Е.А. Заева-Бурдонская

СОЦИАЛЬНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ ЭПОХИ FIN DE SIÈCLE И ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

Эпоха ар нуво конца XIX — начала XX веков во Франции изменила ситуацию в промышленном производстве бытовых художественных предметов и в социокультурной сфере жизни. Под влиянием нового «социального искусства» с появлением тиражируемого продукта потребовалась новаторская система профессионального образования в области дизайна и проектирования декоративных предметов. Рассматривается национальное своеобразие и специфика модели образования в концепции программ, синтезирующих преемственность традиций авторского ремесла и академическое художественное образование, наряду с техническими дисциплинами.

The era of art Nouveau late XIX — early XX centuries in France has changed the situation in the industrial production of household art objects and in the socio-cultural sphere of life. Under the influence of the new «social art» with the appearance of the replicated product, an innovative system of professional education in the field of design and design of decorative objects was required. The national originality and specificity of the model of education in the concept of programs, synthesizing the continuity of the traditions of author's craft and academic art education, along with technical disciplines.

Ключевые слова: ар нуво, «социальное искусство», тиражируемое производство, массовая культура, авторский дизайн.

Keywords: Art Nouveau, «social art», replicable production, mass culture, author's design.

Проблематика вопросов дизайн-образования современного этапа во многом является следствием переходного периода, коренного перелома — от традиционного мышления к инновациям постиндустриального общества, глобальной цифровой революцией, отформатировавшей все гуманитарное и, тем более, техническое сообщество. В этом аспекте интересен опыт переходного периода конца XIX — начала XX веков как результата перехода общества на новый виток промышленной цивилизации. Научно-промышленный ресурс европейских стран на этапе fin de siècle уникален не только этапом формирования новой дисциплины в области прикладного творчества — дизайна с его проектным потенциалом, но и связанной с ним новой модели профессионального образования.

Подобные вопросы частично рассматривались в зарубежной и отечественной литературе: либо с точки зрения проблематики истории дизайна (Лаврентьев А.Н., Назаров Ю.В., Глазычев В.Л., Иконников А.В., Михайлов С.М., Власов В.Г.); либо в аналитическом обзоре ситуации стилистического своеобразия модерна на европейском континенте (Haslam M., Barilli R., Battersby M., Pevsner N., Sembach K.-J., Greenhalgh P., Lahor J., Silverman D.L. и т.д.). Отдельных вопросов становления профессионального образования в границах деятельности художественных группировок и школ эпохи касались исследования Аронова В.Р., Раппопорта А.Г., Хаирова В.Ш., Кебке Л.Г.

Составляющей профессионального образования можно полагать и результат принципов передачи ремесленного опыта на действующих мануфактурах Англии и континента, среди которых Birmingham Guild и Century Guild, компании Liberty, Мануфактуры Sèvres и Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk в Мюнхене, венские Wiener Werkstatte и т.д. Утверждать подобное позволяет ряд исследований их творческой деятельности (Baumgart E., Kaplan W., Snodin M., Stavenow-Hidemark E., Fahr-Becker G., Fahr-Becker G., Morris B., Wittlich P., Opstad J.-L. и т.д.).

Отдельные работы касались методов и принципов образования в рамках действующих художественных школ и объединений, таких как Школа Глазго, архитектурный факультет École des Beaux-Arts, центр искусств «Athenaeum» в Хельсинки и т.д. (Morris W., Wilhide E., Drexler A., Védrenne É., Segerstad U.H. и т.д.).

Прагматизм и практичность новой промышленной эпохи, в соединении с возвышенной мистикой одухотворенной красоты символизма реализовали новую социально-эстетическую парадигму пантэстетизма. На остросоциальный характер промышленных реформ указывает и двойственная природа нового стиля: очарование фантазии технологических изобретений, ускоривших появление серийных художественных продуктов, и желание объединить все элементы жизни в утопию идеально упорядоченного социума, развивающегося по законам красоты. Мечтатели ар нуво из мира символической мистики и неоромантизма, опоэтизировавшие средневековое ремесло авторов-кустарей, соседствовали с авангардистами модернизма, имевшими прямое отношение к современному движению и идеологии Maschinen-stil, которые видели машину средством распространения красоты в обществе, наравне с понятиями комфорта и гигиены.

Несмотря на то, что ряд исследователей относит первые теоретические основы появления «социального искусства» к эпохе зарождающегося ар деко, «первоначальный импульс преобразования общества был дан Рудольфом Штайнером после первой мировой войны в идее трехчленности социального организма» [1], ар нуво стало первой ступенью его возникновения. «…ар нуво взятое в целом, было, главным образом, декоративным движением, которое в лучшем случае имело серьезные связи с социальными и политическими реформами дня, а в худшем случае обеспечило через сниженное качество декоративных объектов, сделанных машиной, массовое производство для растущего среднего класса, жаждущего нового» [2]. Рынок серийной продукции был следствием, первопричина коренных преобразований, произошедших в прикладных искусствах, и новой отрасли — дизайне, кроется в новом статусе, занятом промышленностью развитых европейских стран.

Родившись в Англии, стране первой промышленной революции, художественно-эстетические проектные поиски произведенных промышленным способом товаров и новые методы профессиональной подготовки дизайнеров пересекли Ла Манш и достигли берегов континента. В Германии эти идеи П.Беренс оформил в революционных образовательных программах Баухауза и в Новой Вещественности 1920-х, изначально реализовав идеи в колонии Дармштадта, государственного художественного проекта тотального преобразования

жизни по законам красоты. Проблема нового искусства оказалась связанной с политической ситуацией демократизации жизни общества и распространением идей социализма — продукта индустриализации и новой философии рабочего класса. Образовательные программы, пропагандирующие новое искусство, начинали работать на уровне просветительства. В 1908 году в Германии растущая приверженность социальным вопросам отразилась в проектах для жилья рабочего Worpsweder Werkstätte, с целью обеспечить хорошо разработанные, высококачественные продукты по цене, которая будет приемлема для людей региона Нижней Саксонии. Компоненты мебели Г.Фогелера были сделаны машиной, и только заключительные этапы — художественным декором, выполненным вручную, и уже в 1904 году экономист Ф.Науманн предложил идею народной мебели (Volksmeubel), выполненной методом серийного машинного производства (Maschinenmeubel), а журнал *Kunst und Dekoration* мог говорить о нем как об «искусстве для масс» [3].

К.Г.Эстландер в отчете о научной поездке по Европе живописует здание центра искусств «Athenaeum» в Хельсинки (Финляндия) как учебное заведение, музей, центр прикладного искусства и место его коллекционирования, где «бизнес был выделен в отдельное пространство в виде ряда магазинов, поддерживающих жизнеспособность проекта, что было скорее иллюзией с неопределенными планами, которые окончились ничем» [4]. Позже по проекту Т.Хёйэра в построенном в 1887 году центре «Ateneum» разместились школа, коллекции прикладного искусства, экспозиция мирового прикладного искусства и сопутствующие творческие учреждения. Школа прикладного искусства, ставшая государственным институтом Дизайна (1965), продолжила там свое существование до настоящего времени.

Во Франции в 1893 году был создан Club de l'Art Social (Клуб общественного искусства), в который вошли Ф.Джордан и О.Роден. Клуб организовывал лекции по искусству и архитектуре в парижских рабочих районах и посещения музеев после работы. Это была важная часть социалистической программы по внедрению рабочих в мир искусства. В 1891 году в Брюсселе бельгийская рабочая партия создала секцию искусства, способствующую распространению литературы и искусства

среди пролетариата. Лекции по ключевым направлениям современного искусства, поэзии, театра и музыки проходили в новом здании партии — Maison du Peuple (Дом народа) (арх. В.Орта, 1897), имевшем ряд лекционных залов для собраний секции искусств. В. де Вельде разработал большую часть печатного материала, опубликованного в разделе «лекционные программы». Были организованы посещения музеев и выставок современного искусства. В Бельгии и во Франции многие реформаторы занимали просоциалистическую позицию. По словам французского социалиста архитектора Ф.Джордана, следовало «сделать это красиво», «но сделать это дешево». В 1898 году он критиковал Г.Гимара за проектирование дорогих предметов мебели и поблагодарил Л.Буневилля за создание простой мебели для рабочих» [5].

Но наиболее актуальной оставалась задача профессионального образования. Франция оставила в истории ар нуво свой этнически неповторимый и неоднозначный отпечаток. Закон Le Chapelier от 14 июня 1791 отменил традиционную монополию гильдий, издавна управлявших производством и продажами декоративных предметов, но не смог сломать укоренившийся в общественном сознании высочайший статус «уникального предмета быта» как модели искусства ремесленного мастерства.

В наступившей ситуации промышленной экспансии современники не смогли отказаться от дилеммы «уникальное-тиражированное», тщательно работая над проблематикой сохранения облика творческой индивидуальности каждого образца, вышедшего из серийной обоймы станка, будь то полотно бумажных обоев, ковры, изготовленные промышленным способом, или серии мебели и керамики. Вдохнуть новую жизнь в новое искусство в поиске новых форм и декора — вот та площадка экспериментов, над которым неустанно трудились мастера ар нуво высочайшего класса, перешедшие в цех «малых искусств» из высокой архитектуры, скульптуры и изобразительного искусства, став промышленными Дизайнерами ценой отказа от приоритета уникальных концептуальных «станковых» разработок керамики, стекла или мебели в своем творчестве. Среди этих имен — целая плеяда таких мастеров, как Э.Галле, А.Даум, А.Шарпантье, Л.Мажорель

и др. Глубинные слои этого явления покоятся на индивидуальном профессиональном облике каждой личности, пришедшей в этот период в дизайн. Уже начиная с середины XIX столетия, отмена деления на главные и малые искусства в пользу принципа единства формирует будущие стилевые основы ар нуво, и именно там оно находит свое происхождение в особенной концепции социальной и экономической роли искусства, согласно которой искусство не является ни роскошью, ни фантазией для богатых, бездельников или дилетантов. Для защитников единства искусства, потребность красоты связана с построением благосостояния, к которому «все стремятся, согласно различным средствам, но с равными правами» [6].

В огне Великой Французской революции династическая традиция ремесла оказалась прерванной. Ее подхватили ателье, возникающие при крупных ремесленных мануфактурах, и небольшие образовательные структуры мастерских с учениками при именитых мастерах. Первые программные установки прозвучали в словах Л.Лаборда, Хранителя Лувра и главы комиссии контроля французской экспозиции на Международной Выставке 1851 в Лондоне в его отчете французскому правительству. Осудив низкий стандарт дизайна и ремесла французской экспозиции, он сожалел о дистанции, которая существовала между художниками и промышленностью, между изящными и декоративными искусствами. Он указал, что «причиной разделения был увеличивающийся объем использования механизации. Предложенное им средство касалось реорганизации обучения в художественных школах и создания учреждений, где должен был преподаваться промышленный дизайн» [7]. Его революционные идеи были подхвачены Э.Виолле-ле-Дюком на посту профессора недавно реорганизованного Художественного училища (École des Beaux-Arts).

Преподавание архитектуры в Архитектурной Школе включало систему профессиональных испытаний (concours) по «математике, начертательной геометрии, стереотомии и перспективе, а также строительству, требующему приблизительно дюжины чертежей, показывающих соединение спроектированного здания с вниманием к детализации материалов камня, железа и древесины, и с математическим расчетом устойчивости здания… Инструкции 1883 добавили … лекции

по истории архитектуры..., предмет, известный студентам как археология. В 80-х и 90-х это было древнегреческим или римским образцом, но в двадцатом веке, более вероятно, французское средневековье или ренессанс» [8]. Однако проектная подготовка будущего архитектора, студента проходила в архитектурном ателье — чертежной студии, где шла разработка и подготовка проекта. Возглавлял ателье архитектор, который получал заказы на проектирование, поручая эту работу штату исполнителей. Цель крупных ателье заключалась исключительно в преподавании.

Индустрия 2-ой Империи «способствовала невиданному распространению наиболее космополитических стилистических тенденций. С 1850 года развитие серийного производства навязывает целому просвещенному миру принятие эклектизма» [9]. Поток бесчисленных авторских патентов на изобретения, технологических усовершенствований оборудования стали лишь скрытыми угрозами бездушного стилистического копирования, которым старались подменить требуемое временем профессиональное инновационное решение проблем, поставленных машинным массовым производством. Прикладное проектное творчество развивалось достаточно неравномерно: ряд областей произвел род революции в производстве. «В 1900-х годах прогресс, достигнутый в изготовлении некоторых тканей, искусственной кожи или искусственного шелка, с одной стороны, и обоев, с другой стороны, значительно снизил их себестоимость. Это движение, начавшееся при Луи-Филиппе, было усилено около 1890 года влиянием американских промышленных методов (конвейерная работа). Это приводит к определенной стандартизации производства, которая вдохновлена проектами Людовика XV или Дальнего Востока» [10].

Первые попытки союза искусства и индустрии звучат в отчете Л.Лаборда 1856 года, фиксируя необходимость реформирования художественного образования, рекомендуя создание большой образцовой фабрики: «В индустрии будущего достижения будут достигнуты, когда великие художники станут промышленными, когда умные промышленники заведут себе художников: слияние предписывает вдохновение и практику, тесное слияние между

воображением того, кто изобретает, и руками того, кто выполняет; слияние, которое только и может успокоить пыл разума, облагородить и возвысить рабочий инструмент; слияние, которое поддерживает в справедливой пропорции долю, которую индустрия должна искусству, и того, что это искусство должно сделать в индустрии...» [11]. На мануфактурах Севра (Sèvres), Гобеленов (Gobelins) и Шпалерной мануфактуры Бове (Beauvais) изобразительные искусства были связаны с Государственной индустрией при помощи многочисленных художников, скульпторов и архитекторов, получивших образование в Школе, готовившей в области дизайна и моделирования. В 1891 на мануфактуре Севра была открыта Школа Керамики, и художники различных областей приглашались к поступлению и экспериментированию... «В знак признания общего интереса к ар-нуво… был начат совершенно новый проект, с целью создать новые формы и особенно новый художественный декор в стиле Ар-нуво…. Проект возглавляли Alexandre Sandier и Emile Baumgart» [12].

Революция в образовании началась уже внутри производственных цехов. Примером может служить Т.Декк — директор севрской мануфактуры (1887–1891), использующий цеха как поле профессионального эксперимента, «отрабатывая серии крупных проектов (chargers) в различных размерах, глазуровании, цветах, а также новые технологии, среди которых — прозрачная эмаль, цветные пасты и другие методы, некоторые из которых описаны в его книге о фаянсе» [13].

Государственная мануфактура была призвана стать моделью развития для местных региональных частных производств, выполнить возложенную на нее «миссию “обучать” индустрии путем производства объектов, которые бы своим качеством, выбором моделей и совершенством художественного оформления превзошли те, что частная индустрия может произвести» [14].

Во Франции последней четверти XIX столетия, появляется целая волна публикаций, посвященных социальной роли искусства. Среди них статьи Jean-Marie Guyau, Jean Lahor, Louis-Georges Scellier de Gisors, Lucien Magne, описывающих исчерпывающе полный круг вопросов, связанных с созданием современной предметно-

пространственной среды. Особенностью всех этих публикаций является социальный уклон анализа. Современные «“проблемы” — это широко распространенные сомнения в будущем искусства перед лицом тройной угрозы: современной промышленности, демократического эгалитаризма и развития науки… эти, казалось бы, враждебные силы могут действительно порождать декадентское искусство, которое не лишено красоты, но они не могут разрушить искусство, если человек понимает полезность и глубокое чувствует жизнеспособность творения в истории человечества. Чтобы выполнить это, мы должны противостоять эстетике бескорыстного удовольствия, которое сводит искусство к игре» [15]. Новое видение искусства проникает в структуру профессионального образования на всех уровнях: от государственных мануфактур до частных школ.

В целях преобразования методов проектирования 1867 году Гишар выступал за открытие новых школ рисования в промышленных центрах провинции и совершенствовании преподавания декоративно-прикладного искусства в существующих центрах. Идея Ж.Клагманна — публичная выставка, музей и центральная школа искусств применительно к промышленности были «необходимы для прогресса искусства, промышленности и более рационального образования»; некий союз «музея и школы» [16], ставший прототипом Школы при Лувре, основанной в 1882 году. Первоначально разработанная для «научения» археологии, она вскоре была расширена до других областей истории искусства.

Были основаны частные школы при мастерских известных художников. Школа Булля (l’École Boulle) под покровительством А.-Ш.Булля, ведущего столяра-краснодеревщика Луи XIV, с 1886 года проводит обучение искусству, дизайну и промышленным методам в области производства мебели и интерьерного декора. Первоначально школа готовила профессионалов столяров, плотников сиденья, обойщиков и резчиков по дереву, позже была усилена дополнительными специальностями. От специализации на копировании стилей прошлого, особенно связи с Людовиком XIV, постепенно студенческие работы приближаются к современности и на рубеже веков представляют объекты, отмеченные влиянием ар нуво.

Одной из сфер профессионального образования стали школы при

крупных частных мануфактурах. Своеобразием французской школы ремесленничествасталосохранениеакадемическихтрадицийтворчества, начиная с образования. Программа обучения в Художественной школе под руководством А.Берже на стекольной мануфактуре А.Даума, кроме специализированных дисциплин, включала даже курс академического рисунка и живописи. Объединение «Школа Нанси» под руководством Э.Галле в своей Программе рассматривало систему профессионального образования в теснейшей связи с обучением ремесленника рисунку и живописи, стараясь поднять дизайн до уровня искусства, а не опустить планку серийного производства на ступень ширпотреба. Всем своим опытом работы Галле проводил в жизнь лозунг «искусство в дом каждого француза». К примеру, в Художественном училище (École des Beaux-Arts) рисунок (классический декор и наброски с античной статуи человека) вошел в учебный план между 1855 и 1859 годами.

В профессиональном обучении Франции особое место занимают государственные школы. Это лишний раз указывает на отношение к проблемам дизайна и промышленного искусства на уровне правительственного заказа. Среди них — Национальная школа декоративного искусства (L'École nationale supérieure des Arts Décoratifs), основанная в 1766 году с целью обучения прикладным проектным подходам к искусстве. Со временем к середине XIX столетия ее первоначальная миссия была уточнена как цель повышения качества продукции в промышленности.

Школой Искусства и ремесла (ParisTech), существующей в статусе национальной школы, выдаются первые дипломы «инженера искусств и ремесел», а с 1907 года во Франции года создаются новые центры школы, чтобы удовлетворить потребности индустриального мира наступающего XX столетия.

Школа Эстьенн (École Estienne) в 1887 году открывает проект по созданию профессиональной муниципальной школы искусств и полиграфической промышленности в г. Париже. Создание муниципальной профессиональной школы, посвященной искусству и бумажной промышленности, носило, прежде всего, политический характер: национальные и местные органы государственной власти и стремились ответить на реальный запрос общества и компенсировать

недостаток учебных объектов. Париж считался столицей книгопечатания и наглядным примером государственной политики профессионального образования в начале третьей Республики.

Разрыв между традицией и инновациями расширялся. Ар-нуво основывало искусство на существующей действительности или даже на футуристических предвидениях наступающего будущего. Это объясняет наличие в терминологии, связанной с определением этого стиля, обилия ссылок на современность, инновации и молодость. Одним из результатов инновационных процессов в промышленности стало сложение поистине новаторской системы профессионального образования в области промышленного проектирования, тем не менее, основанной на глубинных национальных традициях авторского уникального ремесленничества, что сохранялось в концепции образовательных программ, обязательно включающих академическое художественное образование, наряду с прикладными, специальными техническими дисциплинами. В системе подготовки будущих специалистов был найден уникальный проектный сплав преемственной традиции с потребностями нового «социального искусства».

Примечания:

1. *Л. де ла Уссей.* Социальное Искусство и Его Источники. — URL: http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/6601.pdf (дата обращения: 15.12.2017).

2. *Amaya Mario.* Art Nouveau. General editor David Herbert. — London: a dutton vista pictureback, 1966. — 11 p.

3. *Kaplan W.* The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world. — London: Thames & Hudson, 2004. — 101–102 p.

4. *Kruskopf E.* 100 years of Finnish industrial design: Finnish Society of Crafts and Design 1975. — Helsinki: Otava, 1991. — 130 p. — 17 p.

5. *Haslam M.* Jugendstil: Seine Kontinuitat in den Kusten: Aus d. Engl. ubertr. — Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1990. — 110 s.

6. L`Art du XIXe siècle: 1850-1905 / sous la direction de Françoise Cachin; Genevieve Lacambre. — Paris: Citadelles & Mazenod, 1998. — 629 p. — (L`Art et les grandes civilizations). — 347 p.

7. *Battersby M.* Art nouveau. — [Feltham, Middlesex]: Hamlyn, 1969. — 7 p.

8. *Drexler A.* The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. — Londres: Secker & Warburg, 1977. — 83–84 p.

9. L`Art du XIXe siècle: 1850–1905 / sous la direction de Françoise Cachin; Genevieve Lacambre. Paris: Citadelles & Mazenod, 1998. — 629 p. — (L`Art et les grandes civilizations). — 331 p.

10. L'encyclopedie des styles d'hier et d'aujourd'hui: Les meubles, les objets, les ambiances / Cet ouvrage a ete realize sous la dir. de Annie Morand; Textes de Sylvie Chadenet et Jean Delamare; Il.: Luis Camps et Maurice Esperance. — Paris: Denoel, Cop., 1969. — 337 p.

11. L`Art du XIXe siècle: 1850–1905 / sous la direction de Françoise Cachin; Genevieve Lacambre. — Paris: Citadelles & Mazenod, 1998. — 629 p. — (L`Art et les grandes civilizations). — 333 p.

12. *Arwas V.* Art Nouveau. The French aesthetic. — London: Andreas Papadakis Publishers, 2002. — 519 p.

13. *Arwas V.* Art Nouveau. The French aesthetic. — London: Andreas Papadakis Publishers, 2002. — 519 p.

14. La art en France sous le Second Empire [L'exposition au Philadelphia Museum of Art 1 oct. — 26 nov., 1978; au Detroit Institute of Arts 18 jan. — 18 mars, 1979; Grand Palace, Paris, 11 mai — 13 aout, 1979]. — Paris: Edition de la Reunion des musees nationaux, 1979. — 208 p.

15. *Jean-Marie Guyau.* L'Art au point de vue sociologique. — Paris, Félix Alcan, 1889. — Extrait p. 16–20. — URL: https://inha.revues.org/5614 (дата обращения: 25.12.2017).

16. La art en France sous le Second Empire [L'exposition au Philadelphia Museum of Art 1 oct. — 26 nov., 1978; au Detroit Institute of Arts 18 jan. — 18 mars, 1979; Grand Palace, Paris, 11 mai — 13 aout, 1979]. — Paris: Edition de la Reunion des musees nationaux, 1979. — 50 p.

Библиография:

1. *Л. де ла Усей.* Социальное Искусство и Его Источники. — URL: http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/6601.pdf (дата обращения:

15.12.2017).

2. *Amaya M.* Art Nouveau. General editor David Herbert. — London: a dutton vista pictureback, 1966.

3. *Kaplan W.* The Arts & Crafts Movement in Europe & America: design for the modern world. — London: Thames & Hudson, 2004.

4. *Kruskopf E.* 100 years of Finnish industrial design: Finnish Society of Crafts and Design 1975. — Helsinki: Otava, 1991.

5. *Haslam M.* Jugendstil: Seine Kontinuitat in den Kusten: Aus d. Engl. ubertr. — Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1990.

6. L`Art du XIXe siècle: 1850–1905 / sous la direction de Françoise Cachin; Genevieve Lacambre. — Paris: Citadelles & Mazenod, 1998. — 629 p. — (L`Art et les grandes civilizations).

7. *Battersby M.* Art nouveau. — [Feltham, Middlesex]: Hamlyn, 1969.

8. *Drexler A.* The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts. — Londres: Secker & Warburg, 1977.

9. L'encyclopedie des styles d'hier et d'aujourd'hui: Les meubles, les objets, les ambiances / Cet ouvrage a ete realize sous la dir. de Annie Morand; Textes de Sylvie Chadenet et Jean Delamare; Il.: Luis Camps et Maurice Esperance. — Paris: Denoel, Cop., 1969.

10. *Arwas V.* Art Nouveau. The French aesthetic. — London: Andreas Papadakis Publishers, 2002.

11. La art en France sous le Second Empire [L'exposition au Philadelphia Museum of Art 1 oct. — 26 nov., 1978; au Detroit Institute of Arts 18 jan. — 18 mars, 1979; Grand Palace, Paris, 11 mai — 13 aout, 1979]. — Paris: Edition de la Reunion des musees nationaux, 1979.

12. *Guyau J.-M.* L'Art au point de vue sociologique. — Paris: Félix Alcan, 1889. — Extrait p. 16–20. — URL: https://inha.revues.org/5614 (дата обращения: 25.12.2017).

13. La art en France sous le Second Empire [L'exposition au Philadelphia Museum of Art 1 oct. — 26 nov., 1978; au Detroit Institute of Arts 18 jan. — 18 mars, 1979; Grand Palace, Paris, 11 mai — 13 aout, 1979]. — Paris: Edition de la Reunion des musees nationaux, 1979.