстрактные дворяне, а вполне реальные известные персонажи (ил. 8, 11, 13–15). Модный статус в первую очередь был связан с высоким социальным положением; чаще всего на модных гравюрах изображали короля, членов королевской семьи, представителей других правящих домов и аристократов. Но на подобных изображениях появлялись и те, кто имел определенную известность и вызывал интерес прежде всего в связи со своей публичной репутацией самого разного толка. Среди таких модных персонажей можно обнаружить государственных чиновников, архитекторов, писателей и композиторов, иерархов церкви и т. п. На одной из гравюр даже изображена Женевьева Премуа, выдававшая себя за мужчину и ставшая офицером драгун



Ил. 8. *Николя Арну. Монсеньер и Мадам Бургундские, освежающиеся напитками*
Fig. 8. *Nicolas Arnoult.* Monseigneur and Madame de Bourgogne Refreshing Themselves with Liqueurs (Monseigneur et madame de Bourgogne au rafraichissement des liqueurs). *[Recueil. BMO (3): 14, RES-926(7)]*

под псевдонимом шевалье Бальтазара[8]. На этих изображениях, что особенно очевидно в портретах церковных иерархов, запечатленных в соответствующем их сану облачении, модным оказывался не столько костюм[9], сколько

[8] *Arnoult N.* Le Chevalier Baltazard, officier de Cavalerie et de Dragons. Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2040.

[9] Хотя сравнение различных изображений модных священников позволяет увидеть, что и они (как и юристы, также носившие особое облачение) обладали вещами, имевшими статус модных, в первую очередь обувь. В качестве примера можно привести несколько эстампов из «Собрания мод французского двора» [Recueil. LACMA]: «Епископ» (Анри Боннар), «Знатный аббат в рясе», «Аббат в сутане», «Адвокатская мантия» (Николя Боннар).



Ил. 9. *Николя Арну. Знатная девица, обучающаяся танцам*
Fig. 9. *Nicolas Arnoult.* Girl of Quality Learning to Dance (Fille de qualité aprenant à danser)
Bibliothèque nationale de France, département Musique: VM PHOT MIRI-14 (265)

его обладатель. Как показывают исследования, модный статус этих известных лиц визуально передавался через особые позы и жесты, свидетельствовавшие о принадлежности к избранному сообществу не в меньшей степени, чем костюм. В частности, Паскаль Кюжи и Реми Матис обращают внимание на то, что объектом изображения на модной гравюре оказался даже такой персонаж, как аббат Арно (ил. 15). Будучи настоятелем монастыря и представителем семейства Арно — оплота французского янсенизма, — он кажется максимально далеким от всего того, что может ассоциироваться с модой. Визуальными средствами,



Ил. 10. *Николя Арну. Игра в кегли*
Fig. 10. *Nicolas Arnoult.* The Game of Bowling (Le jeu de Boule)
Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2259

которые позволяют считать статус аббата модным, оказываются телесные характеристики — прямая осанка, внушительная поза, элегантные жесты и кокетливо выглядывающий из-под сутаны мысок туфли [Cugy, Mathis 2012].

На модных гравюрах, как правило, сочеталось сразу несколько подобных визуальных стратегий. Одна из них могла быть доминирующей, но в некоторых случаях они оказывались равноправными, подчеркивая заведомую семантическую множественность понятия моды. К примеру, Николя Арну посвятил несколько гравюр сценам из жизни семьи герцога Бургундского. На одной из них[10] мы видим дофина в роскошном одеянии, парике, при шпаге и со

[10] *Arnoult N.* Monseig[r]. le Duc de Bourgogne rendant visitte à Madame la Princesse de Savoye à sa toillette. Bibliothèque nationale de France: RESERVE QB-201 (72)-FOL <p. 35>.



Ил. 11. *Антуан Трувэн. Герцогиня де Мэн*
Fig. 11. *Antoine Trouvain.* The Duchess of Maine
(Madame la Duchesse du Maine. s. d.)
Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2334

шляпой в руках, пришедшего к своей невесте и склонившегося в элегантном поклоне, в то время как она сидит за туалетным столиком, уставленным всевозможными вещами (зеркало, шкатулки, флаконы, гребень и коробочка для мушек). На герцогине Савойской богато отделанное платье, на шее и в волосах — жемчужные украшения, под ногами бархатная подушка. Рядом с герцогиней изображена ее фрейлина герцогиня де Люд с веером в руках. На другой гравюре (ил. 8) уже поженившиеся герцог и герцогиня Бургундские в не менее впечатляющих костюмах изображены в садовой беседке во время легкой трапезы, а герцогиня де Люд подает им на подносе «ликеры».



Ил. 12. *Николя Арну. Дама-парикмахер*
Fig. 12. *Nicolas Arnoult.* The Lady Hairdresser (La coiffeuse)
[Recueil. BMO (3): 41, RES-926(7)]

Эта множественность знаков «модного», не сводимость «модного» только к материальным объектам, которые можно заполучить через акт купли-продажи, не случайно оказывается в центре внимания, именно она делала феномен моды столь перспективным объектом изображения с точки зрения продажи эстампов. Она требовала не только большого количества изображений, но и различных стратегий визуальной репрезентации и, как следствие, разнообразия собственно модных гравюр. Именно стремление к разнообразию продукции и тот факт, что мода как объект изображения не имела четкого определения и даже не увязывалась исключительно с потребляемой продукцией — костюмами и аксессуарами, — способствовали



Ил. 13. *Николя Боннар. Жан-Батист Люлли, королевский сюринтендант музыки*
Fig. 13. *Nicolas Bonnart.* Jean Baptiste Lully, Royal Superintendent of Music (Jean Baptiste Lully Surintendant de la Musique du Roy)
British Museum: 1864,0611.45

тому, что, в отличие от более поздних изображений, модная гравюра этого времени была очень подвижной категорией, легко преодолевавшей жанровые границы. Художники использовали для создания модной гравюры любые типы изображений, ассоциировавшиеся с образом придворной жизни, в первую очередь портреты (как современников, так и известных исторических лиц) и аллегорические изображения (ил. 5, 7, 14 и 16). Модное тело в детально выписанном костюме оказывается не только наделено дополнительным спектром значений, но и вписано в элитарное эстетическое пространство придворной культуры. Эта размытость жанровых границ делала и саму



Ил. 14. *Робер Боннар. Мадемуазель де Луб в образе Дианы*
Fig. 14. *Robert Bonnart.* Mademoiselle de Loube as Diana
(Mademoiselle de Loube en Diane)
Bibliothèque du chateau de Versailles: INV.GRAV 2195

модную гравюру частью модного пространства, связанного с образом жизни придворной элиты.

Заимствование приемов изображения позволяло разнообразить модную гравюру и одновременно сделать разнообразие и множественность одними из ключевых характеристик модного статуса. В отсутствие быстро и регулярно сменяющих друг друга актуальных трендов (в значительной мере обусловленных промышленным производством товаров), которые позднее станут основным фактором, в силу которого от человека, стремящегося следовать моде, требуется постоянное внимание и усилия, граверы конца



Ил. 15. *Николя Боннар. Монсеньер Антуан Арно де Помпонн*
Fig. 15. *Nicolas Bonnart.* Monsignor Antoine Arnauld de Pomponne
(Mre Antoine Arnauld de Pomponne)
Bibliothèque nationale de France, Cabinet d'Estampes: N2, Oa. 65 (p. 158)

XVII столетия сделали таким фактором неопределенность и многозначность моды, понимаемой как специфический образ жизни. Коль скоро он определялся через самые разные аспекты, приобщение к моде осуществлялось через потребление не только и даже не столько модных товаров, сколько информации о том, что можно считать модным знаком, поскольку костюм, прическа, аксессуары и даже жесты, слова и манеры поведения были лишь некоторыми из них. Сами по себе они не делали образ жизни модным; напротив, их можно было считать модными в силу того, что они были частью «модного» образа жизни. В значительной мере это было связано с тем, что



Ил. 16. *Робер Боннар. Клио, шестая муза*
Fig. 16. *Robert Bonnart.* Clio, the Sixth Muse (Clio, sixième muse). *British Museum: 1886,1122.29*

эти отдельные составляющие образа жизни придворной элиты становились все более открытыми для присвоения или потребления благодаря растущему благосостоянию буржуазии и развитию информационной среды, что, в свою очередь, вынуждало элиту постоянно усложнять маркеры элитарности. Благодаря тому что в качестве «модного» мог быть представлен любой элемент образа жизни, ассоциировавшегося с придворной культурой (хотя он и был гораздо менее изменчивым, нежели в современной культуре, особенно на уровне материальных предметов), мода все равно оказывалась постоянно ускользающей от тех, кто не принадлежал к придворным кругам.

Даниэль Рош в своем исследовании прекрасно показывает, как это специфическое понимание моды обыгрывает Мольер в «Мещанине во

дворянстве». Господину де Журдену недостаточно создать себе модный облик, «различные учителя, учитель танцев, учитель музыки, учитель фехтования и философии, невзирая на все их разногласия, учат, что в жизни знатных людей все взаимосвязано, что жест и культура — единое целое» [Roche 1999: 92]. Но и этих знаний оказывается недостаточно, желающий подражать модному образу жизни буржуа постоянно попадает впросак, обнаруживая всё новые и новые составляющие моды, без знания которых и без следования которым все его прежние усилия оказываются напрасными. Модная гравюра конца XVII в. воспроизводит это понимание моды, постоянно нарушая ожидания покупателей и предлагая им новое определение «модного». Это наглядно проявляется не только в стремлении выйти за рамки одного типа изображения, но и в том, как производилась сама продукция. Граверы нередко вносили изменения в уже существующие печатные формы. Такие изменения лишь в редких случаях были связаны со стремлением отразить актуальные тренды в одежде; значительно чаще внесение изменений было связано с желанием изменить смысл передаваемого образа. Паскаль Кюжи в статье, посвященной Роберу Боннару, сравнивает две его гравюры, на которых изображена одна и та же женская фигура. Сначала эстамп продавался под названием «Знатная девица в охотничьем костюме». Затем на заднем фоне был добавлен пейзаж, и такая обновленная гравюра продавалась уже как портрет маркизы де Отфёй [Cugy 2011: 81–83].

Такая легкая смена значений была возможна во многом благодаря тому, что помимо визуальных приемов их конструирования на гравюрах использовались и вербальные. Они всегда имели заголовок и часто сопровождались четверостишиями или пояснениями. Эта текстовая часть модной гравюры чаще всего содержала ключевую информацию о том, как правильно интерпретировать изображение. Нередко только она позволяла определить, изображено ли какое-то конкретное лицо, видим ли мы перед собой аллегорию или просто модную даму (ср. ил. 14 и 16). В первую очередь это касалось названий гравюр, в которых использовались те же стратегии, что и при конструировании визуального образа моды, подчеркивавшие модный статус объекта (упоминались только типы костюмов, изредка название ткани и предметы обстановки), изображенной персоны и вида деятельности: «Знатная дама в дезабилье, отдыхающая на кровати с ангелами» (ил. 6), «Дворянин, играющий на немецкой флейте», «Знатная дама в летнем платье на греческий манер» (ил. 4), «Знатный господин в зимнем костюме для загородных прогулок» и т. п. Как правило, в названиях дублировались значения, создаваемые визуальными средствами. Однако нередко текст создавал дополнительный слой значений, которые по каким-то причинам не передавались через визуальное изображение.

В тех случаях, когда на гравюре создавался образ конкретного человека, это за редким исключением было практически невозможно понять из самого изображения, не имевшего портретного сходства и чаще всего его не предполагавшего. Визуально передавался только статус изображенного лица — и социальный, и «модный», и лишь упоминание имени в подписи, нередко сопровождавшееся более или менее подробным пояснением, позволяло связать изображенное «модное тело» с конкретным человеком.

Эта возможность сочетать различные пласты значений в тексте и изображении играла ту же роль, что и коррекция изображения — она лежала в основе создания новых продуктов. И она делала понятие «модного» еще более пластичным, в том числе позволяя выходить за рамки визуально считываемых знаков «модного» в сферу языка и литературы. Нередко в названиях модной гравюры вместо указания на «знатную даму» или «дворянина», появлялись имена, отсылавшие к пасторальным романам и прециозной культуре (ил. 5), к языковым практикам, ассоциируемым с общением в «модных» кругах и высмеянных Мольером.

Множественность знаков модного, используемых на гравюрах, и неопределенность конструируемого образа позволяли считывать как модные даже те изображения, которые репрезентировали очевидно не модные тело, костюм или практики, но делали их такими же объектами рассмотрения. К примеру, в упоминавшийся выше сборник «Собрание мод французского двора» оказались включены эстампы с изображениями крестьян и уличных торговцев, по типу оформления ничем не отличающихся от модной гравюры. Одни из них наделяют изображенные фигуры визуальными знаками модного статуса (поза, костюм и т. п.), другие же репрезентируют их демонстративно не модными (ил. 3), и лишь стихотворная подпись отсылает к модным практикам. Тем самым модная гравюра оказывалась не только медийным форматом, позволявшим репрезентировать модный объект, а сама по себе становилась частью модных практик.

Это также свидетельствует о том, что визуальные и языковые приемы репрезентации модного имели разные возможности. Один из пластов значений, конструируемых на гравюрах как часть модного образа жизни, связан с культурой галантности, что совершенно неудивительно. В рамках культуры и особенно литературы галантности была сформулирована сама идея моды как необходимой части art de plaire — искусства быть приятным в общении. В то же время именно для галантной культуры свойственна интерпретация моды, далеко превосходящая определенный набор вещей и даже культурных практик. Как писал Ален Виала, они являют собой лишь фасад, за которым прячется самое важное: «Что истинная элегантность заключается не в красивой одежде и удачно подобранных словах. Что галантность — это, конечно, код любезного общения, соответствующий вкусам эпохи, но за ней стоит нечто большее. Что свидетельствует о ее принадлежности к неопределяемому» [Viala 2008: 125]. Это понимание явно унаследовано модной гравюрой от галантной литературы и, в частности, от обзоров в «Галантном Меркурии». Издатель журнала Жан Доннё де Визе даже неоднократно высказывал на страницах своего издания поддержку одному из авторов «модной гравюры» Жану Дьё де Сен-Жану, именуя его «галантным мужчиной, сведущем в моде», который «не упускает ничего, что может знать самый образцовый кавалер» (цит. по: [Thépaut-Cabasset 2010: 99]).

Галантность была представлена на гравюрах как характерная черта модного образа жизни аристократической элиты, а мода — как инструмент соблазнения. Как и в случае с модными портретами, связь между модой и галантностью конструировалась преимущественно благодаря сочетанию визуальных и языковых приемов. Почти все модные гравюры, в подписях к

которым появляется не только название, но и четверостишие, репрезентируют галантность как ключевую характеристику модного образа жизни и скрытую силу, которая движет модой.

Помещение моды в контекст особого стиля общения в отношениях между полами позволяло продемонстрировать, что хоть мода и свойственна в равной степени и мужчинам, и женщинам (количество мужских образов в модных гравюрах лишь немного уступает числу женских), ее движущей силой все-таки оказываются женщины. Визуально мужчины представлены более пассивными: их фигуры на большинстве гравюр статичны, и если мужчины чем-то заняты, то это не имеет целью привлечь внимание женщин (ил. 1, 3, 13, 15), которое представляется естественным следствием модной внешности или деятельности мужчины. Модный облик мужчины в подавляющем большинстве гравюр представлен не как инструмент социального успеха, а как его отражение. В образах женщин, наоборот, постоянно подчеркивается активная позиция (не случайно сцена туалета имела отношение только к женщинам, в отличие, например, от более поздних изображений одевающихся денди). Они не просто имеют стильное платье или прическу, они нуждаются во всех своих навыках для привлечения мужских взглядов. Подпись к гравюре «Знатная девица, обучающаяся танцам» (ил. 9) говорит о том, что и внешний вид, и обучение музыке имеют лишь одну цель — обзавестись возлюбленным.

Галантность как понятие сама по себе отражала сложный спектр значений. А. Виала, в частности отмечал, что существовало две ее ипостаси — «истинная», или «прекрасная», возвышенная модель, образцом для которой служило поведение героев романа мадемуазель де Скюдери «Клелия», и «непристойная», сводящая ухаживание к соблазнению, а любовь к физическому акту [Viala 2008: 203–204]. Первая из них на модных гравюрах визуально считывается только достаточно сведущим потребителем, способным оценить особые позы и жесты, а также появляющиеся на некоторых гравюрах аллегории чувственности (ил. 5, 7). В других случаях именно подпись указывает на связь между модой и галантностью, нередко создавая и привычное стороннему наблюдателю ироничное отношение как к галантности, так и к моде. Взаимодействие между этими значениями может быть достаточно сложным благодаря трехуровневой системе, состоящей из изображения, заголовка и четверостишия. Примером этого может служить гравюра Николя Арну «Дама-парикмахер» (ил. 12). Кажется, что она воспроизводит сцену женского туалета, представленного как часть образа жизни благородной дамы. Эта нейтральность подчеркивается названием, которое, в свою очередь, создает связь с другими гравюрами, представлявшими профессии людей, создающими модный внешний вид («Французский дамский обувщик», «Прекрасная цирюльница» и др.). Но галантный смысл строится только в поэтической подписи: «галантная» прическа призвана омолодить даму и тем самым ввести в заблуждение ее кавалеров. И только оценивая образ в контексте этого четверостишия, мы можем распознать кошачий хвост в сгибах платья на полу — намек на «кота в мешке» (chat en poche), с которым сравнивается дама, стремящаяся изменить свою внешность.

Репрезентация непристойной галантности также осуществляется намеками, но гораздо более прозрачными. Основным средством ее визуальной

репрезентации обычно служили обнаженная женская грудь и ноги (ил. 6, 17), в особенности если они являются объектом мужского взгляда. В стремлении продать как можно больше разнообразной продукции, ориентированной на разных потребителей, гравировщики создавали изображения различной степени приличия. Показательным примером является аллегория осязания Робера Боннара, существующая в трех вариантах: с целомудренным нарядом и подписью, говорящей о непостоянстве любви (ил. 7); с обнаженной женской грудью (ил. 17) и гораздо более откровенным комментарием, описывающим «мародерствующего» Амура; а также с еще более откровенной картинкой, включающей фигуру мужчины, собирающегося удалиться[11].



Ил. 17. *Робер Боннар. Осязание*
Fig. 17. *Robert Bonnart.* The Touch (Le Toucher)
British Museum: 1922,0410.171

[11] Но при этом создатель возвращает более нейтральную подпись о быстротечности любви.

Если визуально такая идея галантности конструируется при помощи частично обнаженного женского тела, то текстуальные намеки связаны с телом мужчины. Именно они делают преимущественно визуально нейтральные, даже не всегда модные статичные мужские фигуры активными участниками отношений, указывая на мужскую роль в половом акте (ил. 1, 3). Образ, созданный в тексте, кажется более непристойным, вплоть до завуалированных упоминаний мужского полового органа: притупившийся с возрастом топор, которым когда-то рубили лес для Купидона (ил. 3), кегля, которую галантный кавалер готов извлечь в любую минуту (ил. 10), или попросту то, что скрывается в чреслах (ил. 1). Но если мы посмотрим, какие гравюры покупатели собирали и нередко переплетали вместе как иллюстрации моды, то обнаружим, что в такие собрания крайне редко попадали откровенные изображения. И, напротив, найдем в них немалое количество гравюр, на которых непристойное галантное значение создавалось в тексте, а изображение оставалось нейтральным. Мы не можем однозначно утверждать, что женская нагота и другие визуальные образы, в которых считывались намеки на любовные отношения, казались слишком разоблачительными, однако, очевидно, они не воспринимались в контексте моды. Не случайно женская нагота, столь популярная во французской живописи XVI и начала XVII в., почти не присутствует на полотнах рубежа XVII–XVIII вв.

Потребность в дополнительных словах в этом галантном корпусе модной гравюры, в особенности в поэтической форме, не случайна. Казалось бы, поскольку при отображении культуры галантности основное внимание уделяется визуальной составляющей — внешнему виду, с одной стороны, и взгляду — с другой, то визуальный образ должен быть основным способом построения галантного смысла в модной гравюре. Тем не менее поэтические подписи сами по себе вводят нас в риторическое пространство галантной культуры, с которым она в основном ассоциируется, — пространство текстов, в которых представлены галантные отношения (то, что принято называть галантной литературой), и в пространство слов, в которых, согласно этой самой литературе, они реализуются. Даже изображения не модных тела и костюма, как в случае с «Дровосеком» Николя Бонара (ил. 3), могут оказаться в корпусе модных гравюр, поскольку модным оказывается сопровождающий картинку фривольный стих.

Кроме того, галантная литература, как отмечают многие исследователи, представляла собой литературную игру, основанную на искусстве подсказок, метафор, аллегорий, цитат и т. п. И потому галантная двусмысленность модных гравюр, намеренно создаваемая сочетанием зрительных и словесных образов, воспроизводила модный стиль общения — не только в публичной печатной продукции, особенно в литературе, (взаимодействие автора с читателем), но и в повседневной коммуникации. Тем самым эти гравюры определили специфическую характеристику концепции моды: что-то может считаться модным только в том случае, если оно представлено в рамках модных дискурса и манер речи.

Все это делает модную гравюру рубежа XVII–XVIII вв. крайне интересным источником по изучению феномена моды того периода, когда актуальность еще не стала его определяющей характеристикой. В отличие от более поздних

модных журналов, в которых на первый план выходит принцип новизны и с каждым новым выпуском то, что ранее было представлено как модное, переставало быть таковым, в модной гравюре каждый новый эстамп дополнял уже существующую картинку, делая ее все более сложной и все менее понятной. Для стороннего наблюдателя (и в первую очередь для покупателя подобных гравюр) модный статус оказывался открыт для подражания и в то же время принципиально недостижим не только из-за ассоциации модного образа жизни с закрытым придворным сообществом, но и в силу того, что отдельная гравюра и даже собрание эстампов не давали его полной картины, без понимания которой, как показывает сатира Мольера, человек, копирующий лишь отдельные его элементы, только выставлял себя на посмешище.

Источники

Dictionnaire 1694 — Dictionnaire de l'Académie Françoise, dedié au Roy. Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard et chez Jean Baptiste Cingnard, 1694.

Pepys 2000 — The diary of Samuel Pepys. Vol. 1–11. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 2000.

Recueil. LACMA — Recueil des modes de la cour de France. [France]: [1670 — circa 1693, bound 1703–1704] (Los Angeles County Museum of Arts, M.2002.57.1–.190).

Recueil. BMO — Recueil de modes. [Paris]: [s. n.], [ca 1750]. Vol. 2–5, 7–8. (Bibliothèque-musée de l'Opéra, RES-926 (6–11)).

Richelet 1690 — *Richelet P.* Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise. Paris: Chez Jean Jaques Dentand, 1690.

Литература

Стогова 2016 — *Стогова А. В.* Дама и ее костюм в модной гравюре времен Людовика XIV // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 24. 2016. С. 127–189.

Холландер 2015 — *Холландер Э.* Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. М.: Нов. лит. обозрение, 2015.

Cohen 1999 — *Cohen S.* Masquerade as mode in the French fashion print // The clothes that wear us: Essays on dressing and transgressing in eighteenth-century culture / Ed. by J. Munns, P. Richards. Newark: Univ. of Delaware Press, 1999. P. 174–207

Cugy 2011 — *Cugy P.* Robert Bonnart: Dessins préparatoires à des gravures de mode du Grand Siècle // Revue de la BNF. 2011/2. N° 38. P. 74–84.

Cugy, Mathis 2012 — *Cugy P., Mathis R.* Le janséniste et la mode. Un portrait "inconnu" de l'abbé Arnault // Ad Vivum. L'estampe et le dessin ancien à la BnF. 2012. Decembre. URL: https://estampe.hypotheses.org/tag/gravure-de-mode.

Gaudriault 1983 — *Gaudriault R.* La gravure de mode féminine en France. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 1983.

Gaudriault 1988 — *Gaudriault R.* Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815. Paris: Promodis, 1988.

Nevinson 1967 — *Nevinson J. L.* Origin and early history of the fashion plate // United States National Museum Bulletin 250. Contributions from The Museum of History and Technology. Paper 60. Washington: Smithsonian Press, 1967. P. 65–92.

Norberg, Rosenbaum 2014 — *Norberg K., Rosenbaum S.* Introduction // Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance / Ed. by K. Norberg, S. Rosenbaum. Lubbock: Texas Tech Univ. Press, 2014. P. xv–xxxii.

Roche 1999 — *Roche D.* The culture of clothing: Dress and fashion in the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999.

Tétart-Vittu 2014 — *Tétart-Vittu F.* The fashion print: An ambiguous object // Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance / Ed. by K. Norberg, S. Rosenbaum. Lubbock: Texas Tech Univ. Press, 2014. P. 3–14.

Thépaut-Cabasset 2010 — *Thépaut-Cabasset C.* L'esprit des modes au Grand Siècle. Paris: CTHS, 2010.

Viala 2008 — *Viala A.* La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution. Paris: PUF, 2008.

References

Cohen, S. (1999). Masquerade as mode in the French fashion print. In J. Munns, P. Richards (Eds.). *The clothes that wear us: Essays on dressing and transgressing in eighteenth-century culture*, 174–207. Newark: Univ. of Delaware Press.

Cugy P. (2011) Robert Bonnart: Dessins préparatoires à des gravures de mode du Grand Siècle. *Revue de la BNF*, *38*(2), 74–84. (In French).

Cugy, P., Mathis, R. (2012, December). *Le janséniste et la mode. Un portrait "inconnu" de l'abbé Arnault*. HAL archives-ouvertes.fr. https://estampe.hypotheses.org/tag/gravure-de-mode. (In French).

Gaudriault, R. (1983). *La gravure de mode féminine en France*. Paris: Les Éditions de l'Amateur. (In French).

Gaudriault, R. (1988). *Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815*. Paris: Promodis. (In French).

Khollander [= Hollander], E. (2015). *Vzgliad skvoz' odezhdu* [Trans. from Hollander, A. (1993). *Seeing through clothes*. Berkeley: Univ. of California Press]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Nevinson, J. L. (1967). Origin and early history of the fashion plate. In *United States National Museum Bulletin 250. Contributions from The Museum of History and Technology. Paper 60*, 65–92. Washington: Smithsonian Press.

Norberg, K., Rosenbaum, S. (2014). Introduction. In K. Norberg, S. Rosenbaum (Eds.). *Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance*, xv–xxxii. Lubbock: Texas Tech Univ. Press.

Roche, D. (1999). *The culture of clothing: Dress and fashion in the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Stogova, A. V. (2016). Dama i ee kostium v modnoi graviure vremen Liudovika XIV [A lady and her costume in fashionable engravings from the time of Louis XIV]. *Adam i Eva. Al'manakh gendernoi istorii* [Adam and Eve. Gender History Review]*, 24*, 127–189. (In Russian).

Tétart-Vittu, F. (2014). The fashion print: An ambiguous object. In K. Norberg, S. Rosenbaum (Eds.). *Fashion prints in the age of Louis XIV: Interpreting the art of elegance*, 3–14. Lubbock: Texas Tech Univ. Press.

Thépaut-Cabasset, C. (2010). *L'esprit des modes au Grand Siècle*. Paris: CTHS. (In French).

Viala, A. (2008). *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris: PUF. (In French).

* * *

Информация об авторе

Анна Вячеславовна Стогова
кандидат исторических наук
старший научный сотрудник, отделение историко-теоретических исследований, Институт всеобщей истории РАН
Россия, 119774, Москва, Ленинский пр-т, д. 32а
Тел.: +7 (495) 938-12-02
доцент, кафедра истории и теории культуры, факультет культурологии, Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-68-27
✉ *anna100gova@yandex.ru*

Information about the author

Anna V. Stogova
Cand. Sci. (History)
Senior Researcher,
Department of Studies in Theory of History,
Institute of World History,
Russian Academy of Sciences
Russia, 119774, Moscow, Leninsky Prospekt, 32a
Tel.: +7 (495) 938-12-02
Assistant Professor,
Chair on History and Theory of Culture,
Faculty of Cultural Studies,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-68-27
✉ *anna100gova@yandex.ru*