

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Пиндюр Анастасия Владимировна

**ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ОСНОВНЫЕ
ТЕНДЕНЦИИ**

Том I

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Нестерова Елена Владимировна
доктор искусствоведения,
профессор, профессор кафедры
русского искусства Санкт-
Петербургской Академии
художеств имени Ильи Репина

Санкт-Петербург

2025

Оглавление

Том I

Введение.....	4
Глава 1. История выставочной деятельности Императорской Академии художеств первой половины XIX века.....	26
1.1 Выставочная деятельность XVIII столетия.....	29
1.2 Выставочная деятельность первой половины XIX столетия.....	42
Глава 2. Выставочная деятельность Академии художеств во второй половине XIX века.....	47
2.1 Личность П. Ф. Исеева в деятельности ИАХ.....	51
2.2 Общество выставок художественных произведений.....	59
2.3 Опыт ИАХ в проведении первой передвижной академической выставки.....	85
2.4 Товарищество Кассы взаимопомощи недостаточных академистов.....	95
Глава 3. Реконструкция академических выставок второй половины XIX века: художественные аспекты.....	107
Заключение.....	171
Список литературы и источников.....	180
Список иллюстраций.....	204
Приложение А. Журнал Совета Императорской Академии художеств, по проекту устава Общества выставок художественных произведений при Академии.....	215

Приложение Б. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года.....	219
Приложение В. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года.....	224

Том II

Оглавление.....	2
Список иллюстраций.....	3
Альбом иллюстраций.....	14

Введение

Разносторонняя деятельность Императорской Академии художеств (ИАХ) представляла интерес как для исследователей прошлого, так и искусствоведов современности. В сферу внимания ученых далеко не полностью попала тема общественно-культурной жизни Императорской Академии художеств XIX века, которая была насыщена разнообразными событиями: это создание рисовальных школ и училищ и их регулярная поддержка, оценка произведений искусства (Совет АХ осуществлял экспертизу произведений) и их реставрация (планомерная реставрация живописных полотен производилась с 1861 г.), распределение государственных и частных заказов, создание музеев в провинции и их поддержка, активная работа за рубежом (участие в подготовке и проведении всемирных и международных выставок), содействие в развитии критической мысли в России (создание первого официального печатного академического органа под редакцией А. И. Сомова — «Вестника изящных искусств» с приложением «Художественных новостей», в котором размещались статьи, обзоры, всевозможные заметки о художественной жизни Академии и России), учреждение педагогических курсов (1878 г.) при Академии, подготавливающих учителей для преподавания рисовальных дисциплин в учебных заведениях Империи, участие в проведении культурных мероприятий Петербурга (деятельность Товарищества взаимопомощи кассы недостаточных академистов, чему посвящен отдельный параграф данного исследования), организация выставочной деятельности и проведение передвижных академических выставок.

Круг перечисленных мероприятий можно дополнять, в нашем исследовании мы остановимся на выставочной деятельности Академии второй половины XIX столетия, т. е. на той сфере академической жизни, которая до сих подробно и основательно не изучена.

Состояние и степень изученности проблемы. О произведениях, которые были представлены на академических выставках, много писали в художественных журналах, которые получили широкое распространение в России, начиная со второй половины XIX века. «Художественное обозрение», «Всемирная иллюстрация», «Нива» и др. дают возможность почертнуть информацию об основных произведениях, которые экспонировали на выставках, а также о внешнем обустройстве самой выставки. Выставочные мероприятия являлись в тот период времени частью повседневной жизни общества, поэтому как единую систему выставочный механизм Академии не рассматривали. Художественные критики выделяли положительные и отрицательные черты минувших выставок, отдавали предпочтения тем или иным художникам. Самым ярким критиком второй половины XIX столетия был В. В. Стасов¹. Особенno интересны его статьи, построенные на яром противоборстве между академическим и реалистическим направлениями. Стасов был сторонником художников — представителей реализма, поэтому в своих статьях не всегда был объективен по отношению к академическому искусству. Этую линию в критической мысли поддерживал и продолжал И. Н. Крамской, который редко публиковался в периодике, но хорошо известны его многочисленные письма к художественным деятелям². Ближе к концу XIX века о выставках писали самые разные представители художественной критики: А. В. Прахов, А. И. Сомов, Н. А. Александров и др. Позднее, в начале XX века выставки как единая система по прежнему не изучались, исследователей больше интересовали художественные особенности русской школы и этапы ее развития. В одном из фундаментальных трудов по истории русского искусства решение этой задачиставил перед собой А. Н. Бенуа³: рассмотреть эволюцию русской художественной школы, поэтому выставки не вошли в эту сложную и многогранную работу. Бенуа анализировал

¹ Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. 768 с.

² Крамской И. Н. Письма к художникам. СПБ.: Лениздат, 2014. 319 с.

³ Бенуа А. Н. Русская школа живописи в XIX веке. М.: Республика, 1995. 447 с.

особенности развития русского искусства, исходя из его истоков XVIII века, изучал тенденции развития своего времени, т. е. делал анализ как очевидец, современник, и во многом труд этот ценен для искусствоведения как знаковое явление своего времени. Книга Э. А. Старка «Колыбель русского искусства»⁴ представляет по сути своей очерк, где изложена история наиболее известных произведений искусства, как скульптурных, так и живописных, находящихся в ИАХ, об их творцах, т. е. также является важной частью истории. «Юбилейный справочник Императорской Академии художеств»⁵ С. Н. Кондакова — важный исторически выверенный фактический материал, где составителя интересует творческая биография художников. Не упоминаются выставки и в статье 1923 г. М. Спасовского «Академия художеств. Ее прошлое и настоящее»⁶. Подобная тенденция сохранялась и в советском искусствознании 1930-х-1940-х гг. К этому вопросу не обращались ни С. П. Яремич⁷, ни И. И. Беккер, И. А. Бродский и С. К. Исаков, ни А. Н. Савинов в историческом очерке, посвященном АХ⁸, поскольку исследователей интересовало последовательное изложение исторической канвы и как следствие применение новых порядков и реформ в системе Академии. Делить историю АХ на отдельные сферы ее деятельности не входило в задачи авторов. Исследователям важно было провести исторические параллели между основными реформами Академии и тем, как они отражались на развитии русского искусства в ее стенах. Отсутствует цельный взгляд на выставочную систему ИАХ в «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря⁹. Эта работа стала обобщением

⁴ Старк Э. А. Колыбель русского искусства. (Императорская Академия Художеств). Петроград: Издание П. П. Сойкина. 1914. 32 с.

⁵ Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764-1914 / Сост. С. Н. Кондаков. Ч.1: Часть историческая. СПб.: Б. и., 1914. 353 с.

⁶ Аргонавты. 1923. № 1. 103 с.

⁷ Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.-Л.: Гос. соц.-экон. Изд-во, 1934. 207 с.

⁸ Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия Художеств. Исторический очерк. Л.-М.: Искусство, 1940. 160 с.

⁹ История русского искусства / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953-1969. В 10 томах.

применения новых на тот момент времени знаний археологии, искусствознания, реставрационной практики и архивных поисков в области русского искусства.

Позднее к выставкам начинают присматриваться, но систематически они по прежнему не попадают в сферу интересов исследователей. Выставки анализируются как часть учебного процесса с 50-х гг. XX в. Н.М. Молевой, Э. М. Белютиным¹⁰ и А. Л. Кагановичем¹¹. Авторы впервые в своих трудах рассматривают выставки как таковые, с точки зрения их места и роли в учебном процессе, т. е. фрагментарно изучаются отдельные выставки, напрямую связанные с системой преподавания в АХ, что очень важно для понимания специфики обучения искусству в стенах Академии. Поскольку главной задачей авторов было именно изучение методики преподавания, то анализ выставочной системы АХ, как сложно организованной стройной структуры, претерпевающей со временем закономерные изменения, не стал объектом интереса исследователей. С 60-х гг. XX века в отечественном искусствознании сохраняется тенденция изучать деятельность АХ, делая акцент на ее истории и мастерах, которые оказали наиболее сильное влияние на развитие русского искусства, в частности назовем книгу А. И. Зотова¹². Постепенно изучение всемирных выставок начинает привлекать советских исследователей¹³ ¹⁴, но главным образом изучается не механизм работы этой части выставочной системы, а русское изобразительное искусство, представленное на всемирных выставках XIX века.

¹⁰ Молева Н. М., Белютин Э. М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956. 519 с.

¹¹ Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII века. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 318 с.

¹² Зотов А. И. Академия художеств СССР: краткий очерк. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. 91 с.

¹³ Кутейникова Н. С. Русское изобразительное искусство на всемирных выставках XIX века: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Кутейникова Нина Сергеевна. СПБ., 1973. 207 с.

¹⁴ Кутейникова Н. С. Русская Академия художеств и всемирные выставки второй половины XIX века // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1971. Вып. 1. С. 88-105.

Некоторые выставки, важные для общекультурного контекста России, освещались в монографиях Г. Ю. Стернина «Два века. Очерки русской художественной культуры»¹⁵, «Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков»¹⁶ и «Русская художественная культура второй половины XIX-начала XX века»¹⁷. В исследовании «Очерки истории русской культуры второй половины XIX века»¹⁸ Академия оценивается как сильная и высокопрофессиональная художественная школа, воспитавшая не одно поколение видных деятелей русской культуры. Авторы придали своему труду форму очерков, чтобы сделать акцент прежде всего на истории Академии и ее влиянии на русскую культуру. В историко-искусствоведческом очерке (как определил сам автор) «Академия художеств»¹⁹ В. Г. Лисовский уделяет внимание достижениям выпускников АХ, отдельно рассказывает об особенностях архитектурного ансамбля Академии и об особо важных произведениях, которые хранятся в музее Академии. Также те выставки Академии, на которых были представлены наиболее знаковые для русского искусства произведения, частично рассматривались в диссертация Е. С. Гордон «Русская академическая живопись второй половины XIX века»²⁰, где авторставил своей главной задачей изучить художественную жизнь России через призму развития академического искусства второй половины XIX века. «Русская художественная культура второй половины XIX века»²¹ М. Н. Бойко, В. Г. Кисунько акцентирует внимание главным образом на эволюции русской культуры второй половины XIX столетия, где анализируются в совокупности такие

¹⁵ Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. 381 с.

¹⁶ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М.: Искусство, 1970. 293 с.

¹⁷ Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М.: Советский художник, 1984. 296 с.

¹⁸ Верещагина А. Г., Бялый Г. А. и др. Очерки истории русской культуры второй половины XIX века. М.: Просвещение, 1976. 431 с.

¹⁹ Лисовский В. Г. Академия художеств. Л.: Лениздат, 1982. 224 с.

²⁰ Гордон Е. С. Русская академическая живопись второй половины XIX века: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 07.00.12 / Гордон Елена Сергеевна. М., 1985. 220 с.

²¹ Кисунько В. Г., Бойко М. Н. и др. Русская художественная культура второй половины XIX века / отв. ред. Г. Ю. Стернин. М.: Наука, 1988. 364 с.

составляющие отечественной культуры как живопись, архитектура, театр и музыка.

В 90-е гг. XX века и 2000-е сфера изучения деятельности АХ значительно расширяется: исследовалась тема музейной деятельности²² АХ, в частности нереализованные проекты, которые не успели воплотить из-за начала Первой мировой войны. Диссертация Е. М. Андреевой²³ посвящена изучению одной из социально-образовательной сферы деятельности ИАХ – музею «антиков». Соответственно весь фокус исследования сконцентрирован на истории коллекции музея и его роли в образовательном процессе Академии, т. е. о выставках как важной части общественной деятельности АХ в этой работе не говорится (поскольку главная задача автора совсем иная). Изучалась тема устройства Академией музеев при художественных школах²⁴ (на примере Казани, т. к. его можно считать типичным для других музеев при школах во второй половине XIX века), где автором отмечается, что: «Роль Академии художеств и всех подведомственных ей структур была и остается весьма важной в развитии художественной жизни России как в предыдущие столетия, так и на современном

²² Богдан В.-И. Т. Идея устройства «Музея старой Академии художеств» (1910 г.) // 250 лет Академии художеств: сборник докладов научной конференции 11-12 марта. СПБ.: НИМ РАХ, 1998. С. 8-10.

²³ Андреева Е. М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII – первой половине XIX веков: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Андреева Екатерина Михайловна. Спб., 2006. 372 с.

²⁴ Лобашева И. Ф. Ведущая роль Академии художеств и ее музея в становлении единой художественной образовательной системы России в период действия реформы 1894 года // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Спб.: Издательство Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. № 39. С. 318-325.

этапе...»²⁵. Тема художественного образования в России^{26 27}, которая сопряжена с социокультурными процессами в России и ИАХ, тоже активно изучается современными искусствоведами^{28 29 30 31}. В. С. Манин³² в своей монографии не рассматривает выставки как таковые. Его главная цель – выявление с приведением доказательной базы, основанной на архивных материалах, соотношения внутри образовательной деятельности ИАХ чисто художественных и ремесленных классов, место последних в системе обучения, т. е. об отдельных вопросах, как образовательной системы, так и самого основания АХ.

Существуют небольшие работы, носящие очень общий характер, не разделяющие деятельность АХ на ее роль в создании художественных учебных заведений, проведение экспертизы произведений искусства Советом АХ,

²⁵ Лобашева И. Ф. Ведущая роль Академии художеств и ее музея в становлении единой художественной образовательной системы России в период действия реформы 1894 года. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Спб.: Издательство Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. № 39. С. 318.

²⁶ Боровская Е. А. Из истории среднего художественного образования в России. Роль академического класса оригиналов // Академические мастер классы для художественных училищ России: материалы 1-й Всероссийской конф. СПБ., 2013. С. 48-61.

²⁷ Боровская Е. А. Из истории художественного образования в России: Академия художеств, Общество поощрения художников и Санкт-Петербургская рисовальня школа в историко-культурном контексте рубежа 1850-1860-х годов // Вестник ТвГУ. Сер.: История, 2011. Вып. 2. С. 45-55.

²⁸ Боровская Е. А. Графические классы и мастерские Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств. К истории русского искусства начала XX века // Проблемы развития русского искусства: Научные труды. СПБ.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2013. Вып. 24. С. 86-102.

²⁹ Боровская Е. А. Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств в контексте художественного процесса начала XX века // Проблемы развития русского искусства: Научные труды. СПБ.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2015. Вып. 32. С. 164-175.

³⁰ Боровская Е. А. Художественное наследие Рисовальной Школы ИОПХ и творческие судьбы художников начала XX века // Индивидуальность художника и культурное наследие: материалы науч. конф., посвящ. памяти М. В. Добролюбского (22-24 апреля 2014). СПБ.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2017. Ч. 2. С. 12-20.

³¹ Боровская Е. А. Художественное образование в Петербурге: традиции и современность: Рисовальная школа ОПХ // Проблемы развития русского искусства: Научные труды. СПБ.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2006. Вып. 3. С. 148-160.

³² Манин В. С. Из истории основания и деятельности Академии художеств в XVIII веке. М.: Союз-дизайн, 2016. 146 с.

распределение государственных и частных заказов (таким образом осуществлялась поддержка выпускников Академии), формирование музеев в провинции, участие в становлении русской критической мысли, реализацию выставок, отбор произведений искусства для участия во всемирных и международных выставках, и организация передвижных выставок Академии: В. В. Ванслов³³, В. Богдан³⁴, Р. М. Байбурова³⁵ и работы, направленные на изучение деятельности тех личностей, которые занимали ключевые посты в ИАХ (В. И. Т. Богдан³⁶, Е. И. Кириченко³⁷, И. И. Хмельницкая³⁸). У С. В. Моисеевой³⁹ в диссертации рассматривается десятилетие академической выставочной деятельности XVIII века, у Е. В. Логутовой⁴⁰ выставочные мероприятия Академии практически не затрагиваются, т. к. автор обобщенно рассматривает другие выставочные площадки, выявляет роль отдельных художественных организаций в контексте выставочного дела России. С. А. Корепанова⁴¹ направляет внимание на изучение проблемы взаимодействия промышленных культур России и Западной

³³ Ванслов В. В. О преемственности Российской и Императорской академий художеств // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. статей / под ред. И. В. Рязанцева. М.: Памятники исторической мысли», 2006. Вып. 10. С. 5-10.

³⁴ Богдан В.-И. Т. Участие музея Академии в выставочных проектах // Декоративное искусство. 2005. № 5. С. 45-47.

³⁵ Байбурова Р. М. Академия художеств как одно из воспитательных учреждений XVIII века // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы: сб. статей / ред.-сост. И. В. Рязанцев. М.: Памятники исторической мысли, 2006. Вып. 10. С. 59-78.

³⁶ Богдан В.-И. Т. Романовы и Императорская Академия художеств // Наука в России. М.: Наука, 2014. № 3. С. 64-71.

³⁷ Кириченко Е. И. Последний президент из дома Романовых // ACADEMIA. М., 2010. № 6. С. 3-10.

³⁸ Хмельницкая И. И. Во благо родного Отечества... Великий князь Владимир Александрович – президент Императорской Академии художеств. СПБ.: Издательство «Политехника-сервис», 2010. 136 с.

³⁹ Моисеева С. В. Публичные выставки академии художеств 1760-начала 1770 годов как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моисеева Светлана Владимировна. Спб., 1997. 466 с.

⁴⁰ Логутова Е. В. Организация художественных выставок в Санкт-Петербурге во второй половине XIX-начале XX вв.: Диссертация на соискание уч. степ. канд. исторических наук: 07.00.09 / Логутова Елена Владимировна. Спб., 2005. 307 с.

⁴¹ Корепанова С. А. Выставочная деятельность в России в XIX веке (промышленные и научно-промышленные выставки): Диссертация на соиск. уч. степ. канд. исторических наук: 07.00.02 / Корепанова Светлана Анатольевна. Екатеринбург, 2005. 335 с.

Европы, рассматривает их в контексте социокультурного развития России. Особо стоит отметить изданный РАХ юбилейный сборник⁴², который содержит ценные исследования, позволяющие расширить наши знания о многосторонней деятельности ИАХ.

Встречаются отдельные упоминания, в которых выставочная деятельность представлена фрагментарно: статья А. Г. Верещагиной⁴³ (в работе кратко описана история возникновения Общества выставок художественных произведений (ОВХП) (1874-1884), одного из выставочных проектов ИАХ; утверждается, что Академия хотела объединить все творческие силы России, поэтому в начале оказывала поддержку Товариществу передвижных художественных выставок (ТПХВ) (1871-1923), предлагала устроить совместные выставки, чтобы публика могла лицезреть эволюцию русского художественного мира не фрагментарно, а полноценно), с чем мы полностью согласны. Очень подробно правдивость этого тезиса рассмотрена нами во второй главе данного исследования. Некоторые выставочные аспекты деятельности Академии художеств⁴⁴ частично затронуты современными искусствоведами. Так, Е. В. Нестерова кратко описывает деятельность ОВХП в контексте эпохи, выделяет некоторые его особенности и причины его возникновения⁴⁵. Ю. А. Никитин⁴⁶ главным образом сконцентрировал пристальное внимание на истории развития промышленных выставок Петербурга, что отражает реалии культурного контекста той эпохи. Исследователями безусловно была проделана большая работа в области выставочной деятельности России. Это очень обширная тема, которая требует различных подходов в

⁴² Императорская Академия художеств: документы и исследования / К 250-летию со дня основания. Сборник РАХ: Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли. 2010. 610 с.

⁴³ Верещагина А. Г. Академия художеств и передвижники // Третьяковская галерея. 2007. № 1. С. 6-21.

⁴⁴ Нестерова Е. В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века: Диссертация на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения в форме науч. доклада: 17.00.04 / Нестерова Елена Владимировна. Спб., 2004. 32 с.

⁴⁵ Нестерова Е. В. Поздний академизм и салон. СПб.: Золотой век, 2004. 472 с.

⁴⁶ Никитин Ю. А. Промышленные выставки России XIX – начала XX века. Череповец: Полиграфист, 2004. 269 с.

изучении, и отдельные работы способствуют формированию единой картины развития выставочного дела России. В статье К. В. Вальковой⁴⁷ упомянута первая академическая передвижная выставка, но в контексте изучения выставок ТПХВ. О выставках Академии XX века можно найти отдельные редкие статьи, например у Э. М. Глинтерник⁴⁸. Исследователь кратко освещает историю реформирования Академии после 1917 года, в фокусе автора именно выставки 1900-х гг., их особенности и произведения, которые экспонировались на них, поэтому выставочные мероприятия XIX века в статье не рассматриваются. Выставочная жизнь Москвы и Петербурга начала XX века также начинается широко изучаться в последние годы: Лебедева И. В.^{49 50} является автором научных трудов, изучающих эту проблематику. Также назовем таких исследователей как И. М. Марисина⁵¹, Р. М. Байбурова^{52 53}, занимавшихся изучением выставочной деятельности Академии XVIII- начала XIX века. В целом, исследователями единогласно утверждается, что академические выставки являются важной частью культуры и требуют изучения.

Актуальность. Тема данного диссертационного исследования расширяет представление о важных аспектах деятельности Академии художеств и

⁴⁷ Валькова К. В. Опыт организации первых передвижных художественных выставок в России (1871-1890-е гг.) // Известия АлтГУ. Исторические науки и археология. 2020. № 2 (112). С. 24-27.

⁴⁸ Глинтерник Э. М. Выставки первой трети XX века в Императорской Академии художеств — Ленинградском ВХУТЕИНе // Санкт-Петербургский государственный университет. Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2020. Вып. 10. С. 436–447.

⁴⁹ Лебедева И. В. Выставочная жизнь Москвы начала XX века: художественные экспозиции из Петербурга // Евразийский союз ученых. Серия: филология, искусствоведение и культурология. № 7 (100). 2022. С. 8-13.

⁵⁰ Лебедева И. В. Выставочная жизнь Москвы и Петербурга начала XX века: издания к выставкам как информационный источник // Евразийский союз ученых. Серия: филология, искусствоведение и культурология. № 10 (79). 2020. С. 19-23.

⁵¹ Марисина И. М. О современном состоянии изящных искусств в России: русские академические выставки 1760-х-1820-х годов глазами иностранных посетителей // ACADEMIA. М., 2023. № 1. С. 59-71.

⁵² Байбурова Р. М. Первые художественные публичные выставки в России (Императорская Академия художеств, XVIII век) // Материалы международной научно-практической конференции «Искусство и экспозиция. Исторический опыт и новейшие тенденции». М.: Дизайн-Ревю, 2018. С. 6-20.

⁵³ Байбурова Р. М. Без добрых дел блаженства нет. Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII в. М.: БуксМарт, 2021. 208 с.

восполняет некоторые пробелы в изучении старейшего, уникального культурно-образовательного центра страны. Отсутствие специальных трудов по выставочной деятельности Академии второй половины XIX века (именно этот период стал ключевым для проведения необходимых реформ академической системы) делают эту тему востребованной и актуальной. Художественные выставки и сегодня являются важной частью культурной жизни, изучение истоков выставочной деятельности как таковой является важной частью современного искусствознания. Диссертационное исследование реконструирует эволюцию выставочной деятельности ИАХ, выявляет новые факты и вносит дополнения в историю Академии и творческие биографии отдельных художников.

Предлагаемая работа направлена на изучение произведений живописи и художественных тенденций, которые господствовали на академических выставках второй половины XIX века. Первая глава исследования посвящена выставочному механизму ИАХ первой половины XIX века с кратким обзором эволюции выставочной деятельности и характеристикой различных типов выставок. Вторая глава направлена на непосредственное изучение реформирования выставок АХ (в центр внимания введены Общество выставок художественных произведений (ОВХП) (1874-1884 гг.), Товарищество взаимопомощи Кассы недостаточных академистов (1871-1917), передвижные выставки и др. типы выставок, сохранившиеся с прошедших времен). Третья глава охватывает художественные тенденции, которые господствовали на выставочных мероприятиях АХ второй половины XIX века, и направлена на изучение статей русской критической мысли, что позволяет по новому взглянуть на ИАХ и подтвердить тезис: Академия за сравнительно недолгий срок смогла выработать очень гибкую систему не только обучения своих учеников художественному ремеслу, но и полноценно реализовать свой потенциал в общественно-культурной жизни России. История русской художественной культуры в целом, и русской художественной школы в частности, неотделима от истории выставочной деятельности Императорской Академии

художеств. За свою имперскую историю существования Академия реализовала множество выставочных проектов, которые имели разнообразные формы подачи экспонируемого материала. Свое непосредственное определение **художественная выставка** (под этим термином подразумевается тщательно организованная, системная демонстрация произведений русского искусства, происходящая в определенное, утвержденное Академией время) приобрела лишь в 1836 году, когда выставки становятся ежегодными (в период с 1824 по 1836 гг. выставки организовывали раз в три года).

Также выставочный процесс в АХ позволяет проанализировать развитие русской художественной школы, т. к. конечным результатом каждой учебной выставки были завершенные программы на большую Золотую медаль и произведения, представленные на соискание академических званий. **Новизна** предлагаемого исследования содержится в самой постановке темы: диссертация становится первой попыткой обращения к истории выставочной деятельности Академии художеств с момента ее основания до конца XIX века, первым опытом углубленного изучения выставочных проектов Академии, которые возникли благодаря эволюционным процессам в русском художественном мире. «Очевидно, по идеологическим причинам в советскую эпоху так и не появились серьезные, критические работы, касающиеся истории официальной академической выставки...»⁵⁴.

Объектом исследования являются: публичные выставки Академии художеств. **Предметом** исследования — процесс развития выставочной деятельности Академии художеств.

Выставки являются одним из условий развития русской культуры и рассматриваются в работе в качестве одного из немаловажных аспектов истории школы русского искусства. **Основная цель** диссертации – реконструкция истории

⁵⁴ Шабанов А. Е. Введение в институциональную историю искусств: академия, выставка, музей в Европе в Новое время: учебное пособие. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2025. С. 30.

и системы функционирования выставочного процесса Академии художеств, что обусловило введение в научный оборот новых архивных и периодических материалов, и способствовало осмыслинию и систематизации выставочной деятельности Академии, а также комплексное изучение выставочных мероприятий Академии. Определение состава выставок позволило найти уточнения в истории отдельных произведений (датировки, сведения об авторах).

На основании изученного материала мы предлагаем **выставочную типологию развития ИАХ**, в спектр которой вошли наиболее важные для эволюции выставочного механизма Академии второй половины XIX века выставки, а именно: ежегодные выставки, проводимые до учреждения ОВХП, выставки ОВХП, выставочные мероприятия Товарищества Кассы, первая передвижная академическая выставка. Ученые выставки, выставки-отборы, проводимые для участия во Всемирных выставках, благотворительные выставки, трехгодичные, посмертные выставки, Весенние выставки и пр. не входят в круг данного исследования, поскольку эти мероприятия являются отдельными научными проблемами в искусствоведении и находятся вне установленных рамок данной диссертации. Их упоминание необходимо для контекста и прослеживания эволюции выставочной деятельности ИАХ. Поскольку на выставках более всего в количественном отношении было представлено произведений живописи, то именно живописные работы русских мастеров главным образом изучены в данном исследовании.

Задачи исследования. Достижение поставленной цели предполагает решение нескольких задач:

1. Проанализировать понятие «выставка», сложившееся в обиходе современной науки, выявить и изучить его социологический аспект.
2. Найти и обобщить разрозненные сведения, которые помогают проанализировать выставочные проекты ИАХ.

3. Проанализировать историю развития выставочный деятельности Императорской Академии художеств со второй половины XVIII по вторую половину XIX века включительно, т. к. этого требует сама проблема исследования. Необходимо изучить истоки возникновения выставок АХ; определить, когда именно появляется намерение организовывать ежегодные выставки. Пристальное внимание сфокусировано на второй половине XIX в., т. к. именно этот период отличается особенными поисками новой презентации произведений искусства внутри академической системы.

4. Воссоздать хронологию проведения академических выставок.

5. В контексте исторического развития выставочного дела России охарактеризовать каждый этап эволюции системы выставок ИАХ.

6. На основе собранных материалов выработать типологию развития выставок ИАХ.

7. Изучить каталоги, Указатели выставок, периодические, архивные источники, и на основании собранной фактической базы выявить господствующие тенденции на выставках второй половины XIX столетия.

8. Проанализировать художественные тенденции, господствовавшие на академических выставках второй половины XIX века.

Хронологические рамки распространяются на вторую половину XIX столетия, т. к. это время ознаменовано поиском новых решений для реализации выставочных проектов ИАХ. Обращение в рамках нашего исследования к периоду второй половины XVIII-первой половины XIX вв. обусловлено контекстуальной необходимостью, чтобы планомерно проследить эволюцию выставочного механизма ИАХ и дать ему максимально точную и объективную характеристику. Для второй половины XIX века важным становится 1874 год, когда академическое руководство упраздняет ежегодные выставки, которые стали традиционными для

Академии, и учреждает новый проект – ОВХП. Параллельно с этим Обществом функционирует упоминаемое ранее Товарищество кассы, которое просуществует вплоть до 1917 года, проводятся в самом конце столетия Весенние выставки. Также Академия организовывает передвижные академические выставки, что ранее было немыслимо для столь консервативного учебного заведения. Далее реформируется Устав Академии, где появляется следующая формулировка: «... Академия устраивает общие художественные выставки и способствует устройству выставок художественных обществ в залах Академии»⁵⁵. Таким образом, опыт поиска новых возможностей презентации произведений русского искусства позволил кардинально реформировать выставочную деятельность ИАХ.

Источники исследования:

1. Материальные источники – произведения живописи русских мастеров, которые демонстрировали широкому кругу зрителей на академических выставках второй половины XIX века. В работе используются найденные в журналах периодической печати исследуемого периода времени репродукции тех произведений, которые ныне утрачены или не атрибутированы.
2. Письменные источники – архивные документы, которые хранятся в Научном архиве Российской Академии художеств (НА РАХ) и Российском государственном архиве (РГИА). Ключевую роль в решении поставленных в работе задач сыграла переписка П. Ф. Исеева с великим князем Владимиром Александровичем (РГИА, Ф. 789), Прошения Товарищества вспомогательной кассы недостаточных академистов Императорской Академии художеств, Докладные записки и отчеты Кассы (РГИА, Ф. 789). Периодические источники информации, такие как: «Художественные новости» – Приложение к «Вестнику изящных искусств», «Живописное обозрение», «Санкт-Петербургские Ведомости», «Русская иллюстрация. Пчела», «Одесский листок»,

⁵⁵ Временный устав Императорской Академии художеств, высочайше утвержденный в 15 день октября 1893 года. СПБ.: 1893. С. 5.

«Нижегородский ярморочный справочный листок», «Новороссийский телеграф», Указатели и каталоги выставок, Уставы ОВХП, Товарищества Кассы, Весенних выставок, хранящиеся в фондах периодики Библиотеки Российской академии наук, Научной библиотеки РАХ в отделе «Редкой книги» и Научном архиве Российской Академии художеств. Также отметим различные критические статьи, посвященные русскому искусству: Жемчужникова Л. М., Гаршина В. М., Стасова В. В., Собко Н. П и др.

Положения, выносимые на защиту:

1. Найденные архивные материалы, периодические источники информации изучаемого периода позволили сформировать выставочную типологию развития академических выставок второй половины XIX века: ежегодные академические выставки, проводимые до возникновения ОВХП, выставки ОВХП, выставочные мероприятия Товарищества Кассы недостаточных академистов, первая передвижная академическая выставка.
2. Пересмотрена роль П. Ф. Исеева, конференц-секретаря ИАХ, как человека, который способствовал проведению различных реформ в многосторонней деятельности Академии. До последнего времени роль Исеева в этом аспекте никак не освещалась в искусствознании.
3. Общество выставок художественных произведений явилось предтечей Весенних выставок, где художники получали достаточную свободу от руководства Академии в организации и устройстве выставок. До настоящего времени роль ОВХП для выставочной эволюции АХ не выявлена и основательно не изучена.
4. Товарищество Кассы недостаточных академистов фактически стало для студентов «моделью», прообразом той жизни, которая ждала будущих выпускников ИАХ за пределами академических стен. По окончании АХ художники понимали мироустройство художественной жизни, т. к. обретали этот опыт познания уже в Академии, принимая участие в мероприятиях Товарищества

Кассы, игравших роль в культурной жизни Петербурга. До настоящего времени роль Товарищества Кассы никак не изучалась в искусствознании.

Практическая значимость работы состоит в том, что основные положения и выводы диссертационного исследования могут быть использованы при составлении каталогов музеиных собраний, в качестве вспомогательного источника материала при изучении вопросов экспонирования произведений живописи. Материалы диссертации могут оказать существенную роль при разработке лекционных курсов по истории Академии художеств, ее выставочной деятельности и по истории отечественной культуры XIX века, в экскурсионной работе. Кроме этого, она во многом может стать ценным материалом для создания монографии, посвященной выставочной деятельности ИАХ, академического искусства, и отдельных аспектов русской культуры XIX столетия. Также исследование позволяет внести некоторые дополнения к творчеству отдельных мастеров и использовать в атрибуционной работе. **Теоретическая значимость** заключается в том, что результаты исследования истории выставочной деятельности ИАХ второй половины XIX столетия могут быть применимы в качестве самостоятельной темы в научных исследованиях, призванных освещать проблемы русской академической школы, т. к. в залах ИАХ демонстрировались произведения живописи, акварельные работы, скульптура, модели зданий, гравюры, архитектурные чертежи, и история экспонирования каждого из вышеприведенных родов искусства на выставках представляет собой отдельную проблему в искусствознании.

Гипотеза исследования заключается в том, что разработанная выставочная система Императорской Академии художеств репрезентации произведений русского искусства позволила создать оптимальные условия для организации и проведения академических выставок и сформировать концептуальный подход (после ряда экспериментов: ОВХП, ежегодные, передвижные академические

выставки и пр.) для демонстрации русской школы изобразительного искусства, что прекрасно прослеживается на примере Весенних выставок.

Апробация результатов исследования

С 2024 года, автор диссертации ведет курс лекций по «Организации выставочной деятельности», «Актуальным проблемам современного искусства», «Истории искусства» для студентов факультета дизайна и медиатехнологий в «Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна» (СпбГУПТД ВШТЭ). Ряд лекционного материала посвящен художественным проблемам, изученным в диссертации. Ключевые положения диссертационной работы были представлены и изложены на ежегодных научно-практических конференциях: «Весенние искусствоведческие чтения» (Уральский федеральный университет, 2024), «Месмахеровские чтения» (СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023, 2024).

Научные результаты исследования опубликованы в виде статей в научных изданиях: в сборнике статей «Весенние искусствоведческие чтения» (Екатеринбург, 2024)⁵⁶, в сборниках «Месмахеровские чтения» (Академия Штиглица, 2023, 2024)⁵⁷ ⁵⁸, а также в журналах, включенных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) в составе Минобрнауки РФ в Перечень ведущих научных рецензируемых журналов и изданий, таких как «Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вопросы теории культуры» (Санкт-Петербургская академия художеств И. Е. Репина, 2024)⁵⁹, KANT: Social science &

⁵⁶ Пиндюр А. В. Уральские пейзажи в творчестве П. П. Верещагина // Весенние искусствоведческие чтения – 2024. Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2024. С. 103–109 (0,81 п. л.).

⁵⁷ Пиндюр А. В. Выставочная деятельность ОВХП как один из факторов зарождения русского салонного искусства // Месмахеровские чтения – 2023. СПб.: СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. С. 48-55 (0,92 п. л.).

⁵⁸ Пиндюр А. В. История выставочной деятельности Академии художеств: Первая передвижная академическая выставка // Месмахеровские чтения – 2024. СПб.: СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. С. 310-316 (0,81 п. л.).

⁵⁹ Пиндюр А. В. Товарищество вспомогательной кассы недостаточных академистов и его роль в общественной жизни Императорской академии художеств // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вопросы теории культуры. Спб.: Санкт-Петербургская

Humanities (Издательство СТАВРОЛИТ, 2024, 2025)⁶⁰ ⁶¹, Вестник ГГУ (Гжельский государственный университет, 2024)⁶². Опубликовано 7 статей, общим объемом 5,08 печатных листа (из них 4 статьи вошли в издания, включенные в Перечень ведущих научных рецензируемых журналов и изданий, с общим объемом 2,54 печатных листа).

Методы и методология научного исследования.

В работе используется целый комплекс методологической базы **научных методов** изучения искусства:

1. *Культурно-исторический* для реконструкции событий изучаемого периода времени и выявления наиболее значимых художественных и культурных процессов, способствовавших эволюции выставочной деятельности ИАХ.
2. *Формально-стилистический* применен для атрибуции произведений искусства и установки более точных датировок.
3. *Иконографический* способствовал уточнению сюжетов произведений живописи. Данные визуального исследования сопоставляются с печатными источниками информации для воссоздания событий изучаемого периода времени.
4. *Метод классификации*, позволяющий выявить основные художественные тенденции, которые проявились на академических выставках.
5. *Аналитический метод* позволяет выявить особенности проведения художественных выставок Академией.

академия художеств И. Е. Репина, 2024. Вып. 71. С. 151-159 (0, 56 п. л.).

⁶⁰ Пиндюр А. В. Применение методологии М. Вебера при изучении выставочной деятельности Императорской Академии художеств второй половины XIX века // KANT: Social science & Humanities. Ставрополь: ООО «Издательство СТАВРОЛИТ», 2024. № 2 (18). С. 97-101 (0, 41 п. л.).

⁶¹ Пиндюр А. В. Первая выставка Общества выставок художественных произведений сквозь призму социологии искусства // KANT: Social science & Humanities. Ставрополь: ООО «Издательство СТАВРОЛИТ», 2025. № 1 (21). С. 105-109 (0, 41 п. л.).

⁶² Пиндюр А. В. Общество выставок художественных произведений. Вопросы историографии // Вестник ГГУ. М.: Гжельский государственный университет, 2024. № 4. С. 90-100 (1, 16 п. л.).

6. *Сравнительный метод*, позволяющий выявить особенности, достоинства и недостатки выставочных мероприятий ИАХ.

7. *Институциональный метод*, благодаря которому фокус исследования смещается с произведений искусства на институциональный контекст их создания и социального бытования⁶³, что позволяет рассматривать произведения не отдельно от контекста времени и эпохи, а в единой с ними взаимосвязи. Т. е. этот метод расширяет границы исследовательского поля, включая в круг проблем историю и эволюцию посредников художественного процесса — ИАХ.

В исследовании применяется **методология** немецкого социолога, историка **Макса Вебера** (1864 – 1920). Выбор социологической методологии обусловлен тем, что тема диссертации в значительной степени имеет отношение к области общественных интересов в вопросах культуры XIX века и заключает в себе большой пласт социологических аспектов. К тому же социологическая методология находится на пересечении гуманитарных и естественных наук. «Социология изучает не все общество, а только его часть. Ею является социальная жизнь»⁶⁴. Искусство – одна из составляющих бытия человека, часть культуры, которая в свою очередь принадлежит области социальной жизни, а именно к духовной сфере человеческих интересов. Если толковать слово «культура» широко, то оно включает в себя комплекс форм и способов реализации человеческой деятельности, демонстрируя уровень развития того или иного этноса. Мы же в рамках искусствоведения трактуем слово «культура» в узкоспециальном прочтении как синтез организации социальной жизни на основании определённых правил и законов, сочетающую не только материальную и духовную сторону, но и социальную, которую можно рассмотреть в качестве коллективно-регулирующего механизма. В этом контексте картина развития

⁶³ Шабанов А. Е. Введение в институциональную историю искусств: академия, выставка, музей в Европе в Новое время: учебное пособие. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2025. С. 13.

⁶⁴ Смольников Н. С. О предмете социологии // Вестник ПНИПУ. Социально-экономические науки. Пермь, 2014. № 2. С. 180.

академической выставочной деятельности обретает большую полноценность и объективность. Выставки – социальное явление, целенаправленная демонстрация произведений искусства, занимающая важнейшее место в общественно-художественной (культурно-социальной) жизни русского общества в исследуемое время (второй половины XIX в.).

В основании методологии Вебера лежат следующие принципы: концепция «идеального типа», метод причинно-следственного объяснения исторических закономерностей, принцип сопереживающего понимания мотивов поведения, принцип отнесения к ценности⁶⁵. Более подробно применение методологии Вебера описано в опубликованной нами статье, входящей в перечень ВАК⁶⁶.

Структура и объем диссертационного исследования: Диссертация включает в себя «Введение»; три главы: в первой главе («История выставочной деятельности Императорской Академии художеств первой половины XIX века») кратко рассмотрена выставочная деятельность АХ с момента ее основания до 50-х гг. XIX века, чтобы понять, что подразумевается под термином «выставка», какова концепция выставочных проектов и т. п. Вторая глава («Выставочная деятельность Академии художеств во второй половине XIX века») содержит аналитическое исследование: какого рода выставки проходили в Академии, как часто, кто из художников принимал в них участие, поскольку на выставках экспонировалась главным образом живопись, то именно об этом виде искусства главным образом будет идти речь, и уделено пристальное внимание трем академическим проектам — ОВХП, Товариществу взаимопомощи кассы недостаточных академистов и первой передвижной выставки; также вторая глава предлагает выставочную типологию развития академических выставок второй половины XIX века. Третья глава («Реконструкция академических выставок второй половины XIX века:

⁶⁵ Кравченко А. И. Основные принципы Веберовской методологии // Вестник Московского университета. М.: Изд-во Московского университета, 2011. № 4. С. 153-171.

⁶⁶ Пиндюр А. В. Применение методологии М. Вебера при изучении выставочной деятельности Императорской Академии художеств второй половины XIX века // KANT: Social science & Humanities. Ставрополь: ООО «Издательство СТАВРОЛИТ», 2024. № 2 (18). С. 97-101.

художественные аспекты») заключает в себе выявление господствующих на выставках художественных живописных тенденций, взгляд на академические выставки и искусство в целом через призму художественной критики; «Заключение»; список использованной литературы (249 пунктов), включающий собственные публикации автора по теме исследования (7 пунктов) и дела архивных фондов (18 пунктов). Иллюстративная часть содержит 118 изображений. Общий объем работы – 299 страниц.

Глава 1. История выставочной деятельности Императорской Академии художеств первой половины XIX века

Выставочная деятельность является одним из проявлений развития художественной и общественной жизни России. По вопросу выставочной деятельности до второй половины XIX века ведущими организациями, инициирующими проведение художественных выставок, были ИАХ и Общество поощрения художников (1820-1929) (Общество поощрения художников — до 1882 г.; Императорское общество поощрения художеств — с 1882 по 1917 гг.; Всероссийское общество поощрения художеств — с 1917 по 1929 гг.). Важно подчеркнуть тесную взаимосвязь между этим Обществом и Академией. Это объясняется тем, что Академия являлась первой и единственной в своем роде высшей художественной школой. Долгое время считалось, что самая первая выставка художественных произведений проходила в 1765 году в стенах ИАХ. Выяснилось, что это мнение ошибочно. Самая первая выставка состоялась в 1762 году. Тогда Академией был проведен публичный экзамен, на который приглашались желающие посетить это открытое мероприятие⁶⁷. На примере выставки 1762 года становится заметна идея, окончательно реализованная в первой четверти XIX века, слияния учебной выставки (на ней экспонировали те работы, которые получили награды в соответствии с системой поощрения АХ) и нерегулярной в XVIII веке академической выставки.

Ни каталогов выставки 1762 и 1765 гг., ни указателей и уж тем более должного освещения в периодической печати эти события не получили. Мы находим объяснение отсутствию объявления о проведении выставки в ИАХ прежде всего в постепенном развитии периодического дела Российской империи. Одним из важнейших инструментов влияния и освещения событий были газеты и

⁶⁷ Моисеева С. В. Публичные выставки академии художеств 1760-начала 1770 годов как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моисеева Светлана Владимировна. Спб., 1997. 466 с.

журналы, откуда население черпало достоверную информацию. К 1765 году первой регулярной российской газетой стали «Санкт-Петербургские ведомости» (единственная газета России до 1756 года, позднее появились «Московские ведомости»). Благодаря источникам периодической печати, найденной в них информации, представляется возможность реконструировать выставочные проекты АХ и художественную жизнь тех лет (с 1765 по вторую половину XIX века включительно).

До вступления в должность президента АХ А. И. Мусина-Пушкина (до 1795) проводились выставки, которые носили почти регулярный характер и именовались «всенародным обозрением»⁶⁸, но они не обладали характеристиками и не выполняли ту функцию, которая была возложена на традиционные академические выставки в дальнейшем (традиционные ежегодные выставки функционируют с 1836 года при президентстве А. Н. Оленина (1817-1843)). «Всенародные» выставки не освещались в периодической печати. Не публиковались отзывы критиков, рецензии, обозрения, которые станут популярны во второй половине XIX века. Такие выставки на раннем этапе были организованы для очень узкого круга лиц, среди которых находились все те, кто буквально и являли собой «академический мир», им не нужна была публика в широком смысле этого слова. Те выставки, которые станут предтечей ежегодных, появляются с 1824 года. Они предполагали видимый отчет учеников ИАХ в полученных ими навыках художественного ремесла, демонстрировали уровень каждого ученика по усвоению академической образовательной программы и проводились такие выставки раз в три года.

С 1843 года, когда умирает А. Н. Оленин, наступает новый этап в жизни АХ. С этого момента времени руководство Академией возглавляют представители

⁶⁸ Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX-начала XX в. // К 55-летию профессора Ю. В. Кривошеева: сб. науч. ст. / ред.-сост.: А. А. Мещенина и др., науч. ред. А. Ю. Дворниченко и др. Спб.: Издательский дом Санкт-Петербургского университета, 2010. С. 284.

императорской фамилии, которые регулярно посещали академические выставки. Со второй половины XIX века организовываются экспозиции, носящие благотворительный характер (выставка редких вещей в пользу кассы Общества посещения бедных), выставки-отчеты, выставки-продажи.

Приблизительно до 60-х гг. XIX века в стенах АХ проходила выставка, которую проводили один раз в три года, за ней закрепилось наименование «большая выставка». На такой выставке экспонировали произведения именитых и малоизвестных мастеров. По своей форме проведения и тех произведениях, которые демонстрировали трехгодичные выставки, они ничем не отличались от ежегодных. Поскольку выставочное дело в России развивалось постепенно (различные художественные организации со своими выставочными проектами наводняли Петербург и всю остальную Россию ближе к концу XIX века) у Академии была возможность устраивать «большие выставки», помимо ежегодных. Главная задача трехгодичных выставок состояла в том, чтобы дать возможность сформировать более наглядное представление у профессиональных мастеров об уровне развития русской художественной школы; период в три года позволял менее фрагментарно охватывать степень развития русского искусства. Традиционные ежегодные выставки организовывали в перерывах между «большими выставками». Публика, посещая такие выставки, могла составить представление об успехах воспитанников АХ.

С процессом развития выставочного механизма стали меняться и условия посещения выставок для зрителей: академические выставки, которые до 1859 года считались частью деятельности АХ и ее учебного процесса, с этого года стали платными для посетителей.

Таким образом, вся история выставочного дела Академии началась с ученических выставок, изредка устраивались выставки «всенародного обозрения», от которых отказались впоследствии (после 1795 г.), трехгодичные и

традиционные академические выставки. Патронаж императорской фамилии преобразил выставочную деятельность ИАХ, придав ей светского оттенка. Постепенно из исключительно образовательной, Академия стала «арбитром» искусства в культурной жизни дореволюционной России. Устраивались благотворительные выставки; выставки ученические, которые демонстрировали достижения учеников Академии в художественном ремесле. Именно благодаря влиянию Романовых в Академии в дальнейшем станут возможны совершенно казалось бы на первый взгляд невероятные проекты, наподобие деятельности ОВХП, передвижных выставок и в конце концов, это покровительство приведет к выработке нового Устава 1893 года. Далее до 1917 года в стенах ИАХ будут проводить и персональные выставки художников, чаще всего посмертные, что вполне объяснимо и справедливо: только после кончины художника становится возможным создать вполне ясное и четкое мнение о его искусстве; глядя на его работы, созданные в разные периоды жизни, мы можем увидеть его индивидуальную эволюцию в художественном смысле и произвести полноценную оценку его творчества, выявив его важность для отечественной культуры.

1.1 Выставочная деятельность XVIII столетия

Сама по себе идея выставки как таковой не принадлежит ИАХ. До Академии выставки-продажи устраивались в Петербурге. Н. М. Молева приводит цитату из «Санкт-Петербургских ведомостей» о том, что продаются живописные картины, плафоны и пр. в магазинах Канцелярии от Строений⁶⁹. Т. е. понятие «выставка» имело более широкий смысл, в котором преобладал исключительно коммерческий фактор: на такого рода «выставках» буквально демонстрировали скорее товар, нежели произведения искусства. Таким мероприятиям не нужна была концепция, определенная форма подачи и тщательный отбор. Главной целью

⁶⁹ Молева Н. М. Дмитрий Левицкий. М.: Искусство, 1980. С. 27.

было успешно продать ту или иную вещь. Поэтому именно Академия привнесла в слово «выставка» привычный для нашего понимания смысл.

Первый опыт выставочной деятельности Академия стала приобретать практически сразу же после своего основания. О том, что происходило в академическом мире можно отчасти почерпнуть из «Санкт-Петербургских ведомостей». Инициатором создания первой публичной газеты выступил Петр I. Газета печаталась нерегулярно, попеременно то в Москве, то в Петербурге и имела разные наименования: «Ведомости», «Петровские ведомости» и т. п. К 1728 году издание газеты было передано в ведомство Академии наук. В фондах Библиотеки Академии наук можно найти выпуски этой газеты. На скромно оформленных страницах встречаются описания монарших произволений (пожалование орденами и пр.), присутствует описание ряда событий из разных стран (среди заголовков можно встретить следующее: «Из Венеции» от 6 февраля, «Англия», «Италия» и пр.), «Подряды» с известиями о том, где и какие стройматериалы пригодятся при строительстве, «Продажа», где освещается что и у кого можно приобрести, например: «В Императорской Академии художеств у канцеляриста Григория Иванова продается комедия переведенная с французского языка, называемая «Обычаи нынешнего света» по 50 коп. экземпляр»⁷⁰, «Отъезжающие из Санкт-Петербурга», где описывается какая особа имела намерение покинуть Петербург: «Королевский Дацкий советник посольства господин фон Шумахер, намерен отсюда ехать...»⁷¹.

Академическая жизнь практически не освещалась в этот период времени. В № 28 за 1765 год говорится следующее: «Из Академии художеств для внесения в ведомости сообщен следующий артикул...»⁷² и далее идет речь о проведении богослужения, всенощного бдения, в составе Директора АХ, профессоров,

⁷⁰ Санкт-Петербургские Ведомости. 1765. № 18. С. 75.

⁷¹ Санкт-Петербургские Ведомости. 1765. № 25. С. 106.

⁷² Санкт-Петербургские Ведомости. 1765. № 28. С. 116.

учеников и пр., т. е. подробно описывается процесс празднования Пасхи. В № 74⁷³ опубликовано письмо действительного Статского Советника господина Григория Теплова, адресованное президенту и собранию ИАХ, в котором восхваляются все виды искусства: живопись, скульптура и архитектура и помещена просьба об избрании его в почетные члены АХ. В № 5 говорится о назначении на должность президента Ивана Ивановича Бецкого «...доколе возвратится в отчество Генерал Поручик и Кавалер Иван Иванович Шувалов, а в помощь ему в канцелярию от строения определить Сенатора и тайного советника Его Сиятельство Князя Петра Никитича Трубецкого»⁷⁴. Исходя из подобного рода описательных эпизодов жизни АХ, читателям она явно представлялась как закрытое, замкнутое государственное учреждение. До 1843 года, по сути, так и было. Первые публичные выставки именовали чаще всего генеральными экзаменами, которые по форме больше походили на выставки. Для более полного понимания, чем по существу являлись выставки Академии в XVIII веке, нужно понимать, что система академического образования — многоуровневый алгоритм, который начинался с ежемесячного просмотра в классах, затем он продолжался демонстрацией ученических работ профессорам-педагогам Академии, что и стало называться генеральными экзаменами (организовывали такой показ раз в четыре месяца и выбирали претендентов на Серебряные медали). Будем именовать их условно «ученическими» выставками. Публику на эти выставки не приглашали, поскольку они имели внутренний, не публичный характер. Также проводились публичные выставки, призванные продемонстрировать утвержденные академическим Советом программы на большую Золотую медаль, работы пенсионеров (с 1766 г.), и работы самих педагогов. Таким образом, публика могла лицезреть лучшие работы, получившие одобрение профессоров Академии. Подготовка к выставке начиналась, когда ученики получали сформированные заранее академическим Советом программы. По окончании выставочной недели ученикам вручались

⁷³ Санкт-Петербургские Ведомости. 1765. № 74. С. 321.

⁷⁴ Санкт-Петербургские Ведомости. 1765. № 5. С. 17.

награды. В музей АХ поступали отмеченные наградами произведения. Ученические выставки еще называли Публичными собраниями. Согласно Уставу⁷⁵ 1764 года такие выставки проводили ежегодно 1 сентября, но в дальнейшем они устраивались в первой декаде июля.

Стоит кратко рассмотреть систему поощрений. Малая Серебряная медаль давала ограниченное количество возможностей для самореализации: получивший ее приобретал право именоваться «художник», в XIX веке его иногда называли «свободным художником» и получал аттестат неклассного художника, он мог стать учителем рисования и завершить образование или остаться в Академии и продолжать совершенствовать свои художественные навыки. После получения Большой серебряной медали становился классным художником третьей степени, «...награжденные серебряными медалями, большой и малой, составляли среднее звено в академическом образовании»⁷⁶. Эту категорию составляли художники «средней руки», не имевшие большого таланта, дарования. Но и таких мастеров Академия тоже всячески поддерживала в их дальнейшем развитии. Главной заботой Академии были претенденты на Золотые медали (Малая и Большая). Такие художники становились надеждой отечественного искусства, ведь «в старой России Академия была самым демократическим по составу учащихся высшим учебным заведением. Протекция или богатство не много значили в ней — путь к мастерству открывался трудом».⁷⁷

Выставка в привычном понимании этого слова, т. е. первая публичная выставка как демонстрация произведений русского искусства широкому кругу зрителей проходила в 1762 году и по продолжительности заняла неделю, по

⁷⁵ Бецкой И. И. Привилегия и Устав Императорской Академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с воспитательным при оной Академии училищем. СПБ.: Печ. при Сенате, 1764. 22 с.

⁷⁶ Верещагина А. Г. Академии художеств в Петербурге XVIII века. (К 250-летию Российской Академии художеств) // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 62-63.

⁷⁷ Там же, с. 63.

окончании которой были пожалованы звания академика (М. Пучинов), адъюнкта (А. Лосенко, К. Головачевский, И. Саблуков, Г. Козлов).

Музей ИАХ до 1917 года был важным звеном в выставочном механизме Академии: «Именно музей связывал воедино выставку-экзамен и выставку-аукцион — регулярные продажи через факторскую Академии копий, исполненных на протяжении учебного процесса с находящихся в музее произведений»⁷⁸.

Самая знаковая для выставочной системы стала выставка 1770 года: ее организация проходила в специально отведенных для нее залах (галерея по 3 линии В. О.). Она продлилась целый месяц (а не 8 дней), т. к. вызвала большой отклик среди публики.

Помимо ученических и публичных выставок, к последней категории справедливо отнести выставки, приуроченные к какому-либо особо значимому для Российской империи дню, назовем их условно «торжественные выставки». Например, воцарению Екатерины II, либо ко дню годового собрания Академии, начиная с 1762 г., когда Санкт-Петербургские Ведомости сообщили петербуржцам, что «Императорская Академия Художеств, для награждения упражняющихся во оной, сего августа с 2 по 18 число будет иметь публичный экзамен, причем представлены будут различные их труды; чего для академии всех любителей художеств и упражняющихся в них в экзамен сим охотно приглашает»⁷⁹.

Как таковых каталогов выставок XVIII века не существует, т. к. устав 1764 г. их выпуск не предусматривал. Те два «Описания трудов господ членов»⁸⁰ 1766 и

⁷⁸ Моисеева С. В. Правила подготовки, проведения и завершения публичной выставки-экзамена в уставах и регламентах зарубежных и русских Академий XVII-середины XVIII века // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 85.

⁷⁹ Молева Н. М., Э. М. Белютин. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956. С. 108.

⁸⁰ Описание трудов господ членов Императорской Академии трех знатнейших художеств живописи, скульптуры и архитектуры представленных для смотрения обществу. Выставлены

1770 г., которые фигурируют в «Материалах к библиографии по истории Академии художеств. 1757-1957»⁸¹ и «Сводном каталоге русской книги XVIII века»⁸², Академия печатала по собственной инициативе. Прямое указание издавать «единожды в год, а именно после годового открытия оной и выставления трудов ее, записки в пользу изящных искусств, в которых представляет описание трудов своих...»⁸³, появилось только в 1802 г. в утвержденных Александром I «Дополнительных статьях к Уставу Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств». Следует отметить, что Академия не выпускала каталогов и на протяжении всей первой трети XIX века, во всяком случае, такое издание как «Список всем находящимся на выставке Императорской Академии художеств живописным, скульптурным, архитектурным и проч. работам во время открытия Академии в 1833 году»⁸⁴ было издано в 1835 году. Также подробнейшим образом в отчетах АХ с 1802-1830-е гг. содержится достаточно подробная информация о проводимых Академией выставках. Во второй половине XIX века отчеты АХ уже не содержат в себе подробностей, можно обнаружить лишь пару сухих упоминаний о выставках как констатацию факта.

Историография академических выставок XVIII века невелика. Первые упоминания о них появляются лишь в середине XIX века. В 1855 году в журнале «Отечественные записки» публикуется критическая заметка Д. А. Ровинского⁸⁵, в которой, хотя и кратко, говорилось об отдельных выставках начального периода

оные, по общему согласию собрания, в назначенней для сего, Академической сале: сего 1766 года. СПБ.: При Имп. Акад. Наук, 1766. 16 с.

⁸¹ Материалы к библиографии по истории Академии художеств. 1757-1957 / Отв. ред., подбор ил.: Л. С. Полякова; Сост. : А. М. Стafeева. – Л.: б. и., 1957. – 209 с.

⁸² Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725-1800: в 5 т. / ред. коллегия: И. П. Кондаков (пред.) и др. Москва: б. и., 1967. 989 с.

⁸³ Дополнительные статьи к Уставу Санкт-Петербургской императорской академии художеств. В кн.: привилегии, уставы и штаты Императорской Академии художеств с 1764 по 1840. СПБ.: 1843. С. 62.

⁸⁴ Список всем находящимся на выставке Императорской Академии художеств живописным, скульптурным, архитектурным и проч. работам во время открытия Академии в 1833 году. СПБ., 1835. 22 с.

⁸⁵ Ровинский Д. А. Академия художеств до времен императрицы Екатерины II // Отечественные записки. 1855. Т. 102. № 10. С. 45-76.

академической истории. Именно Ровинский ввел в научный оборот каталог аукциона 1764⁸⁶, данные о произведениях, представленных на выставках в 1768 году⁸⁷, и каталог выставки 1770⁸⁸. В сборнике П. Н. Петрова⁸⁹, изданном чуть позже, в связи со столетием Академии, были опубликованы материалы о выставке 1763 г. Но Петров и Ровинский не выделяли эту тему в качестве самостоятельной, рассматривая выставки в ряду многих других аспектов деятельности АХ. Н. П. Собко серьезно занимался историей Академии, его авторству принадлежит «Словарь русских художников»⁹⁰. Искусствознание обязано ему единственно сохранившимся каталогом выставки 1770 года. Но полноценную статью или обзор этой выставки автор не написал. Упомянем также такую работу как «Императорская Академия художеств: История ее устава и управления»⁹¹.

В середине и во второй половине 1880-х гг. отдельные сведения об академических выставках XVIII века встречаются в статье неизвестного автора в журнале «Нива»⁹² и в статье Е. П. Карновича «Изящные искусства в России в прошлом веке» в журнале «Новь»⁹³. История выставок начинается в обоих случаях с 1765 г. «Еще более наполнилась академия публикою, когда в 1765 году была устроена первая выставка»⁹⁴. Подсчет с этого времени произвел и журнал «Всемирная иллюстрация»⁹⁵.

⁸⁶ Ровинский Д. А. Академия художеств до времен императрицы Екатерины II // Отечественные записки. 1855. Т. 102. № 10. С. 66-67.

⁸⁷ Там же, с. 70.

⁸⁸ Там же, с. 70-75.

⁸⁹ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования 1852-1864 ко дню празднования юбилея Академии / сост. почетный вольный общник П. Н. Петров. СПб., 1865. Ч. 3. 450 с.

⁹⁰ Словарь русских художников, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литьевщиков, чеканщиков, сканщиков и проч. С древнейших времен до наших дней (XI-XIX вв.): (с 1867 по 1892 г. включит.) / составил на основании летописей, актов, архивных документов, автобиографических заметок и печатных материалов Н. П. Собко. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1893. 1389 с.

⁹¹ Императорская Академия художеств: История ее устава и управления. СПб.: тип. и фототипия Штейна, 1891. 35 с.

⁹² Нива. 1884. № 37. С. 883.

⁹³ Новь. 1889. № 4. 224 с.

⁹⁴ Там же, с. 80.

⁹⁵ Всемирная иллюстрация. 1886. № 912. С. 26-27.

Отметим, что уже с 1760-х гг. Академия привлекала публику для осмотра произведений академического музея, обладавшего внушительной коллекцией картин, эстампов старых мастеров, рисунков и пр.

После того, как профессора Академии отбирали работы учеников – претендентов на Золотые медали, устраивалась публичная ученическая выставка, т. е. выставка программ, утвержденных академическим Советом. Программа – избранная тема для работы, заданная ученикам. Что выставлялось кроме программ на выставках 1760-1770-х гг. пенсионерами и преподавателями, сказать трудно, т. к. последние, в отличие от учеников, обладали правом выставлять работы, выполненные как частный заказ. Выставки в XVIII веке стали частью метода преподавания. Уставом Академии были разработаны системы поощрений, сроки сдачи и проведения экзаменов и выставок, которые стали частью учебного процесса. Выставки стали своего рода итогом учебного процесса, были важнейшим стимулом творческого совершенствования молодых художников. Выполненная по заданию Совета АХ программа проходила все ступени сложнейшего конкурса, чтобы получить право экспонироваться на выставке. Программы на большую Золотую медаль и на получение академических званий составляли обычно академическую выставку. Выставки этого периода демонстрировали достижения уровня учеников. Введение программ в учебный процесс – важный момент педагогической системы АХ. Только после этого сформировались четкие критерии оценивания представленных произведений с точки зрения их соответствия принципам методики преподавания (в XVIII веке классицизм являлся методом преподавания⁹⁶, для которого лучше всего подходил исторический жанр живописи и скульптуры). Тематика программ живописного и скульптурного классов АХ 1760-1770-х гг. полностью соответствовала традициям исторического жанра середины XVIII века, включавшего, помимо собственно

⁹⁶ Моисеева С. В. Публичные выставки академии художеств 1760-начала 1770 годов как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моисеева Светлана Владимировна. Спб., 1997. 466 с.

исторических, темы из священного писания и мифологии. Так, на выставках первой половины 1760-х и второй половины 1770-х экспонировались картины и рельефы на библейские и евангельские сюжеты, а с 1766 по 1773 – на сюжеты из русской истории.

Академические выставки, на протяжении всего имперского периода (до 1917 г.) сохраняют свое значение в учебном процессе.

Меняется характер выставок членов АХ, ее профессорско-преподавательского состава. Поскольку работы в то время могли уходить сразу к заказчикам: если в 1760-70-е гг. произведения, выполненные для получения звания назначенного или академика экспонировались на выставке в обязательном порядке, то теперь, в связи с многочисленными строительными работами и большим количеством частных заказов работы могли быть отправлены к заказчикам после одобрения их Советом Академии, минуя выставку. Основным содержанием выставок стали программные работы, что, например и случилось в 1790-е гг. со статуей Екатерины-законодательницы Ф. И. Шубина, предназначеннной для задуманного Г. А. Потемкиным праздника в Таврическом дворце, со скульптурами Ф. Ф. Щедрина «Венера» и «Диана», которые почти сразу же были установлены в парках, с картинами Г. И. Угрюмова для Михайловского замка. Можно предположить, что на выставках экспонировались либо модели, либо эскизы подобных произведений, но прямых доказательств этого не обнаружено.

Таким образом, устройство выставок Академии выполняло сугубо учебно-воспитательные функции. Первые выставки явились своего рода одной из составляющих педагогической системы, олицетворением эффективности работы самих преподавателей и стимулирующей силой для учеников: развивался соревновательный дух в усовершенствовании приобретаемого мастерства. Кроме того, воспитывали и зрителя, привыкшего воспринимать картины, скульптуры,

гравюры «...уже не как предмет обихода..., но как произведение искусства»⁹⁷, способствовали возникновению чувства уважения к самой профессии художника. Не последнюю роль играли в этом торжественный ритуал публичного генерального экзамена, т. е. собственно выставки, и годового ежегодного собрания, которое проводилось «в присутствии Его Императорского Высочества, господина Президента, Господ: почетных любителей и членов Академии, также приглашенных духовных, знатных особ обоего пола, чужестранных министров, художников и прочих посторонних зрителей»⁹⁸.

В XVIII веке классицизм был не только стилем, но и методом. Выставки это отражали через представленные произведения (А. П. Лосенко, Г. И. Козлов, А. И. Бельский). На выставках появлялись работы, которые определяли направления развития русской исторической живописи, были тенденциозными (для XVIII века – Лосенко и его «Рогнеда» (1770) (**илл.1**) и «Прощание Гектора с Андромахой» (1773) (**илл.2**)). Художник был родоначальником цитирования поз и жестов персонажей античной культуры.

Для метода АХ того времени характерен принцип программности. Под понятием «программность» подразумевается не задание выполнить картину или рельеф на определенный Советом академии сюжет, а соответствие эстетической установке классицизма.

Основной и практически единственной возможностью проверки на деле жизнеспособности метода становятся выставки, регулярно проводимые Академией с 1762 года. Академическая выставка состояла обычно из произведений «господ членов» Академии и учеников-конкурентов на большую Золотую медаль. На ней могли экспонироваться живописные картины, скульптура, рисунки, гравюры, архитектурные чертежи, модели зданий, мебель, часы, математические инструменты, и т. п.

⁹⁷ Молева Н. М., Э. М. Белютин. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. М.: Искусство, 1956. С. 108-109.

⁹⁸ Санкт-Петербургские ведомости. 1769. № 62. С. 9.

Еще одной частью выставочной практики ИАХ являлась картинная галерея графа Н. А. Кушелева-Безбородко. В научном архиве РАХ сохранился каталог произведений, которые экспонировались в галерее. Каталог⁹⁹ сопровожден кратким историческим очерком о происхождении коллекции. Это также является важной частью истории выставочной деятельности ИАХ, поскольку в изучаемую эпоху Академия не делилась на отдельные, не зависящие друг от друга структуры, как в наше время (музей и высшее учебное заведение, которые не взаимосвязаны между собой).

Основание галереи Кушелева-Безбородко относится к царствованию Императрицы Екатерины II, когда канцлер князь Александр Андреевич Безбородко положил начало означенной галерее. Его приобретениям для нее способствовали политические потрясения, постигшие Францию и приведшие к распродаже ее богатых частных галерей. Историю своих приобретений князь изложил в своих письмах 1795 г. «Испытав в жизни моей всякого рода мотовства, вдруг очутился охотником к картинам. Случай разорений французских благоприятствовал мне достать несколько отличных штук, наипаче из школы фламандской. Я получил три картины из коллекции Орлеанского герцога, три из кабинета Шуазелева и несколько других, дошли до меня весьма добрые картины итальянские. Словом, с моим жарким старанием, с помощью приятелей и с пособием до 100 тысяч, издержанных мной, менее трех лет составил я хорошую коллекцию, которая числом и качеством превзошла Строгановскую. От сего вышел другой расход, – что я должен был построить большую картинную галерею, в которую еще жду несколько картин из Варшавы и штуки четыре из Италии»¹⁰⁰.

⁹⁹ Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко / Под наблюдением А. И. Сомова. Составил Б. К. Веселовский. СПБ: Типография Стасюлевича. 1886. 192 с.

¹⁰⁰ Там же, с. 1.

Князь Безбородко умер бездетным, поэтому его богатое собрание картин было разделено между двумя его племянницами, графиней Кушелевой и княгиней Лобановой-Ростовской. Долю гр. Кушелевой впоследствии разделили между собой пополам ее сыновья, графы Александр (который потом купил себе почти всю галерею своей тети, княгини Лобановой-Ростовской) и Григорий. В дальнейшем князь Александр Кушелев много путешествовал по Европе, что способствовало расширению коллекции (масса произведений живописи и ваяния, редких эстампов и т. п.). Кроме того, князь Александр делал заказы многим русским и иностранным художникам – Айвазовскому, Скьявони, Вербуковену, Тенерани и др. Его дом в Петербурге (на Гагаринской набережной¹⁰¹) представлял собой настоящий музей, где были собраны многочисленные художественные произведения разных времен и народов.

После смерти графа Александра Григорьевича, его галерея была разделена между его сыновьями, графами Григорием и Николаем Александровичами. Часть ее, принадлежавшая первому из них, была после его смерти, распродана с аукциона в Париже, в июне 1869. Часть же второго, умноженная новыми значительными приобретениями ее владельца, перешла, после его смерти, в собственность ИАХ и составила особый отдел ее музея, известный под названием «Кушелевской галереи». Покойный оставил после себя духовное завещание, где выразил свою волю: «Картины и статуи передаю я в Академию художеств для составления публичной галереи, открытой постоянно для художников и публики, допускаемых без стеснения в форме одежды»¹⁰². Кушелевская галерея, как писали в очерке к каталогу, была в свободном доступе для посещения публикой («для всех и каждого»). Галерея «...много способствовала и продолжает способствовать развитию вкуса в русском обществе. Со временем ее водворения в стенах Академии, тысячи посетителей получили от нее эстетическое наслаждение и

¹⁰¹ Картичная галерея Императорской Академии художеств. Каталог галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко / Под наблюдением А. И. Сомова. Составил Б. К. Веселовский. СПБ: Типография Стасюлевича. 1886. С. 2.

¹⁰² Там же, с. 4.

поучение, а для нескольких поколений учеников Академии и любителей живописи, занимавшихся копированием картин этой галереи, она служила прекрасной школой техники и вкуса. И на будущие времена она останется лучшим памятником»¹⁰³.

Кратко оговорим, что в каталоге значится всего 466 картин, 29 произведений скульптуры. Все работы распределены по разделам (школам), и к каждому произведению сделано словесное описание того, что изображено на полотне, также дана краткая биографическая заметка о художниках и скульпторах. В каталоге содержится информация о работах современных на тот момент времени художниках, таких как: Л. Ф. Лагорио «Берег Крыма», И. К. Айвазовский «Лунная ночь в Неаполе», А. П. Боголюбов «Морское сражение при Синопе», К. П. Брюллов «Благословение детей», Ф. А. Бруни «Милосердие. Семейная сцена», Мордвинов граф Александр Николаевич (художник любитель, почетный вольный общник Академии художеств) «Прибой волны у каменистого берега», Сажин Михаил Макарович (художник-перспективист русской школы, воспитанник Санкт-Петербургского Общества поощрения художников, имел звание академика) «Внутренность сельской церкви в Малороссии», Сверчков Николай Егорович (учителей не имел, художественное образование получил во время путешествий и 4-летнего пребывания в Париже. Признан академиком в 1852 году и профессором в 1855 году) «Император Николай I, едущий на санях».

Территориальное расположение Кушелевской галереи и в целом устройства музея ИАХ. В 1861-1865 гг. происходила внутренняя перестройка помещений АХ. После их завершения художественные коллекции были размещены почти таким же образом, что и в наши дни¹⁰⁴. На втором этаже по 3 линии В. О. Были расположены: галерея Кушелева-Безбородко, которая была связана чугунной

¹⁰³ Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко / Под наблюдением А. И. Сомова. Составил Б. К. Веселовский. СПБ: Типография Стасюлевича. 1886. С. 4.

¹⁰⁴ Богдан В.-И. Т. Вице-президент Г. Г. Гагарин и музей Академии художеств (1859-1872) // Художники-педагоги: История и современность: сб. науч. метод. ст. Л., 1991. С. 5.

лестницей с музеем древнерусского искусства, коллекция картин западноевропейского искусства по школам, новые библиотечные залы, мюнц-кабинет (музей медалей и гравированных камней).

В целом, Кушелевская галерея представляла собой некое предвосхищение Третьяковской галереи. Ведь П. М. Третьяков коллекционировал и экспонировал не только произведения русских, но и зарубежных мастеров. Подобный метод визуального представления произведений искусства позволяет наглядно показать динамику развития каждой художественной школы и ее особенности.

Таким образом, с момента основания Академии была проделана большая работа: вырабатывается традиция проведения выставок, критерии оценки произведений искусства. Конечно, выставки XVIII века еще не будут походить на привычные нам ежегодные академические выставки. Отсутствие каталогов — негативно сказывались на выставочном процессе. Поэтому уже в следующее столетие каталоги будут выпускаться к каждой выставке. Недавно учрежденное учебное заведение должно было найти оптимальную форму для своих выставок, поиск которой длился на протяжении последующего столетия и принес свои долгожданные плоды.

1.2 Выставочная деятельность первой половины XIX столетия

В первой половине XIX века из опыта предыдущего столетия остается выставка, которая демонстрирует лучшие работы учеников (выставка ученическая на Золотые и Серебряные медали, что сохранится и в будущие 67 лет), также с 1824 по 1842 гг. в залах АХ раз в три года устраиваются выставки, которые демонстрируют успехи профессоров Академии и ее учеников (совместно экспонировались работы преподавателей и их воспитанников). Такого рода выставки тоже были важны. Они показывали уровень преподавателей и их умение обучать, ведь ученические работы невольно сравнивались с преподавательскими.

Регулярные, т. е. ежегодные выставки устраиваются только с 1836 года. Именно при А. И. Мусине-Пушкине, президенте ИАХ, было положено начало ежегодным выставкам, ставшим традиционными в дальнейшем и известными как ежегодные академические выставки, позволявшие увидеть деятельность художников АХ. 1812 год стал переломным в выставочной деятельности Академии, причисленной к Министерству народного просвещения. К этому роду деятельности стали относиться с большим вниманием: издавались указатели, списки, давались объявления с целью привлечения публики в стены Академии. И с 1843 года руководителями Академии становятся особы императорской фамилии, регулярно посещавшие ежегодные выставки, приобретающие широкую известность. Эти факты подтверждают постоянное развитие и поиск Академией художеств наиболее эффективных форм организации и проведения выставочной деятельности.

С 1830-х гг. появляются каталоги выставок, некоторые из них сопровождаются краткими обзорами, своего рода критическими статьями. Поскольку художественная критическая мысль в России только начинала постепенно развиваться, первые такого рода обзоры носят, прежде всего, очень общий, ознакомительный характер, порой автор обзора начинает отходить от предмета выставки и философствовать на тему «что такое искусство», каковы его функции и пр. Интересен каталог с обзором выставки 1836 года¹⁰⁵. В начале опубликовали очень краткую заметку с каталогом, потом заметку расширили, превратив в самостоятельную статью. В заметке указывается факт опоздания привоза художниками их произведений. На момент выпуска заметки было зафиксировано 525 работ. Слишком большое количество представленных произведений способствовало не повышению уровня выставки, а наоборот, его снижению. Страдало качество самих работ, не было строгих правил отбора. До 50-х гг. XIX века в каталогах встречаются упоминания копий, выполненных русскими

¹⁰⁵ Краткий обзор выставки Императорской Академии художеств / Ред. Кукольник Н. В. СПБ., 1836. 18 с.

художниками, с образцов западноевропейской живописи. От предоставления копий на выставки Академия будет отказываться, поскольку в ее выставочную концепцию будет входить исключительно демонстрация эволюции русского национального искусства. В дальнейшем более не потребуются искусственные копии, поскольку технический навык у художников будет высоко развит и доказывать его уровень таким образом более не потребуется. Следующий этап в художественном деле – создание уникальных произведений, которые будут продемонстрированы Академией широкому кругу зрителей.

В обзоре на выставку 1842 года¹⁰⁶ автор пишет, что достоинством трехгодичных выставок, т. е. выставки, которая проводится раз в три года, параллельно устраивались и ежегодные выставки, является прежде всего более внимательный отбор произведений, а главным недостатком — невозможность показать те работы, которые уже оказались в руках заказчиков. Большое преимущество трехгодичных выставок заключается в следующем: некоторые работы публике доводилось видеть в самих мастерских художников, когда они приступали к работе, т. е. поэтапно можно было наблюдать процесс создания той или иной работы. С момента завершения произведения проходило время, и можно было увидеть его на трёхгодичной выставке, дав ему более объективную оценку. Далее автор обзора критикует скульптуру и восхваляет архитектурные проекты.

Одним из важнейших обстоятельств эволюции выставочного дела становится следующее: Академия давала возможность арендовать свои залы для проведения выставок частным лицам. К подобной практике будут прибегать все чаще и чаще ближе к концу века. Например, в 1851 году состоялась выставка под названием: «Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств» (илл.3, 4). Интересно, что император Николай I принимал некоторое участие в проведении выставки. На ней впервые широкому кругу общества была представлена панорама

¹⁰⁶ Выставка произведений в 1842 году Императорской Академией художеств. СПб., 1842. 19 с.

русского частного коллекционирования, а также произведения, которые ранее были доступны лишь узкому кругу зрителей. Инициатором выставки был президент ИАХ герцог Максимилиан Лейхтенбергский. Такие фамилии как Строгановы, Шуваловы, Шереметевы, Демидовы, Мусины-Пушкины и др. принимали участие в представлении своих произведений на всеобщее обозрение. На тот момент эта выставка была первой, имевшей подготовленный концептуальный характер, т. к. был разработан ««Проект правил устройства художественной выставки редких вещей, принадлежащих частным лицам», согласно которому цель выставки – ознакомление петербургской публики с лучшими художественными произведениями, находящимися в частном владении, а также их продажа»¹⁰⁷. Всего было представлено 1117 экспонатов, среди которых подавляющее большинство живописных работ, скульптура и «редкости всякого рода». Роль этой выставки состояла в том, что отныне практика публичных выставок художественных произведений из частных коллекций была продолжена в практике выставочного дела России (например, выставки Общества поощрения художеств и др.).

Так, Академия в первой половине XIX века положила начало ежегодным выставкам, ставшим традиционными, устраивались трехгодичные выставки, ученические, т. е. появлялась вариативность. Совет АХ четко понимал, что эту систему можно и нужно совершенствовать. Не стоит забывать о роли Кушелевской галереи в Академии. Можно утверждать, что Кушелевская галерея представляла собой некое предвосхищение Третьяковской галереи, т. к. Кушелевская галерея была создана с целью демонстрации лучших образцов искусства (и русского и зарубежного), чтобы художники зримо видели и осознавали возможности русской школы. У публики вырабатывался художественный вкус и она учились эстетическому восприятию. Те же самые цели

¹⁰⁷ Балаш А. Н. Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств в 1851 году // 240 лет Академии художеств. Научная конференция 11-12 марта: краткое содерж. докладов. Спб., 1998. С. 42.

в дальнейшем были достигнуты П. М. Третьяковым благодаря созданию своей знаменитой галереи. Такой метод визуального представления произведений искусства позволяет наглядно продемонстрировать динамику развития художественной школы и ее особенности.

Глава 2. Выставочная деятельность Академии художеств во второй половине XIX века

Именно во второй половине девятнадцатого столетия Академия художеств начинает активно внедрять новые подходы при проведении выставок. Этот период ознаменован поиском новых решений, которые бы позволили повысить уровень выставочных мероприятий в Академии, поскольку ей нужно было составлять конкуренцию в этом вопросе множеству «оппонентов». Главным образом, это относится к Товариществу передвижных художественных выставок (ТПХВ) и Обществу поощрения художеств, т. к. обе эти художественные организации помогали художникам продемонстрировать свои работы широкому кругу зрителей.

Самым радикальным шагом в перестройке системы выставочной деятельности является учреждение Общества выставок художественных произведений (ОВХП) (1874-1884). В 1874 была образована эта художественная организация. В сборнике «Золотой век художественных объединений в России и СССР»¹⁰⁸ дана краткая характеристика Общества и приводится небольшой список участников этой художественной организации. В периодических изданиях того времени (вторая половина XIX столетия) встречаются обзоры на проводимые этим Обществом выставки (и описания к наиболее оцененным публикой произведениям искусства, что не являлось самим обзором или частью обзора, а помещалось в отдельный раздел (например, «К рисункам») и словесно описывалось то или иное произведение). «Живописное обозрение», «Пчела. Русская иллюстрация», «Нива», «Всемирная иллюстрация», «Вестник изящных искусств» с приложением к нему «Художественных новостей» – на страницах этих журналов велась яркая полемика по обсуждению достоинств и недостатков этого объединения и представленных там произведений. Сохранившиеся каталоги

¹⁰⁸ Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР: Справочник. СПБ.: Издательство Чернышева, 1992. 400 с.

временных выставок Общества позволяют увидеть, что экспонировалось в залах Академии, и соотнести эти факты с заметками критиков. Появление ОВХП в петербургской художественной жизни вызвало не малый резонанс: И. Н. Крамской, П. П. Чистяков, В. М. Васнецов будут обсуждать это событие в своих письмах. Среди членов Общества состояли: Г. И. Семирадский, Б. П. Виллевальде, Ю. Ю. Клевер, К. Я. Крыжицкий, И. К. Айвазовский, В. П. Верещагин, Н. Н. Ге, К. Е. Маковский, Ф. С. Журавлёв, Л. Ф. Лагорио и многие другие мастера русского искусства. Исследователи искусства изучают творческую биографию участников ОВХП, не касаясь деятельности самого Общества. Например, В. Д. Орловский, входивший в ОВХП: о творчестве этого художника написано немало исследований, при этом ОВХП упоминается в его биографии вскользь. Но Общество выставок несмотря на то, что было эпизодом в жизни русских художников, предоставило прекрасную возможность молодым мастерам¹⁰⁹ – показать свои работы широкому кругу зрителей.

Т. Л. Карпова писала о том, что Общество выставок явилось для русской культуры XIX века олицетворением академического направления. Стихия академического искусства оформилась в создание художественной организации¹¹⁰ – ОВХП. Немаловажным является и участие самих передвижников на выставках ОВХП. Например, А. И. Корзухин и его позднее творчество освещается Г. Б. Зайцевым¹¹¹ в контексте деятельности Общества выставок. Правда Г. Б. Зайцев настаивает на позиции, что ОВХП «фактически дублировало ежегодные выставки

¹⁰⁹ Филиппова О. Н. Творчество В. Д. Орловского – представителя плеяды мастеров русской национальной школы пейзажной живописи (1842-1914 гг.) / Молодой ученый. 2018. № 3. С. 501-509.

¹¹⁰ Карпова Т. Л. Салонный академизм. Русская версия / Т. Л. Карпова // Искусство «Золотой середины»: Русская версия: Сб. науч. Трудов / отв. ред. Т. Л. Карпова. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 5–24.

¹¹¹ Зайцев Г. Б. Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки Академии художеств (1886-1889) // Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. трудов / отв. ред. Б. В. Павловский. Свердловск: Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 1985. С. 36-41.

Академии»¹¹². Но, как мы можем убедиться в дальнейшем, это заблуждение, также, как и утверждение о том, что передвижные академические выставки «...ни разу не развертывались одновременно с экспозициями ТПХВ в одних и тех же городах»¹¹³. Во время жизнедеятельности ОВХП ежегодные академические выставки были прекращены, т. е. выставки Общества заменили собою эти столь привычные для культурной жизни Петербурга выставки. Однозначно можно утверждать, что предпринятая попытка по созданию Общества выставок послужила толчком к развитию академической системы. После ликвидации Общества в 1884 году, были реализованы важнейшие преобразования, например, проведение ежегодных академических передвижных выставок. «Лицо и деятельность Общества пока у нас еще не изучены, но оно представляется, несмотря на его конечную неудачу, далеко не бессильным, – недаром Крамской незадолго до его организации считал нужным предупреждать Репина о новых силах Академии и, указывая на Г. И. Семирадского, восклицал: «Итак, борьба» Как хотите, а это так!»».¹¹⁴

Также нельзя обойти вниманием такой важный этап в развитии выставочного дела ИАХ как передвижные академические выставки. Публикаций на эту тему практически нет, поэтому главными источниками информации послужила периодическая печать. В отдельном параграфе этой главы рассмотрена предыстория передвижной академической выставки и сама выставка, которую организовали в 1886 году (первая передвижная академическая выставка).

¹¹² Зайцев Г. Б. Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки Академии художеств (1886-1889) // Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. трудов / отв. ред. Б. В. Павловский. Свердловск: Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 1985. С. 36.

¹¹³ Там же, с. 38.

¹¹⁴ Императорская Академия художеств: документы и исследования / К 250-летию со дня основания. Сборник РАХ: Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли. 2010. С. 491.

Отдельного рассмотрения заслуживает линия противостояния Академии и ТПХВ. Этой проблеме посвящено достаточно большое количество научных трудов. Поэтому мы кратко обозначим проблему: возникшее противостояние было вполне естественным процессом, т. к. ИАХ была абсолютным гегемоном в сфере искусства и являлась официальным представителем в русской художественной культуре. Не стоит забывать, что передвижники получали академическое образование, Академия поддерживала эту организацию в самом начале их пути, и в дальнейшем передвижники будут выставлять свои работы на академических выставках. После реформы Устава АХ в 1893 году передвижники придут преподавать в ее стены. Однако нельзя забывать о неоднозначности результатов этого решения: «Мощный авторитет общепризнанного художника, руководившего мастерской, был способен легко направить учебный процесс на путь воспроизведения его личной творческой концепции, а отнюдь не на путь развития собственного художественного видения студента...не все художники...оказались действительно талантливыми, а тем более опытными педагогами»¹¹⁵. В 90-е гг. XIX века в среде ТПХВ наметится явный кризис, о котором писал И. Е. Репин В. В. Стасову: «Вы боитесь, что будущая Академия займется только наградами, распеканиями, взысканиями, приказами. — Это едва ли будет...Товарищество давно уже учредило у себя синедрион (Совет) учредителей; равенство членов давно уже нарушено — из-за чего я и вышел из Товарищества. Оно постоянно производит давление на молодежь и значительно уже расходится с новыми воззрениями и вкусами»¹¹⁶. Академия на протяжении всего времени своего существования проявляла себя как полноценное и самодостаточное учреждение, способное к реформированию и урегулированию любых возникающих конфликтов, а значит доказывало свою жизнеспособность. Сравнивать Академию

¹¹⁵ Калугина О. В. Русская скульптура серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву. М.: БуксМарт, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2013. С. 33.

¹¹⁶ Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 591.

и ТПХВ было бы не вполне корректно, поскольку у этих учреждений разные масштабы, если изучать их деятельность в рамках культурной жизни России. Тем более, что передвижники были частью самой Академии в независимости от того, принимали они это обстоятельство во внимание или нет.

В последующих параграфах мы приводим наиболее убедительные доказательства лояльности Академии по отношению к ТПХВ и неоднозначности сложившейся ситуации.

2.1 Личность П. Ф. Исеева в деятельности ИАХ

Личность П. Ф. Исеева важна для исследования выставочной деятельности Академии, поскольку именно он был инициатором различных реформ. За долгие годы службы на посту конференц-секретаря Исеев (1869-1889) стал тем катализатором, который позволил провести существенные реформы в отношении учебной и выставочной деятельности ИАХ. Он теряется в тени Великого князя, президента ИАХ, Владимира Александровича, которому посвящено достаточно литературы в искусствознании. Исеев упоминается в статье С. А. Бородиной¹¹⁷, в которой автор не вполне объективен в отношении роли и деятельности конференц-секретаря. Приведем характеристику Исеева: «...Исеев был человеком энергичным, деятельным...Исеев стремился всячески подчеркнуть...свою «благонадежность»...Исеев был сторонником салонно-академического искусства, противником искусства критического реализма».¹¹⁸ В виду идеологического «морока» личность Исеева была обречена на необъективную оценку. В искусствоведческой литературе встречаются упоминания его личности, но сугубо в негативном ключе. Исследователи обвиняли его в желании всячески угодить Великому князю, что подтверждается его письмами. На самом деле тон писем

¹¹⁷ Бородина С. А. К вопросу о «кризисе» Императорской Академии художеств в 1880-начале 1890-х гг. // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1980. Вып. 13. С. 11-32.

¹¹⁸ Там же, с. 18.

Исеева, адресованных Владимиру Александровичу, учитыв в соответствии с общепринятыми нормами коммуникации того времени, и не мог быть иным. Манера общения столь характерная для всех без исключения в тот период была неверно интерпретирована исследователями. Исеева обвиняют в интриганстве, и главным аргументом обозначают отказ Академии проводить выставки Товарищества в академических залах. Кроме того, в статье утверждается, что Исеев не позволял академическим художникам контактировать с передвижниками, что на самом деле было искажением фактов истории. Передвижники принимали участие в академических выставках, о чем достаточно подробно изложено в третьей главе диссертации. В искусствоведческой литературе бытует расхожая фраза о том, что Исеева уволили с поста из-за растрат, осудили и отправили в Сибирь отбывать наказание. Но фигура Исеева овеяна слухами, сплетнями, мифами: «Дело П. Ф. Исеева оказалось в центре общественного внимания в конце 1889 г., причем сразу же стало обрасти легендарными подробностями... Дело П. Ф. Исеева стало настолько громким, что уже много лет спустя даже случайная прикосновенность к его главному фигуранту портила карьеру тем, кого эта неприкосновенность отличала»¹¹⁹. Молва приписывала растрату Великому князю Владимиру Александровичу, за «прегрешения» которого отвечал Исеев. Доподлинно известно, что следствие по хищению в ИАХ началось 10 февраля 1890 года и в ходе следствия были выявлены новые обстоятельства, смягчающие вину Исеева. Сами исследователи XX века признаются, что уголовное дело Исеева отсутствует в архивах: «Наши упорные поиски следственного и судебного дела Исеева в различных государственных архивах... не дали никаких результатов»¹²⁰. В итоге Исеев «...являлся не просто частным лицом, а символом целой системы...а

¹¹⁹ Во главе Императорской Академии художеств...: Граф И. И. Толстой и его корреспонденты. 1889-1898 / Российской акад. наук, Санкт-Петербургский ин-т истории / отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М.: Индрик, 2009. С. 17.

¹²⁰ Бородина С. А. К вопросу о «кризисе» Императорской Академии художеств в 1880-начале 1890-х гг. // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1980. Вып. 13. С. 24-25.

потому, не зависимо от своей личной виновности...был обречен»¹²¹. Исеева приговаривают к ссылке в Сибирь, где он впоследствии и скончался. Есть очень интересный факт, доказывающий невиновность Исеева: правнучка Исеева рассказала историю, что П. Ф. Исеев вынужден был возложить вину на себя, чтобы не запятналась репутация президента АХ Великого князя. Взамен Исееву как человеку невиновному обещали поддержку и помочь в суде¹²². «Вероятно все было именно так и было. Великий князь выполнил обещание, поскольку наказание Исеева было относительно легким: ссылка в Оренбург. Там он жил с женой, на свидание с ним ездили дочери...в Оренбурге он «подрабатывал плотницким делом»»¹²³.

Существует переписка И. И. Толстого с Н. П. Кондаковым, которая является одним из немногочисленных свидетельств о судебном процессе, но принимать во внимание частное мнение нескольких лиц было бы не вполне правильно для выявления истинности всего, в чем обвиняли Исеева в XX веке. Толстой утверждает, что помимо Исеева были виновны в растратах профессор Ю. Ю. Клевер, старший делопроизводитель А. В. Зимин, художник В. И. Якоби, академик П. А. Суходольский и др. Чтобы усилить правдивость всех голословных обвинений, автор Бородина С. А. утверждает, что «...традиционные академические ежегодные отчеты, публиковавшиеся многие годы, вдруг перестали выходить в течении ряда лет»¹²⁴. Но академические отчеты исправно велись каждый год, они хранятся в отделе «редкой книги» Научной библиотеки Российской Академии художеств.

¹²¹ Во главе Императорской Академии художеств...: Граф И. И. Толстой и его корреспонденты. 1889-1898 / Российская акад. наук, Санкт-Петербургский ин-т истории / отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М.: Индрик, 2009. С. 18.

¹²² Верещагина А. Г. Передвижники и Академия художеств // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 506.

¹²³ Там же, с. 507.

¹²⁴ Бородина С. А. К вопросу о «кризисе» Императорской Академии художеств в 1880-начале 1890-х гг. // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1980. Вып. 13. С. 25.

Частично И. Е. Репин охарактеризовал Исеева¹²⁵, как человека внимательного и ответственного. Особенно благоволившего к нему, т. к. Исеев имел чувство распознавать подлинный талант и стремился всячески поддерживать его. Репин доказывает это утверждение собственным примером, рассказывает, что поездка на Волгу состоялась благодаря Исееву, Репина не отчислили за неуспеваемость тоже благодаря конференц-секретарю. Еще один современник Исеева Н. С. Самокиш, в своих воспоминаниях дает в целом положительную характеристику конференц-секретарю: «...был человек умный, хотя и страшно самолюбивый, и умел поставить вопрос по-своему»¹²⁶. Очень уважительно обращается В. Д. Поленов в своих письмах к Исееву, в которых чувствуется искренность и подлинное уважение к конференц-секретарю. Поленов характеризует Исеева как «добрейшего»¹²⁷ человека.

В РГИА хранится очень интересный документ, который ярко характеризует этого человека. И эта характеристика отлична от утверждений XX века, что он был человеком нерачительным и плохо знающим свою работу. Наоборот, он предстает в переписке с президентом ИАХ великим князем Владимиром Александровичем (который ввиду своей занятости всецело полагался на конференц-секретаря в принятии определенных решений) как человек прекрасно осведомленный о главных академических проблемах, ее слабых местах и стремящийся их разрешить в пользу художников, чтобы облегчить им жизнь. Важно отметить еще один достаточно существенный нюанс в академической системе, который тесно взаимосвязан и с образованием ОВХП, и Товариществом Кассы, и этическими нормами общества. В архиве сохранилась запись из журнала

¹²⁵ Репин И. Е. Далекое близкое / под редакцией и со вступительной статьей Корнея Чуковского. 5-е изд. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. С. 228-233.

¹²⁶ Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 169-170.

¹²⁷ Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 290.

Совета ИАХ (подписанная П. Ф. Плещановым, Н. А. Лаверецким и П. А. Крестоносцевым), которая дополняет картину развития социокультурной жизни Академии. Ученики ИАХ во время своего обучения получали от Академии финансовую поддержку: «...в случае их (учеников — А. В. Пиндюра) материальных нужд, помогает им учрежденными для того стипендиями, единовременными пособиями и наконец нашла полезным учредить ученическую Кассу, из которой пособия назначаются самим обществом учеников...так как сами они ближе знают своих товарищей и их нужды»¹²⁸. Таким образом поясняется одна из существенных функций Кассы, которой посвящен отдельный параграф диссертации. Далее приводится важный аргумент в пользу учреждения ОВХП — те художники, которые не имели возможности стать пенсионерами Академии находились в достаточно стеснительном, уязвленном положении. Складывалась следующая ситуация: в Академии обучалось достаточно большое количество будущих мастеров русского искусства, но не все могли после выпуска из АХ вести достойный образ жизни, получив хорошую работу, которая бы обеспечила дальнейшее развитие их таланта. Создавалась вероятность, что такие хорошие художники с высоким потенциалом могли быть «...упущенными из виду Академии, чего членам академического Совета крайне не хотелось»¹²⁹. В создавшемся положении художники, не получившие возможность стать пенсионерами, но имеющие личные материальные накопления, были более конкурентоспособны и соответственно защищены. Остальные, не вошедшие в эту категорию, окончив Академию, прерывают отношения с ней. Таким образом, большая часть художников вынуждена зарабатывать на жизнь, соглашаясь на любые заказы: «...в таком положении они легко попадают в руки эксплуатации и тогда сразу настает конец их художественной деятельности и дальнейшему развитию. Таким путем уже не мало пропало прекрасных талантов. Работая изо дня в день все, что попало под руку и за ничтожную плату, они очень скоро

¹²⁸ РГИА Ф. 789. Оп. 9. 1874. Д. 175А. Журнал Совета Императорской Академии художеств. Л. 26.

¹²⁹ Там же, л. 26.

утрачивают и ту степень художественности, которую выработали в себе будучи учениками Академии»¹³⁰. Тех мастеров, которые проживали свою творческую жизнь по этому «сценарию», Академия именовала «погибшими» для художественной деятельности¹³¹. Для ИАХ было важно не потерять тот потенциал, который она вкладывала в своих учеников. С этим напрямую связаны вопросы этическо-эстетического характера. Академия отчасти выполняла государствообразующую функцию (сплочение творчески одаренных мастеров для развития русской культуры, их поддержка и посильная им помощь). Во многом выпускники Академии оправдывали ее высокие заслуги в мире искусства. Далее в архивных источниках излагается основная проблема, которая способствовала образованию ТПХВ и других художественных группировок, — финансовая состоятельность. Из-за чего и происходит дробление художественных сил в русской культуре. Обостряется чувство конкуренции и они (организации) «...начинают преследовать эгоистические цели. Они замыкаются в своем кружке...одно Общество порицает направление другого»¹³². Каждое художественное Общество делает труднодоступным вход в него, поскольку требует от художника «верности», т. е. приверженности и участия в выставках, только какому-либо одному Обществу. Недовольство быстро охватывает мир искусства изнутри и распространяется на художественную деятельность отдельных представителей Обществ. Вследствие чего отсутствие объективности в вопросах критики порождает ухудшение благосостояния художников и отрицательно сказывается на их художественном вкусе. Поэтому и ОВХП, и Касса недостаточных академистов, были попыткой объединить художественный мир. Об этой проблеме часто и много писал Исеев Великому Князю. Ввиду многогранности причин создания ОВХП, необходимо указать на актуальные

¹³⁰ РГИА Ф. 789. Оп. 9. 1874. Д. 175А. Журнал Совета Императорской Академии художеств. Л. 26.

¹³¹ Там же, л. 27.

¹³² Там же, л. 27.

проблемы того периода времени касательно живописного искусства. Исеев писал¹³³ о разумном подходе при выдаче программных заданий архитекторам и их оценивании. У живописцев был совсем другой механизм, который усложнял им выполнение поставленных задач, а именно отсутствие единства мнений. Во время просмотра профессорами Академии живописных работ, каждый из 8 членов говорит ученику свое мнение: «Выходит часто, один советует то, что другой отсоветывает, ссылаются на бедного ученика, что он не знает, что ему и делать»¹³⁴. Единственное решение этой проблемы, по мнению Исеева, заключается в примирении живописцев. Он всегда стремился к мирной деятельности в Академии. Также он указывает на то, что живописцы не принимают к сведению срок исполнения работ учеников, что приводило к тому, что прошлогодние (двухгодичные и даже трехгодичные) работы учеников снова получали одни и те же награды, не давая возможности отличиться другим воспитанникам Академии. Такая щедрость в выдаче премий не способствует здоровой конкуренции. Исеев предлагает определить норму наград серебряными медалями за классные работы и сроки их получения. Еще один важный аспект — прием учеников в Академию на живописное отделение. Экзамены проходят по слишком упрощенной системе, поэтому в качестве учеников зачисляются люди с достаточно слабыми данными. Исеев справедливо предлагает ужесточить правила приема.

Еще одно обстоятельство, которое негативно сказывается на деятельности Академии художеств: в связи с прекращением работ по украшению храма Христа Спасителя в Москве «...наши профессора исторической живописи остаются без занятий...»¹³⁵ вследствие чего теряется непрерывность работы, а значит и развития. Как пишет Исеев, неизбежно происходит «притупление» таланта. Занятия именно технического характера нужны и хороши, но, если мастер занят

¹³³ РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 55. Письмо П. Ф Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года. Л. 71.

¹³⁴ Там же, л. 71.

¹³⁵ Там же, л. 77.

исключительно ими, то притупляется «...и энергия и ум...»¹³⁶. Работы такого художника хороши технически, но лишены творческой составляющей, что не оказывает никакой пользы для учащихся. Также Исеев обращает внимание Великого Князя на необходимость поддерживать профессоров исторической живописи и предлагает часть средств, отведенные Академии, отпускать на ежегодные заказы для оказания поддержки профессорам. Также Исеев просит Владимира Александровича возобновить практику, некогда бытовавшую в Академии: заказывать для учеников копии с картин известных мастеров, изучая которые воспитанники АХ могли учиться колориту. Эта практика необходима перед допущением к конкурсу на Золотую медаль. И самое главное – исходя из архивных источников, именно Исееву принадлежит идея распространения копий произведений старых мастеров, которые имелись в Петербурге в избытке (Императорский Эрмитаж, Кушелевская галерея и пр.), для различных провинциальных школ и других учебных заведений. В таком свете личность Исеева должна быть переоценена и возникает необходимость отдать ему должное в разработке системы академического образовательного процесса. Переписка с Великим Князем доказывает искреннюю заинтересованность конференц-секретаря в делах ИАХ и поиске путей по совершенствованию сложившейся системы. «Таким образом, незаметно достигались бы три полезных цели. Профессора, волею или неволею поддерживали бы свои знания на надлежащей высоте, ученики совершенствовались бы в колорите, а масса развивала бы свой художественный вкус, по хорошим образцам»¹³⁷. Застой 60-х гг. в Академии объясняется тем распорядком, какой утвердил Великий Князь перед своим отъездом из столицы. Исеев не мог повлиять на что-либо без дозволения Владимира Александровича, поэтому Министерство Императорского Двора некоторое время не получало от ИАХ ни одного представления. Еще один интересный момент, который освещает Исеев: в Академии курс по «истории

¹³⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 55. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года. Л. 77.

¹³⁷ Там же, л. 79-80.

изящных искусств» было поручено преподавать А. Прахову, на которого поступали жалобы от господ-членов академического Совета. Прахов одновременно являлся реактором газеты «Пчела» и все его время и силы уходили на нее. Кроме того «...рисует он плохо, подготавляется к лекциям также и манкирует часто»¹³⁸. В итоге решение по этому вопросу Исеев откладывает до личного приезда в Академию Великого Князя.

Таким образом, академическая система могла бы развиваться интенсивнее, если бы не возникало различных проволочек, связанных с бюрократическим аппаратом, который губил многие благотворные начинания. П. Ф. Исеев на своем уровне старался максимально решать возникающие в Академии проблемы. Во многом он, как и любой конференц-секретарь, зависел от решений президента ИАХ. Иногда нужна была быстрая реакция со стороны «высокого» начальства, но это не всегда было возможно ввиду целого ряда причин (самая веская — медленно функционировала почта, вследствие чего образовывалась задержка в принятии каких-либо решений).

2.2 Общество выставок художественных произведений

Поскольку не существует полноценного труда, посвященного изучению устройства выставочной деятельности во второй половине XIX века, то условно разделим выставки на три категории, как это предлагает Е. В. Логутова: всемирные, международные и национальные (русские).

Подготовкой к участию на Всемирных выставках занималась АХ, которая «...способствовала распространению и утверждению российского изобразительного искусства за рубежом»¹³⁹. Она формировала специальную

¹³⁸ РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 55. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года. Л. 79.

¹³⁹ Кутейникова Н. С. Императорская Академия художеств и всемирные выставки (вторая половина XIX века) // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники

комиссию, которая проводила отбор, и направляла работы за рубеж, заботясь об их сохранности. Мнение иностранцев о самостоятельности русской школы было утверждено именно на Всемирной выставке 1878 года в Париже: «Практически нет ни одной рецензии, где бы не была отмечена особенность русского художественного отдела»¹⁴⁰. Академия выполняла таким образом важнейшую функцию — популяризация русского искусства за рубежом.

ОВХП по своему существу должно относиться к последней, третьей группе условной классификации, поскольку подавляющее большинство произведений, которые экспонировались на выставках этого общества, принадлежат русским мастерам. Но и зарубежные мастера принимали участие в этих выставках. Подобное наблюдение уже указывает на особенность учрежденного Общества. Каждая выставка имела статус — годичной, которая должна была открывать накопленные за год произведения искусства отечественных мастеров. При создании Общества не было мысли отделить одни жанры искусства от других (например, на выставку портретов или исключительно пейзажей и т. п.), не существовало деления и по технике исполнения (акварели, офорты, этюды и пр.), каждая годичная выставка должна была представлять разнообразнейшее, богатейшее собрание достижений русского искусства во всевозможных жанрах и техниках. Выбранные условия проведения выставок Общества должны были охарактеризовать его инициатора — Академию Художеств Министерства Императорского двора прежде всего как учреждение, приоритетом которой является развитие русского национального искусства. Также она должна была оберегать его. Во многом для исполнения этой цели Академия позволяла принимать участие в академических выставках зарубежных мастеров (их процент участия был совсем не велик), чтобы позволить публике сравнить уровень русской

исторической мысли, 2010. С. 469.

¹⁴⁰ Кутейникова Н. С. Императорская Академия художеств и всемирные выставки (вторая половина XIX века) // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 467.

академической школы с иностранным. Подобный ход должен был пролить свет на истинность статуса Академии Художеств как абсолютного гегемона в сфере искусства.

Идея создания ОВХП во многом принадлежала конференц-секретарю ИАХ П. Ф. Исееву. Изучение деятельности ОВХП обнаруживает некое противоречие: выставки должны были быть ежегодными, но проводились они не каждый год. Найти объяснение этому противоречию позволяет переписка Исеева с президентом ИАХ. Причина большого промежутка между второй (1877 г.) и третьей (1879 г.) выставками ОВХП коренится в следующем: ОВХП было поручено произвести выставку-отбор произведений искусства для Всемирной Парижской выставки. Кроме того, Исеев преследовал благотворительные цели, т. к. часть сбора с выставки-отбора: «...была предоставлена в распоряжение «Общества красного креста» по отделу Ее Императорского Высочества Великой Княгини Марии Павловны. 2 часть выделена Обществу передвижных выставок, т. к. на выставке будут картины членов этого Общества и 3 часть поступила в пользу Общества выставок»¹⁴¹. В результате такого подхода к делу в выигрышном положении оставались абсолютно все участники, в том числе и передвижники. Также Исеев предупреждает Князя о возможных обстоятельствах – если сборы с выставки поступят в кассу Министерства Императорского Двора, реализовать то, о чем писал Исеев станет невозможно. Поэтому конференц-секретарь вводит в курс всех дел президента АХ, чтобы он лично про kontrolировал ситуацию.

Названные выше обстоятельства стали катализатором для создания ОВХП. Не стоит забывать и о роли ТПХВ, которое стремилось сделать художников экономически независимыми от Академии и воплотить новые художественные тенденции. В свою очередь ИАХ желала найти компромисс, выход из сложившейся ситуации, чтобы избежать конфликта между художниками. «Причем

¹⁴¹ РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 55. Письмо П. Ф Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года. Л. 83.

попытки идти на компромисс со стороны Академии предпринимались регулярно. Так, например, в 1872 году была учреждена комиссия для пересмотра и составления нового Устава Академии Художеств»¹⁴². Для сохранения гегемонии в сфере искусства, Академия отдает свои залы для нужд ТПХВ. Для усиления миролюбивого характера Академия приглашает для преподавания М. К. Клодта и К. Ф. Гуна, которые были взаимосвязаны с передвижниками. Академическое руководство предполагало даровать звание профессора И. Н. Крамскому и И. И. Шишкину. Но ТПХВ не нуждалось в единении и примирении с Академией. Передвижники желали всячески быть независимыми от Академии и отказываются от проведения совместных с АХ выставок. Объединения двух сил в русском искусстве не происходит.

К 1876 году великий князь становится полновластным президентом Академии (после смерти великой княгини Марии Николаевны). В ведении Великого князя находилась не только Академия, но и целые войска гвардии и Петербургского военного округа. Как представитель императорской фамилии, боевой генерал, он обязан был принимать участие в русско-турецкой войне 1877–1878 годов, а также многие другие обязанности не позволяли ему всецело погрузиться в решение вопросов связанных с Академией художеств. Автором идеи учреждения Общества выставок был Исеев. Интересно, что изначально эту организацию хотели назвать «Общество выставок произведений русских художников»¹⁴³, однако впоследствии переменили решение, поскольку иностранные художники также стали допускаться к участию в выставках этого Общества. Далее предлагалось «Общество выставок художественных произведений при Императорской Академии художеств», но академический Совет отклонил это предложение. Предполагалось, что по прошествии нескольких лет Общество будет обеспечено в средствах и у него будет возможность проводить

¹⁴² Нестерова Е. В. Поздний академизм и салон. СПб.: Золотой век, 2004. С. 53–54.

¹⁴³ РГИА Ф. 789. Оп. 9. 1874. Д. 175 А. Проект Устава Общества выставок художественных произведений при Императорской Санкт-Петербургской Академии Художеств. Л. 30.

постоянную экспозицию в другом выставочном пространстве (что впоследствии и произошло), поэтому упоминание Академии в названии «...может оказать или стеснительное влияние на его деятельность или поставить Академию вновь в весьма невыгодное положение»¹⁴⁴.

Конфликт Академии с передвижниками все более начинает обостряться, о чем часто упоминается в монографиях советского периода. Большинством исследователей сделан соответствующий вывод: «Передвижникам стали чинить всевозможные препятствия в устройстве выставок в помещении Академии»¹⁴⁵, а также, что ОВХП распалось ввиду неуспеха у зрителей. Приведенные в исследовании архивные и периодические данные свидетельствуют об обратном. Этот тезис подчеркивают и современные исследователи: «...длившимся десятилетия господством в советской историографии тезиса о прогрессивности передвижничества и регрессивности академизма, в связи с чем преимущественное внимание исследователи уделяли уходу будущих передвижников из Академии художеств в 1863 г. и их деятельности вне ее, между тем как их возвращение в Академию...в худшем случае — замалчивалось, а в лучшем — оказывалось на историографической периферии»¹⁴⁶. Общеизвестные факты, как например, что в 1884 году Совет АХ внес изменения в правила академических выставок: на них приглашали «все русские художественные силы»¹⁴⁷, в результате чего помимо академических художников в состав выставочного жюри входили и передвижники; в 1891 г. в залах АХ прошли персональные выставки передвижников: И. Е. Репина и И. И. Шишкина; XXIII выставка передвижников прошла в академических залах в 1895 году во время Великого поста, самого

¹⁴⁴ РГИА Ф. 789. Оп. 9. 1874. Д. 175 А. Проект Устава Общества выставок художественных произведений при Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. Л. 40

¹⁴⁵ Зотов А. И. Академия художеств СССР: краткий очерк. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. С. 61.

¹⁴⁶ Во главе Императорской Академии художеств...: Граф И. И. Толстой и его корреспонденты. 1889-1898 / Российская акад. наук, Санкт-Петербургский ин-т истории / отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М.: Индрик, 2009. С. 10.

¹⁴⁷ Там же, с. 16.

благоприятного времени для реализации выставок, а академическая выставка была перенесена на осенний период времени, что тоже говорит в пользу примирительных жестов со стороны ИАХ. Стоит отметить, что произведения передвижников украшали академические классы: «На стенах в классах были вывешены образцы работ брюлловской школы и школы передвижников, отмеченные высшими отметками»¹⁴⁸.

Передвижники решительно отказываются от проведения совместных выставок с Академией. «Теперь уже не секрет ни для кого, что Товарищество есть антагонист Академии»¹⁴⁹. Переписка Исеева с великим князем Владимиром Александровичем «проливает свет» на причины учреждения ОВХП. «Я, зная только по слухам что Товарищество нуждается в помещении даровом, предложил ему залы Академии»¹⁵⁰. Далее Исеев объясняет необходимость оплаты аренды залов Академии, поэтому выдвигает главам Товарищества условие — обязательство отдавать сборы с выставки ТПХВ для погашения платы за аренду. Исеев для получения разрешения на проведение этого финансового вопроса отправляет прошение в Министерство Императорского двора (к которому с 1826 г. Академия была причислена). После 1876 года все сборы с выставок направлялись в казну Министерства Императорского двора вместо поддержки нужд вдов и сирот академических художников как это было ранее. ТПХВ не приняло такого условия и дало решительный отказ. Несколько выставок, прошедших в Академии, уже принесли свои плоды: большое количество зрителей увидело передвижников, академические стены закрепили их легитимность в мире искусства, первые материальные трудности были решены для ТПХВ (академические залы были на безвозмездных условиях переданы ТПХВ). При этом Товарищество позаботилось

¹⁴⁸ Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 255.

¹⁴⁹ РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1879. Д. 48-49. Письмо П. Ф Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года. Л. 35.

¹⁵⁰ Там же, л. 36.

о неприкосновенности своего общества: художники, принадлежащие академическому кругу (ученики и преподаватели ИАХ), не получали права быть членами ТПХВ, т. к. «все эти художники никогда не пустят своей репутации, на баллотировку художниками вроде Куинджи, Максимова и тех из московских, набранных в товарищество единственно для того, чтобы на выставках выделялись картины Главных деятелей, а без баллотировки доступ в Товарищество невозможен»¹⁵¹. ТПХВ позаботилось о том, чтобы художники делали выбор в пользу него или Академии: в Уставе ТПХВ документально закреплен запрет художникам экспонировать свои работы на других выставках кроме выставок Товарищества. Это правило распространялось и на ранее бывавшие произведения на других выставках, т. е. работа, которая ранее бытowała на какой-либо выставке, не экспонировалась на выставках ТПХВ. «Вышеприведенный и основной закон Общества без всякой логической почвы имеет цель заградить своим членам путь к выставке академической, так как до настоящего времени только в ней одной сосредотачивались всегда результаты годичной деятельности ее действительных членов»¹⁵². Перед организацией четвертой выставки, ТПХВ настаивает не только на отдельных от академической выставки помещениях для своих работ, но и независимой системы сбора с выставок (продажа билетов) и издании персональных каталогов. Ключевым и самым возмутительным для Академии стало условие одновременного открытия выставки передвижников с ежегодной академической выставкой, «(а также) присыпать отдельный экземпляр своего отчета за каждый год в Академию, для помещения в ее годичном отчете»¹⁵³. Конечно такие условия ТПХВ не могли быть удовлетворены. В итоге Исеев пишет, что «Товарищество есть учреждение замкнутое, в которое доступ зависит от крепости главных деятелей; а потому Товарищество никогда не может не только

¹⁵¹ РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1879. Д. 48-49. Письмо П. Ф Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года. Л. 41.

¹⁵² РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 11. Письмо П. Ф Исеева к великому князю Владимиру Александровичу. Л. 8.

¹⁵³ РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1879. Д. 48-49. Письмо П. Ф Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года. Л. 42

сплотить русских художников, а напротив, способствует разъединению их, удовлетворяя лишь личным целям главных учредителей, порождая раздоры, как внутри самого Общества, так точно же и распространяя их и в остальной массе художников»¹⁵⁴. К этому обстоятельству добавляется еще одно: назревшие проблемы в выставочной системе Академии: «Опыт прошедших лет показал, что беспрерывные выставки в Академии продолжались 4 и 5 месяцев (имеются в виду отдельные выставки передвижников и ежегодные академические – А. В. Пиндор), слишком отвлекают учеников Академии от их занятий и закрывают для них творения великих мастеров, поэтому Академия должна ограничиться в выставках одною только годичною выставкою, непродолжительнее двух месяцев»¹⁵⁵.

Возведение русских мастеров в звание во время проведения традиционной выставки Академии приводит к определенным изменениям (после 1869 г.), в результате которых выставка на звание стала обязательна, тем самым «Совет не качественно, но количественно поддержал существование выставок... с тех пор обыкновенные академические выставки доказывали постоянно, что продолжению их настает конец»¹⁵⁶. Итогом всего вышеперечисленного стало усугублении конфликта между художниками. Кто-то отдавал предпочтение ТПХВ, т. к. выставки Товарищества делали художника финансово более состоятельным (возможность быстро и достаточно выгодно продать свою работу). Живописцы теряли интерес в поставке работ для украшения академических выставок, ввиду чего выставки Академии теряли художественную цельность. Поэтому Исеев призывает Великого Князя к принятию определенных мер: придать больший художественный интерес выставкам Академии, чем раньше; экспонировать те работы, которые являются ценность для мира искусства; установить входную плату для зрителей за посещение выставки. Так ежегодные академические выставки сменяются выставками ОВХП: «С великим постом наступил... сезон

¹⁵⁴ РГИА Ф. 789. Оп. 10. 1879. Д. 48-49. Письмо П. Ф Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года. Л. 42.

¹⁵⁵ Там же, л. 43.

¹⁵⁶ Там же, л. 43.

художественных выставок – пора, в которую большинство наших живописцев и скульпторов обыкновенно представляет на общественный суд произведения, исполненные ими в течение года... Каждый из них успел окончить то, что работал осенью и зимою по заготовленным летом этюдам и эскизам»¹⁵⁷.

Устав Общества выставок утвердили 21 сентября 1875 г. Правление Общества состояло из 6 человек. На первом собрании избираются: Л. Ф. Лагорио, В. П. Верещагин, А. И. Мещерский, В. И. Якоби, Ф. С. Журавлев, П. А. Крестоносцев. ОВХП провело всего шесть выставок и просуществовало до 1884 года.

Ключевые задачи ОВХП: «а) расширение средств к сбыту художественных произведений; б) поддержание, в материальном отношении, исполнения художественных работ; в) соединение художественных произведений на одной общей выставке и г) распространение произведений русского искусства, изданием гравюр, литографий, фотографий и пр. с соблюдением установленных на сей предмет правил»¹⁵⁸. Главной целью Общества явилась поддержка художественных сил русских мастеров. Иностранные художники тоже имели право участвовать в выставках ОВХП, но их было очень малое количество. Распространение академического искусства среди публики — еще одна важная цель этого Общества, деятельность которого можно разделить на три категории: годичные выставки (объект пристального внимания в исследовании), постоянная экспозиция в специально арендованном помещении с организацией аукциона и передвижные выставки, которые должны быть организованы по окончании годичных. Однако, в 1880 году В. М. Гаршин отмечал, что такое желание возникло только сейчас, в 1880-м, ранее эта инициатива не могла быть воплощена в действительность, т. к. требовала существенных материальных вложений для ее

¹⁵⁷ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1884. № 6. С. 157.

¹⁵⁸ Устав Общества выставок художественных произведений: [Утв. 21 сент. 1875]. СПБ., 1875. С. 2.

проведения: «Среди членов «Общества выставок» родилась мысль возить свои выставки по провинциальным городам, подобно «Товариществу передвижных выставок»»¹⁵⁹. Можно со всей уверенностью утверждать, что передвижные выставки ОВХП вполне могли быть реализованы, ведь материальные средства постепенно начинали собираться, но в 1884 году было принято решение о ликвидации этого художественного объединения.

Также была разработана система поощрений, чтобы у мастеров появлялось желание экспонировать свои творения в залах Академии: назначались премии за достойнейшие произведения на выставках (пункт 2 второго параграфа¹⁶⁰). Кроме того, устав ОВХП предусматривал материальную помощь нуждающимся художникам в виде выдачи безвозмездного пособия (пункт 3 второго параграфа¹⁶¹).

Само Общество состояло из почетных и действительных членов – «Звание Почетных Членов предлагается лицам, имеющим, по своему положению, влияние на развитие искусства, а также наиболее заявившим себя в деле споспешествования развитию русского искусства»¹⁶². Как наглядно мы можем увидеть, организация ОВХП способствовала развитию национальной школы искусства. Стоит отметить, что многие критики того времени, и в последствии, укоряли Академию в обратном, утверждая, что она имеет губительное, смертельное воздействие на жизнь русского национального искусства в целом. Достаточно привести слова И. Н. Крамского: «она (Академия – А. В. Пиндюр) этого новорожденного ребенка (русское искусство – А. В. Пиндюр) пеленать не умеет и непременно задушит»¹⁶³. Участие в выставках принимали не только

¹⁵⁹ Гаршин В. М. Красный цветок. М.: ЭКСМО, 2008. С. 109.

¹⁶⁰ Устав Общества выставок художественных произведений: [Утв. 21 сент. 1875]. СПБ., 1875. С. 2.

¹⁶¹ Там же, с. 2.

¹⁶² Там же, с. 2.

¹⁶³ Цомакион А. И. Иван Крамской. Его жизнь и художественная деятельность. М.: Нобель Пресс, 2011. С. 15.

«идеалисты» Академии художеств, но и передвижники, что бесспорно подтверждает разнообразие развития искусства в стенах самой Академии.

Управление общества осуществлялось за счёт Общего собрания, правления, состоящего из шести Членов и Комитета из десяти депутатов Общества. Все подробности, касающиеся каждого регулирующего деятельность ОВХП компонента, изложены с 7 по 26 параграф Устава.

Особенно примечателен пункт о материальных средствах Общества. Согласно одному из них часть средств, полученных путем сбора платы за вход на выставки, продаже каталогов и пр. составляет часть средств «вдовьего» или «сиротского капитала» «...из которого, кроме вдов и сирот художников, могут получать вспомоществование также престарелые и лишенные возможности работать художники»¹⁶⁴. Создание подобного Общества обеспечивало посильную поддержку нуждающимся в ней.

Иностранным художникам дозволялось выставлять свои произведения, «... но к конкурсу на премии они не допускаются и вспомоществований не получают»¹⁶⁵. Этот пункт должен был поддерживать жизнь именно национального искусства.

Таким образом, изучив важнейшие пункты Устава ОВХП, можно прийти к вполне логичному заключению: выбранная членами Общества система не была безупречной. Еще Стасов отмечал, что такая структура в организации деятельности ОВХП имеет свои недостатки, поскольку правление Общества наделено властью даровать своим участникам привилегии и поощрения, выражаемые в материальном и моральном плане, но также может и «устранять неисправных членов от права принятия работ на определенное время»¹⁶⁶. Более

¹⁶⁴ Устав Общества выставок художественных произведений: [Утв. 21 сент. 1875]. СПБ., 1875. С. 10.

¹⁶⁵ Там же, с. 10-11.

¹⁶⁶ Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. С. 525.

упрощенная система организации Товарищества, в которой отсутствуют депутаты, правление, печати, «воздание и снисхождение»¹⁶⁷, гораздо удобнее в вопросах непосредственно искусства, ведь главной целью в таком случае становится показ публике лучших достижений русского искусства. Тем не менее, Общество с такой системой организации деятельности было достаточно жизнеспособно, чтобы просуществовать в течение 10 лет (с 1874 по 1884 гг.).

В опубликованных в наше время черновых записях П. П. Чистякова содержится еще одно объяснение реформированию выставочной системы ИАХ: «...с 1871 года Академия идет все ниже и ниже...Пройдите по залам выставки и посмотрите работы учеников за весь текущий год...»¹⁶⁸. Чистякова возмущает отсутствие усердия у учеников: мало занимаются, не берут рисунки на дом, плохо знают анатомию. Между тем отмечает прекрасное умение преподавать этот предмет у профессора, ведущего этот курс, т. е. наступил некий общий кратковременный регресс, который возникает чаще всего перед определенными существенными изменениями, как это и произойдет в последствии. Главную функцию академических выставок Чистяков определил как «свободу размещать и развивать искусство (на выставках) в публике»¹⁶⁹.

Появление Общества вызывало целую бурю полемики среди критиков. Одним из важнейших представителей русской критической мысли того периода является В. М. Гаршин, который «...был выдающимся критиком живописи»¹⁷⁰. В. Гаршин в одной из своих работ подчеркивал: «И на передвижной и на академической («Общества выставок», устраиваемых в залах Академии художеств – А. В. Пиндюра) выставках появляются вещи тенденциозные и совершенно

¹⁶⁷ Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. С. 525.

¹⁶⁸ Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 177.

¹⁶⁹ Там же, с. 183.

¹⁷⁰ Балуев С. М. Новое о полемичности «Заметок о художественных выставках» (1887) В. М. Гаршина // Вестник Вятского гуманитарного университета. 2011. № 2(2). С. 191.

безыдейные; и тут и там ставятся картины реальные и фантастические, а о национальном единстве нечего и говорить... Таким образом оказывается, что раскол между нашими художниками вытекает вовсе не из каких-нибудь принципов, а из каких-то личных счетов, до которых никакого дела публике, терпящей немало неудобств от этого раскола и вспоминающей то время, когда все русские художественные силы соединялись на ежегодных выставках в больших и удобных залах Академии художеств»¹⁷¹. Художественная жизнь России до 1863 года была полностью сконцентрирована в стенах Академии художеств министерства Императорского двора. Она была главным источником искусства. Академия разделяла заказы частные и государственные между своими учениками и уже выпустившимися художниками, определяла, каков будет облик русских городов, намечала главенствующие тенденции в искусстве. Но после «бунта четырнадцати», создания бывшими учениками Академии «Артели художников», единство художественного мира было нарушено. Подобное случалось и ранее, но не имело такой сильной тенденции к расколу в искусстве: К. П. Брюллов, П. А. Федотов, которые не были чистыми представителями академического мира, но принадлежали ему. И по прошествии времени, в 1870 было учреждено ТПХВ, которое все более и более приковывало внимание публики к своим произведениям. От Академии требовалась точно такая же сила действия, тогда руководство Академии и решило организовать ОВХП, как некий противовес свободолюбивым художникам, составлявшим Товарищество передвижных художественных выставок.

П. Чистяков так писал об ОВХП: «Я член Общества выставок, странного общества, но хорошего в будущем... Конечно, если умеют вести дело»¹⁷². Художник называет Общество странным неслучайно: подобное явление как отказ от общепринятой и узаконенной практики касающейся выставочной деятельности

¹⁷¹ Гаршин В. М. Красный цветок. М.: ЭКСМО, 2008. С. 108.

¹⁷² Поленов В. Д. Письма. Дневники. Воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова; Общ. ред. и вступ. статья А. Леонова. - 2-е изд. М.: Искусство, 1948. С. 109.

Академии было чем-то нехарактерным и чрезвычайным для своего времени. Наверное, не будет преувеличением назвать свершившийся факт организации нового Общества как радикальное действие. Многолетняя традиция по проведению выставок была приостановлена ради возможности попробовать нечто новое, что может привести к позитивным изменениям в деятельности Академии. Чистяков уже тогда предвидел удачный исход затеянного предприятия в случае, если не возникнет никаких препятствий в реализации всех идей, касающихся Общества. Наконец-то все вопросы по организации экспозиций были переданы самим художникам, которые, согласно закрепленному Уставу, входили в правление этой художественной организации. Художники академического толка с 1876 по 1880 год приобретали тот опыт, который уже имелся к этому времени у ТПХВ. И как только все стало обретать благообразный вид, Общество набирало силу и «готовилось расцвести», как в 1884 году было принято решение вернуть привычные ежегодные академические выставки и закрыть Общество. Вероятно тем, кто осуществлял управление Академией (чиновники), было гораздо проще и выгоднее вернуться к той системе, которая исключала какое-либо участие художников в деятельности Академии. Ведь сбор с выставок шел не Министерству двора, а распределялся самими художниками. Поэтому самое простое решение проблемы было быстро найдено – закрыть Общество. Упомянем причину официального закрытия Общества выставок, заключающуюся в формировании фрагментарного видения искусства вследствие дробления на художественные общества.

Еще одним современником, оставившим важные оценочные суждения в отношении выставочной деятельности ОВХП, является А. И. Сомов, редактор журнала «Вестник изящных искусств» и его приложения «Художественные новости». Предложение издавать журнал, посвященный описанию важнейших событий и исследованию различных явлений в русском и зарубежном искусстве той поры, было инициировано Сомовым еще в 1870-х гг., но не встретило со

стороны Академии должного отклика. Сомов подает академическому начальству в апреле 1873 г. записку о необходимости иметь Академии, «как учреждению ученому», специализированное периодическое издание. Необходимость его аргументировалась следующим образом: «По положению, занимаемому Академией художеств, она должна не ограничиваться приготовлением художников, но распространять в России любовь к искусствам и сведения о них, собирать материал для истории художеств в России, вести самую их историю»¹⁷³. Но подобную инициативу осуществили лишь в 1883 году. По представлениям Сомова журнал не должен был замыкаться на отражении интересов какой бы то ни было стороны и имел подход: «...спорить, но доказательно и без излишней горячности с единственной целью способствовать разъяснению истины»¹⁷⁴. Активное участие в написании статей для этого художественного журнала принимал даже непримиримый противник академического искусства – В. В. Стасов. Итак, Сомов, при описании выставок ОВХП, высоко ценил уровень организации самой выставочной деятельности, а также тех произведений, что были экспонированы.

И. Крамской в письме к Репину в 1873 году писал о своих размышлениях относительно судеб искусства, Академии и художественного мира. И прямо говорил о «...имеющим совершиться в ближайшем будущем распределении групп и партий (беру эту кличку напрокат из другой области), их борьбе, вероятных победах и не менее вероятных поражениях...»¹⁷⁵. Он воспринимал происходящие изменения как борьбу, исход которой ему неведом. «...удары, которые они будут наносить, будут чувствительнее, чем удары Шамшина, Маркова и даже Бруни»¹⁷⁶. Крамской называл фамилию Г. И. Семирадского, который, по его мнению, явится

¹⁷³ Мартынов И. Н. А. И. Сомов — редактор «Вестника изящных искусств» // Ежегодник Научно-исследовательского института русской культуры Уральского государственного университета. Екатеринбург: УрГУ, 1997. С. 55.

¹⁷⁴ Вестник изящных искусств. 1883. №1. С. 2-3.

¹⁷⁵ Крамской И. Н. Письма к художникам / сост. Обрадович А. Г. СПб.: Лениздат, 2014. С.172.

¹⁷⁶ Там же, С.173.

грозной силой на будущих выставках Академии. Поэтому проводить передвижные выставки нужно было со всем тщанием, чтобы завладеть вниманием публики и критики, и раскрыть саму идею передвижничества во всей своей полноте.

В одном из писем Крамского к Репину находим упоминание о том, что Репин не хотел бы принадлежать ни к какой из художественный партий. Во многом этот факт объясняет участие Репина в выставках ОВХП. На участии Репина в выставках ОВХП остановимся более подробно. Обратимся к одному из писем Репина (письмо В. Д. Поленову от 14 марта 1877), в котором он касается своего участия в выставке. «Прочитав твое письмо, хотел было как можно скорей писать тебе, чтобы моих картин не выставляли в «Обществе выставок». Адриан писал об этой выставке, спрашивал, желаю ли я выставиться, так благодушно, что я передал это дело на его усмотрение; однако из сегодняшней газеты узнаю, что «Кафе» выставили без всякого спроса...»¹⁷⁷. В отношении И. Е. Репина стоит внести ясность. Он пребывал в нерешительности, раздумывал, какую позицию занять: либо начать окончательно благоволить к Товариществу, либо оставаться приверженцем академического мира. На выставках ОВХП действительно были представлены несколько произведений Репина, т. к. в тот период времени он числился пенсионером АХ. Итоговые работы отправляли на выставки ОВХП, поскольку годичные традиционные академические выставки тогда были упразднены. Все пенсионеры предоставляли свои работы на суд публике и академическому Совету на выставках ОВХП. Репин колебался в отношении Академии. Впоследствии, не желая терять с ней связь, принял приглашение преподавать в ее стенах. Письма Репина Поленову подтверждают этот факт: «Светлой, лучезарной звездой блестит Академия наша..., и даже «передвижники» как-то проигрывают, в них видится что-то мелкое да еще обещающее измельчать»¹⁷⁸ (письмо от 9 февраля 1877). Затем с 1878 года Репин становится

¹⁷⁷ Русские писатели об изобразительном искусстве / Сост. Л. А. Гессен, А. Г. Островский. Ленинград: Художник РСФСР, 1976. С. 152.

¹⁷⁸ Там же, с. 153.

полноценным членом ТПХВ и вместе с тем, в 1880 году на четвертой выставке ОВХП экспонирует полотно «Сдача рекрута» («Проводы новобранца»).

Отказ Товарищества от участия в совместной с Академией выставки лишил ее иного выбора: оставалось наложить запрет на экспонирование передвижных выставок в стенах Академии и инициировать создание своего «академического» Общества. Первая выставка не смогла показать себя в полной мере как мощный конкурент передвижникам, но тем не менее, непреходящие границы в искусстве были четко очерчены. Поспешность явилась одной из причин, по которой Общество выставок не смогло вызвать всеобщего восхищения в художественном мире в 1876 году. Но, приобретая опыт выставочной деятельности, Общество в дальнейшем совершенствовало все, что касается своих экспозиций. Затем оставшуюся часть года Крамской посвящает обсуждениям о выставках Товарищества и произведений своих соратников в деле искусства. Но в 1874 году он начинает беспокоиться, поскольку узнает о создании Общества выставок. Передвижники желали отъединиться, а Академия хотела воссоединить художественные силы империи. В то время Крамской много иронизирует в отношении этого события. Считает такой шаг безусловной заслугой Товарищества, поскольку «...передача выставки Академией в заведование самих художников...это своего рода освобождение крестьян»¹⁷⁹, т. е. та самостоятельность, которую дарует Академия художникам безусловно положительный факт в жизни искусства. Получалось так, что Академия брала под свой протекторат созданное в 1874 году Общество. Затем Крамской испытывает сомнение, думает о том, где лучше, в какой по его собственному определению из «партий», и нужна ли эта борьба как таковая. Но от затеянного им предприятия художник уже отказаться не в силах. Это Общество мыслилось как частное и не исключалось возвращение ежегодных академических выставок. Тогда в стенах Императорской Академии проходило бы несколько крупных событий года. Но все

¹⁷⁹ Крамской И. Н. Письма к художникам / сост. Обрадович А. Г. СПб.: Лениздат, 2014. С.227.

это в 1874 году отдавалось на исход ближайшей будущности. Затем в 1877 году Крамской становится еще более непримирим ко всему, что касается деятельности Академии и пишет, что она задушит русское искусство. Но погубить русское искусство могла лишь вражда и нежелание найти компромисс в художественном кругу мастеров искусства.

Продолжая анализировать точку зрения современников на деятельность ОВХП, обратимся к «Художественному журналу», возникшему спустя два года после закрытия уже не раз упоминаемой «Пчелы». Новый журнал должен был заполнить образовавшуюся прореху в ежедневной художественной жизни. Еще одна примета времени – острая необходимость в критической мысли и доступность печатных изданий широкой публике. «Художественный журнал» просуществовал с 1881 по 1887 гг. и в первое время был ориентирован на реалистическое направление в искусстве: длинные, проникновенные статьи о выставках ТПХВ, идеализация их творческой деятельности и открытое пренебрежение к художникам академического круга. Последнее легко объяснить: Н. А. Александров, издатель журнала, для жизнеспособности своего проекта, решил заручиться поддержкой не академических кругов, а передвижнических, поскольку лично имел знакомство с Перовым и Крамским. Это обстоятельство стало решающим в выборе направленности публикуемых на страницах журнала статей. Статьи Крамского и воспоминания Перова, размещенные в первых выпусках, придали изданию статусность и уважение в среде читателей.

В № 1 за 1881 год была опубликована «художественная заметка», которая начиналась с одической похвальной песни выставке Куинджи. Затем обозреватель переходит к обсуждению выставки Айвазовского (члена ОВХП) и называет ее «аристократической», вводя противопоставление и бесцветно оценивая демонстрированные на ней работы, больше уделяя внимания описаниям внешней организации (ковры на лестницах, лакеи во фраках, льющийся свет из окон просторных залов, изукрашенных живописными росписями...). Обозреватель не

оспаривает значимость и весомость фигуры художника для мира русской живописи, но характеризует творчество мастера следующим образом: «...его произведения не новинка; и все, что говорилось о его кисти, красках и таланте, все те крупные достоинства и те недостатки, которые присущи его произведениям, – стали уже азбучной истиной»¹⁸⁰. О выставке Общества упоминается вскользь. Лишь сообщается о постоянной экспозиции выставки, которую позднее ошибочно стали воспринимать как очередную ежегодную выставку и иронично названную «выставкой-выставок»¹⁸¹.

Годичная выставка 1882 года вызывает у обозревателя осуждение. По тону, стилистике и манере изложения статьи автора под псевдонимом Сторонний зритель (литературная маска самого издателя Александрова) приближены к статьям Стасова. Более глубокие критики обязательно бы акцентировали внимание на том, что наиболее выразительные произведения на данной выставке отсутствуют по уже упомянутой ранее причине (часть художников Общества была занята либо заказами, либо проведением индивидуальных выставок). Но Александров, не вдаваясь во все подробности и нюансы, называет это событие «выставка-позор»¹⁸² и пишет, что «...выставки «Общества» с каждым годом становились все хуже и хуже и только в данную минуту выставка доведена до нуля...перечислять и указывать все уродства, которых до сотни, нет возможности...»¹⁸³. Впрочем, критик дает высокую оценку молодой художнице Версиловой-Нерчинской, которую прочит в круг передвижников: «...профессора Академии не без пользы могли бы поучиться у такой молодой художницы»¹⁸⁴. Также отдельно выделяет картины Кондратенко, которого сравнивает с Куинджи, т. е. Александров радушно отзыается только о тех работах, что сближаются по своему содержанию и исполнению с передвижническими, тем самым вольно или

¹⁸⁰ Художественный журнал. 1881. № 1. С. 38.

¹⁸¹ Там же, с. 43.

¹⁸² Художественный журнал. 1882. № 4. С. 257.

¹⁸³ Художественный журнал. 1882. № 5. С. 306.

¹⁸⁴ Там же, с. 307.

невольно искажая действительность. Ведь подлинный критик должен быть беспристрастен в своих суждениях и очень внимательно подходить к оценке каждого произведения, прежде чем давать ярлык тому или иному художнику. В целом, Сторонний зритель не оставил никакого шанса ни одному из основных активных экспонентов Общества (Якоби, Лагорио, Забелло, В. П. Верещагину и др.). Не станем более углубляться в характеристики, данные обозревателем. Нас интересует следующий интересный факт: эта выставка по своей организации разительно отличалась от предыдущих. Выставка была поделена на два зала – принятых работ и не принятых. В этом улавливается инициатива самой Академии. Возможно, подобное было предпринято с целью создать ощутимую и действенную конкуренцию среди художников-членов ОВХП. И такой метод сработает: последующие выставки будут содержать более примечательные и интересные с художественной точки зрения работы. 1882 год – действительно выдался наименее удачным для Общества, но это явление вполне естественно для молодого объединения. К тому же, художников не лишали сразу же членства, а давали тактикой деления на «принятых и не принятых» второй шанс.

Такая манера (подобно «Ноеву ковчегу» – по замечанию Александрова) пришла не по нраву публике, если довериться взгляду обозревателя «Художественного журнала», и в последующее время Общество вернется к привычному способу демонстрации произведений искусства.

Кроме того, отсутствие своего печатного журнала способствовало созданию скабрезных, иронично-шутливых острот, шуток, экспромтов и замечаний в отношении произведений экспонентов ОВХП. На картину пейзажиста Клодта «На взморье» было сочинено следующее:

Господа, сознаться надо,

Говорит картина нам;

Что на взморье было стадо,

Да художник не был там!¹⁸⁵

В отношении пейзажа Ю. И. Феддерса:

К академическим уставам

Вы подвели в искусстве ложь;

Что за фантазия пришла вам

Остричь и выбрить вашу рожь?¹⁸⁶

Теперь, проанализировав различные точки зрения современников на возникновение и деятельность ОВХП, обратимся к более позднему времени на примере А. И. Михайлова. В сборнике статей «Русская живопись XIX века»¹⁸⁷, выпущенном в 1929 году, помещена статья Михайлова «Заметки о развитии буржуазной живописи в России (60-70 гг. XIX в.)». В большинстве своем, принять верную т. е. беспристрастную позицию в отношении этой художественной организации современникам было достаточно проблематично, что вполне объяснимо. Лишь спустя время приходит более ясное, четкое понимание того или иного события. Но в случае с русским искусством до 1917 года возникает множество осложнений. Революции, свержение законного монарха, гражданская война, создание нового государства, полностью отрекающегося от предыдущей многовековой истории – все эти и многие другие обстоятельства исторической судьбы неизбежно наложили свой отпечаток на то, как нужно понимать и истолковывать искусство России времен империи. Так, исследователь, главной задачей которого было, как явствует из заголовка статьи, изучение характерных и наиболее важных событий в русском художественном мире второй половины XIX века, намеренно искажает существовавшую действительность. Суждения и оценка событий превращается в достаточно одностороннюю массу бесцветных слов.

¹⁸⁵ Художественный журнал. 1882. № 4. С. 258.

¹⁸⁶ Там же, с. 258.

¹⁸⁷ Михайлов А. И. Заметки о развитии буржуазной живописи в России (60-70 гг. XIX в.) // Русская живопись XIX века. М.: Ранюон, 1929. С. 84-115.

Конечно, самым подробнейшим образом рассматривалась жизнь ТПХВ. Но не учитывались различные многозначительные подробности: неоднозначность мнения одного из ярчайших передвижников – Репина в отношении Товарищества (то, о чем мы ранее писали), участие передвижников в академических выставках,дается эксцентричное оценочное суждение фигуре самого Крамского: «... типичная невыдержанность, метание из стороны в сторону... он думал, что всю жизнь боролся с реакционным искусством – с Академией, но это было лишь воображением»¹⁸⁸ и т. п. О ОВХП мы не встретим ни единого упоминания. Только в очень скучных фразах в самом конце объемной статьи критикуется творчество К. Маковского, Семирадского, Сведомского, которое, по мнению автора, бессодержательно и пусто.

Таким образом, мы убеждаемся, что спустя несколько десятилетий достойная оценка Обществу выставок не была определена. Оно просто было вычеркнуто из истории искусства и забыто. При таком взгляде на искусство само формирование здравого восприятия невозможно.

Проведя четыре масштабных мероприятия, Общество к 1881 обзавелось пространством для устройства постоянных залов участникам ОВХП. Среди материалов периодической печати встречается следующее: на страницах журнала «Живописное обозрение» в выпуске за 1881 год¹⁸⁹ опубликована иллюстрация общего вида выставок и помещена заметка, которая сообщает о том, что на углу Большой Конюшенной и Невского проспекта открылись залы с постоянными выставками Общества, где «...постоянно появляются новые произведения наших талантливых художников гг. Якоби, Орловского, Лагорио, Верещагина и др.»¹⁹⁰. Упомянутые в приведённой цитате живописцы принимали участие во всех выставках Общества на протяжении его десятилетнего существования, вплоть до

¹⁸⁸ Михайлов А. И. Заметки о развитии буржуазной живописи в России (60-70 гг. XIX в.) // Русская живопись XIX века. М.: Рацион, 1929. С. 84-115.

¹⁸⁹ Живописное обозрение. 1881. № 17. С. 345.

¹⁹⁰ Там же, с. 351.

1884 года. Значит, те художники, что снискали уважение среди петербургской публики и критиков, имевшие безоговорочный талант и блестящую технику исполнения, приняв участие в предыдущих четырех выставках Общества, получили право экспонировать свои работы в залах постоянной экспозиции Общества. Этот факт знаменует собою важнейшее событие в жизни Академии: приобретался опыт музейной и галерейной деятельности, при этом процессом руководили непосредственно художники, входившие в правление Общества. Кто как не сами художники прекрасно знают, что и как нужно сделать для проведения выставки: верно подобранное освещение, оформление общего вида залов, расстановка работ и т. п.? К тому же это явное свидетельство весьма успешной деятельности художественной организации, что разнится с общепринятым мнением о том, будто бы ОВХП было неэффективно и по этой причине его пришлось ликвидировать в 1884 году.

Четыре выставки уже оказались позади и благодаря плодотворной деятельности Общества были накоплены материальные средства для открытия отдельных залов в здании на углу Невского проспекта. К сожалению, более подробных данных о том, как выглядели эти залы, и что за работы в них экспонировали, отсутствуют, но определенное мнение об этом позволяет составить рисунок Полякова (**илл.5**), который запечатлел общий вид одного из выставочных пространств: в просторных залах под высокими сводами потолков ампирного стиля помещены задрапированные постаменты (витрины), на которых установлена одна картина, если она крупного масштаба или максимум две работы, если они одинаково миниатюрны по своим размерам. Что примечательно: картины не развешаны по стенам, а закреплены на постаментах. На каждое из живописных произведений направлен отдельный источник света – лампа, что свешивается со сводов потолка. Работы мастеров представлены в облачении пышных рам. Нередко рамы являлись отдельным видом высокого багетного искусства. Обилие естественного света позволяло увидеть произведение мастера в каждой мелочи,

ведь большие окна не были завешаны тяжелыми гардинами. А дополнительное освещение (лампы) способствовало возможности рассмотреть картины в вечернее время суток. Скульптура также стоит на задрапированном постаменте, как и произведения других видов искусства. В залах нет ощущения скученности, на что неоднократно жаловались критики во время предыдущих выставок Общества. Все эти замечания по мере своего развития Общество учитывало и совершенствовало механизм подачи произведений. Скорее всего, в залах не было строгого деления по жанрам живописи или видам искусства. Этот факт прямо указывает на успешную деятельность ОВХП как действенную альтернативу академическим выставкам.

Из «Художественного журнала»¹⁹¹ можно узнать следующие подробности: в этом здании на углу Невского проспекта Общество устроило отдельные выставки своих членов и назвала эти залы и способ организации «бенефисами». «Каждый из членов в постоянных помещениях Общества может делать свои самостоятельные выставки»¹⁹². Якоби предоставил вниманию публики, привезенные им из Египта работы. Лагорио на этой экспозиции воспользовался тем же приемом, что и Куинджи: «Ночь на Неве» освещена была путем направленности на красочную поверхность электрической лампочки. Свет в этой зале был приглушен.

Подобный опыт можно назвать отчасти музейной деятельностью. К тому же, вспомним учреждение Академией музея древнерусского искусства. Скорее всего наиболее приспособленным для подобного рода деятельности был дом на углу Невского проспекта и Большой Конюшенной 11/2.

Таким образом, Общество выставок художественных произведений стало по праву считаться соперником ТПХВ. Именно их противоборство развивало русскую историю искусства, обогащало, обновляло. Переняв опыт этих двух

¹⁹¹ Художественный журнал. 1881. № 11.

¹⁹² Там же, с. 309.

стихий, стало развиваться выставочное дело, появились «народные выставки», которые могли увидеть практически все желающие. К тому же большинство членов ТПХВ получило академическое, классическое образование. Из чего можно сделать вывод, что передвижники – те же академисты ОВХП, только желающие открыть новые грани искусства. Но насколько установившееся дробление, отчуждение художников друг от друга смогло принести в мир русского искусства пользы, является главным вопросом.

Общество выставок способствовало художникам в проведении персональных выставок: Ю. Ю. Клевер (персональные выставки 1882, 1883, 1884, 1886 гг.), Р. Г. Судковский, В. И. Якоби, М. Г. Сухоровский, Г. П. Кондратенко, К. Е. Маковский и пр. тоже проводили благодаря ходатайству ОВХП персональные выставки. Но Общество выставок после закрытия в 1884 году обрело новую жизнь уже в другой художественной организации. Санкт-Петербургское Общество художников, возникшее в 1890 г. и просуществовавшее вплоть до октября 1917 года, – продолжатель ОВХП. Можно смело утверждать, что оно было прямым наследником деятельности ОВХП и воплотило в жизнь то, что не успело реализовать Общество выставок. В нем расцвело так называемое «салонное искусство»: «Именно в его истории наиболее полно выразилась биография буржуазного салона в русском изобразительном искусстве тех лет»¹⁹³. Среди членов участников Петербургского общества встречаются уже знакомые нам имена тех художников, которые некогда были участниками ОВХП: К. Е. Маковский, А. И. Мещерский, Л. Ф. Лагорио, И. Е. Крачковский, И. С. Галкин, С. В. Бакалович и многие др. «Народные выставки», которые стремилось проводить ОВХП, с конца 1890-х гг. организовывает Санкт-Петербургское общество художников в Конногвардейском манеже, что придавало им общедоступный характер. Первую подобную выставку, согласно имеющимся сведениям¹⁹⁴,

¹⁹³ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М.: Искусство, 1970. С. 54.

¹⁹⁴ Нива. 1898. № 42.

посетило свыше 60 тысяч человек. Цифра практически рекордная по своей посещаемости в тот период времени.

Жизнь Санкт-Петербургского Общества художников продолжалась, и деятели этой организации становятся основателями других важных творческих образований, среди которых благотворительные кружки, например, «Мюссаровские понедельники», Общество русских акварелистов, игравшее, по словам Г. Ю. Стернина «довольно заметную роль в русской художественной жизни»¹⁹⁵.

Таким образом, ОВХП, созданное в 1874 году, было важным этапом, благодаря которому обрели жизнь новые творческие организации, которые смогли реализовать все то, что было задумано еще правлением ОВХП. Общество выставок стало первой попыткой, создать нечто конкурентоспособное ТПХВ, стремящееся соблюдать интересы академического круга художников. По сути, ОВХП продолжило свое существование в упомянутых ранее художественных организациях, проанализировав предыдущий опыт своей деятельности, и взяв за основу то, что важно для успешного проведения выставочных мероприятий. Подобно тому, как передвижники участвовали в выставках ОВХП, так и в Санкт-Петербургском обществе, Обществе русских акварелистов также продолжалась идея, унаследованная от ОВХП, – объединения всех мастеров русской живописи на одной выставке, несмотря на различие в представляемых публике направлениях и взглядах на искусство.

Не все в деятельности ОВХП было безупречно. Излишне большое количество художественного материала, отсутствие своего печатного органа в самом начале выставочной деятельности (а значит невозможность достоверно и полно отразить представленное на выставках, раскрыть главные идеи задуманного и узаконенного предприятия) сделали Общество достаточно уязвимым. К этому

¹⁹⁵ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М.: Искусство, 1970. С. 55.

обстоятельству добавляется отказ от организации передвижных выставок по городам России (что также упрочило бы статус Общества в мире искусства), опечатки в каталогах (регулярно появляющиеся на страницах), беспрекословное подчинение чиновничьему аппарату, о чём вполне справедливо будет отмечено в «Художественном журнале»: «...с тех пор, как во главе академических деяний стал не совет, а канцелярия, явились не стремления к художественным задачам, а канцелярские интриги, которые и разделили художников... »¹⁹⁶. Все эти факторы ослабили ОВХП и способствовали его краткой жизнедеятельности. Если бы был составлен более четкий и подробный план по постепенному развитию Общества выставок, то вероятнее всего, как и писал состоящий в Обществе Чистяков, сумевшая вести дело творческая организация стала бы могущественным соперником передвижников. Не зря ведь и Крамской был напуган вестью о формировании такого академического союза художников. Но, к сожалению, обстоятельства художественной жизни России и некоторая медлительность Академии не смогли обеспечить долгое существование ОВХП. Тем не менее, проанализировав и сопоставив в данной работе все найденные факты и особенности культуры той поры, мы приходим к выводу, что Общество выставок художественных произведений оставило заметный и значимый след в истории русского искусства.

2.3 Опыт ИАХ в проведении первой передвижной академической выставки

В искусствоведческих трудах вскользь упоминаются передвижные академические выставки. Например, И. Гинзбург пишет, что они «...смогли просуществовать лишь в 1886-1887 гг. и они бесславно закончились. Это обстоятельство послужило одной из решающих предпосылок к будущей реформе

¹⁹⁶ Художественный журнал. 1882. № 4. С. 257.

академического устава 1893 года»¹⁹⁷. У Г. Б. Зайцева встречается некоторая информация о передвижных академических выставках, но в контексте творчества А. И. Корзухина, где автор пишет, что «Начавшись почти на пятнадцать лет позже, чем передвижнические, академические выставки имели совершенно иную географию, они ни разу не развертывались одновременно с экспозициями ТПХВ в одних и тех же городах»¹⁹⁸. Однако это мнение ошибочно: в 1886 году в Одессе прошла не только академическая передвижная выставка, но и выставка Товарищества.

Стоит обратиться к предыстории этих событий: предтеча ТПХВ — артель художников совместно с ИАХ проводят выставку в провинции, которая оканчивается неудачей, однако, она сыграет определенную роль в вопросе развития передвижных выставок в России. Эта выставка проходила в Нижнем Новгороде 12 августа 1865 года¹⁹⁹. Ее открытие приурочили ко времени проведения знаменитой нижегородской ярмарки. Автором этой инициативы стал И. Н. Крамской, который рассчитывал таким путем получить заказы от местных жителей для артели. Для этого в самой распространенной городской газете была выпущена заметка с объявлением о предстоящем событии (она организована «...с целью сближения людей, занимающихся искусствами, с остальною частью публики и вообще для развития в России любви к изящному»²⁰⁰). Ярмарка всегда была многолюдной, поэтому рассчитывали на успех затеи. Академия тоже имела заинтересованность в этом деле, т. к. могла продемонстрировать таланты академических художников.

¹⁹⁷ НА РАХ 1985. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хранения 207. «Глава из истории Академии художеств» из книги И. Гинзбург «Академия художеств во второй половине XIX века». Л. 39.

¹⁹⁸ Зайцев Г. Б. Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки Академии художеств (1886-1889) // Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. трудов / отв. ред. Б. В. Павловский. Свердловск: Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 1985. С. 38.

¹⁹⁹ НА РАХ 1985. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хранения 207. «Глава из истории Академии художеств» из книги И. Гинзбург «Академия художеств во второй половине XIX века». Л. 28.

²⁰⁰ Нижегородский ярмарочный справочный листок. 1865. № 12. С. 3.

В главном ярмарочном доме разместили 150 произведений искусства. Выставка делилась на несколько отделов. Первый предназначался для экспонирования картин, выставленных не для продажи. Это относилось к полотнам, принадлежащим музею Императорской Академии художеств: портреты А. П. Лосенко, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, пейзажи М. К. Воробьева, М. И. Лебедева, С. Ф. Щедрина, из современных художников на тот момент времени – пейзажи А. П. Боголюбова и Л. Ф. Лагорио, «Христианские мученики в Колизее» А. Т. Маркова, «Тайная вечеря» Н. Н. Ге (**илл.6**) и др., вместе с холстами, принадлежащими частным лицам (советнику Громову), которые отдали работы во временное пользование. По окончании выставки картины должны были вернуться владельцам. Второй отдел был отведен для покупки картин (в нем экспонировались работы современных авторов, в том числе картины, бывшие ранее на академических выставках – И. И. Шишкин, В. Г. Худяков, А. П. Швабе), также там проводились розыгрыши и лотереи. Официально было объявлено, что выставку организовал Клуб художников (название Санкт-Петербургского собрания художников (1863-1879)). Это объясняется несколькими причинами: артельщики не обладали необходимыми материальными средствами для реализации выставки и находились под негласным надзором полиции. Клуб художников не пожелал быть номинальным участником, поэтому привлек к выставочному процессу Академию. Но широкого резонанса эта выставка не получила.

Организаторы упустили из виду самое главное: посетителям ярмарок с их бытовыми потребностями и своеобразным пониманием Прекрасного и Искусства вообще, не были интересны образцы живописной академической школы, поэтому долгие годы Академия не решалась предпринимать попытки проведения выставок в провинции. Но идея академических передвижных выставок и вероятность их проведения оставалась. Например, в Уставе Общества выставок художественных произведений (ОВХП) был отдельный параграф о проведении передвижных

академических выставок, реализовать которые так и не удалось. Во-первых, Обществу нужно было время и опыт для проведения такого масштабного события как передвижная выставка. Во-вторых, Обществу нужно было доказать свою жизнеспособность и необходимость (оправдать ликвидацию традиционных академических выставок и конкурировать с Товариществом), поэтому все силы были отданы на организацию годичных выставок. В-третьих, сказывалось отсутствие должного развития путей сообщения между городами. Проект Академии в виде создания ОВХП был важен, поскольку являлся первой попыткой к возможному реформированию системы. Впервые не только Совет АХ (мнением мастеров русского искусства никто не интересовался, все решения находились исключительно в ведении академического Совета), но художники могли развиваться, реализовывать свои идеи, творческое видение о том, как должна быть организована выставка внутри академической системы. После упразднения Общества в 1884 году, Академия разрабатывает новые пути для укрепления своего авторитета и начинает заниматься проведением передвижных выставок.

Чтобы провести передвижную академическую выставку требовалась подготовительная работа, которая велась два года (с 1884 по 1886 гг.). Необходимо было накопить материальные средства для транспортировки произведений и устройства самой выставки, учитывался и опыт Академии в выставочных вопросах предшествующих лет. Академия предварительно проводит выставку-отбор в своих стенах и самые удачные работы направляет в Одессу, где и проходит в 1886 году первая передвижная академическая выставка.

Советом Академии при содействии П. Ф. Исеева, конференц-секретаря Академии, и по решению президента великого князя Владимира Александровича были утверждены «Правила о передвижных выставках Императорской Академии художеств». Эти «Правила» устанавливали следующее: «Академия художеств, считая свою обязанностью содействовать развитию артистического вкуса в русском обществе и знакомить не только Петербург, но также и Москву и большие

провинциальные наши города с отечественным искусством... обратила свое внимание на устройство передвижных выставок...»²⁰¹.

Первая передвижная академическая выставка прошла в 1886 именно в Одессе. Вероятнее всего, это связано с большей концентрацией населения, использованием уже налаженных связей с Одесским художественным Обществом (Одесское общество изящных искусств) (1864-1918), художники которого принимали участие при проведении выставки, и открытием в Малороссии (в Харькове) в том же году первого провинциального музея. Можно предположить, что завершить «академические гастроли» планировали в Москве.

Выбор на Одессу пал не случайно: Одессу называли Южной Пальмирай, которая являлась для городов Украины тем же, чем по сути Петербург (Северная Пальмира) для севера России, а именно центром сосредоточения культуры. Помимо этого, Одесса была четвертым по плотности населения городом в Российской империи и выделялась на фоне других городов своей независимостью. И последний аргумент: Академия учитывала опыт проведения выставок передвижниками, которые отмечали русские города Одессу, Киев и Харьков «... как наиболее людные университетские города»²⁰².

До 1880-х гг. культурная жизнь Одессы в основном концентрировалась вокруг театра: разнообразные постановки, пьесы, водевили (Яблочкина и Журин «Нет действия без причины»²⁰³) летом приезжали труппы из Петербурга (Александринский театр и т. п.). Одесса второй половины XIX века значительно отличалась по насыщенности культурных событий, от предыдущего периода. С 1865 года происходят следующие изменения: Обществом изящных искусств организовано открытие первой школы рисования (впоследствии Художественное

²⁰¹ Иллюстрированный обзор Выставки Академии художеств 1886 / Сост. Ф. И. Булгаков. Спб.: т-во М. О. Вольф, 1886. С. 33.

²⁰² Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы / общ. ред. С. Н. Гольдштейн: соч. в 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1987. С. 313.

²⁰³ Одесский листок. 1886. № 264. С. 3.

училище Общества изящных искусств), сопряженное с проведением выставки «предметов изящных искусств». Строительство здания для школы было завершено лишь к 1885 году. В ее залах был расположен уникальный гипсовый фонд, фонд натюрмортов и библиотека, которые пополнялись на пожертвования одесситов. Постепенно развиваясь в культурном плане, вырабатывая художественное восприятие, т. е. подготавливая местное население к восприятию произведений искусства, во избежание повтора казуса 1865 года в Нижнем Новгороде, когда публика имела свои очень далекие от Академии и Артели представления об искусстве, Одесса в 1886 году ощущала необыкновенный подъем. Как сообщал «Вестник изящных искусств», она «Никогда еще ... не переживала такого разнообразия художественных впечатлений, и никогда в местном обществе не сказывалось подобного одушевления по поводу предметов и вопросов, касающихся не одной только обыденной жизни. Картины и впечатления, ими вызванные, — вот главные темы всех разговоров»²⁰⁴.

Проанализировав периодические источники информации, можно прийти к выводу, что местное население Одессы ожидало выставку Академии и очередную экспозицию Товарищества с большим интересом. Поскольку выставки передвижников уже ранее были в Одессе, то зрители представляли, чего ожидать от художников этого объединения. Составить представление о внешнем виде выставки возможно благодаря словесному описанию из местных периодических источников: «Громадные ящики, то и дело, откупориваются, и небольшая толпа зрителей видит, как выносится одна за другой картины, принадлежащие кистям лучших русских художников»²⁰⁵. Обширный зал Биржи едва вместил большую коллекцию полотен и выглядел очень нарядно: «Прямо напротив входа под батальной картиной Кившенко «Штурм Ардагана», принадлежащая Государю Императору, помещен большой двуглавый орел»²⁰⁶. В другой газете: «Первая

²⁰⁴ Вестник изящных искусств. 1886. № 21. С. 577.

²⁰⁵ Одесский листок. 1886. № 264. С. 3.

²⁰⁶ Там же, с. 3.

академическая выставка производит самое приятное впечатление. Обилие картин и акварелей, их подбор делает эту выставку во всех отношениях – замечательною»²⁰⁷.

На академической передвижной выставке было представлено 122 произведения русского искусства. Распорядителями выставки назначили: Н. П. Кондакова, архитектора А. Г. Луикса и Ю. М. Дмитренко, несколько местных художников (их имена не приводятся ни в периодической печати, ни в каталоге выставки) и учеников рисовальной школы, которые «группируют картины и помещают их в роскошные рамы»²⁰⁸. На эту выставку привезли много крупногабаритных работ: «Молящиеся христиане» (в каталоге ГРМ – «Первые христиане в Киеве») В. Г. Перова (**илл.7**), «Заливные луга» Н. А. Сергеева, «Красная Шапочка» (**илл.8**) Ю. Ю. Клевера, «Иван Грозный и его мамка» (**илл.9**) К. В. Венига.

Интересно проследить, что же привлекло внимание местного населения: это картины Сергеева и Клевера, которые отличаются «...не только своею общею художественностью, красотою, но и техникой, победившею массу мельчайших деталей»²⁰⁹. Картину Якоби «Соколиная охота» охарактеризовали как, интересную, но упрек все же был брошен «режет глаза зрителей пестротою красок и тонов»²¹⁰. Эффектными кажутся, по мнению обозревателя выставки (к сожалению, нет указания, кто является обозревателем) работа Кившенко «Штурм Ардагана», «Эффект облаков» Орловского приводят в восторг и представляется «...по мнению знатоков, переломом искусства»²¹¹. «В общем, академическая выставка затмит, без сомнения все бывшие у нас до сих пор передвижные выставки, интерес которых сосредотачивался, главным образом, на десятке выдающихся картин. Академическая выставка, напротив, располагает в свою

²⁰⁷ Новороссийский телеграф. 1886. № 3501. С. 3.

²⁰⁸ Одесский листок. 1886. № 264. С. 3.

²⁰⁹ Там же, с. 3.

²¹⁰ Там же, с. 3.

²¹¹ Там же, с. 3.

пользу тем, что большинство ее картин принадлежат к выдающимся произведениям»²¹². Стоимость некоторых живописных полотен и акварелей доходила до шести-семи тысяч рублей. Пальма первенства в акварелях принадлежала Гуну, например, «Канун Варфоломеевской ночи», которую, оценили в десять тысяч рублей. Высокой оценки удостоились работы других экспонентов: В. П. Верещагина, А. И. Корзухина, М. П. Боткина, П. В. Виллевальде, Н. А. Кошелева. Бронзовые фигуры барона И. К. Клодта также можно было увидеть на выставке. На передвижной выставке академистов первенствует пейзаж, присутствуют исторические «этюды», несколько работ бытовой тематики, мифологические картины и скульптура малых форм. Академия приобрела меру, которой ей не доставало в ранее организованных выставках (чрезмерное обилие произведений, что порождало скученность, притупляло внимание зрителей); о передвижной выставке АХ появилось достаточное количество публикаций в периодической печати, что приправляло публику к восприятию самой выставки.

В «Вестнике изящных искусств»²¹³ приводятся данные о посещаемости: в будние дни – до 600 человек, в выходные – 1.600 человек. Всего по завершении – 9.200 человек; продано две картины: «Закат солнца» И. Я. Билибина и «Въезд в деревню» Р. Ф. Френца. Приведенные цифры свидетельствуют о повышенном интересе местного населения, вместе с тем вызывает вопросы столь малое количество продаж. Причины кроются в том, что ведущие художники академического толка организовывали свои выставки отдельно от Академии, преследуя различные цели. Они являлись состоявшимися художниками, не нуждавшимися в дополнительной поддержке АХ и экспонировавшие свои лучшие работы сугубо на персональных выставках, предпочитая независимость от Академии (Г. И. Семирадский, Ю. Ю. Клевер, К. Е. Маковский, который признавался «...что «одиночка» и любит работать один»²¹⁴ и др.). У этих

²¹² Одесский листок. 1886. № 264. С. 3.

²¹³ Вестник изящных искусств. 1886. № 21. С. 624.

²¹⁴ Нестерова Е. В. Братья Константин и Владимир Маковские. Характер, творчество, судьба. Проблемы развития отечественного искусства: Научные труды. СПб.: Институт живописи,

художников формировались другие приоритеты. Характерным примером является персональная выставка И. К. Айвазовского в Одессе в 1886 году, который был непосредственным участником многих проектов и мероприятий академического мира. Выставка размещалась в трех небольших залах дома городского главы Г. Г. Маразли на Николаевском бульваре. Художник организовал свою выставку отдельно от Академии, поскольку сознательно придал ей благотворительный характер. Сбор с нее был предназначен в пользу рисовальной школы Общества изящных искусств. Выставку академика Айвазовского посетило 7.500 человек; продано две картины (без уточнения названий).

В это же самое время в Одессе открывается XIV передвижная выставка Товарищества, которую посетило за весь период времени 8.000 человек и было продано девять работ: Е. Е. Волкова «Болото» (**илл.10**) и «Будяки», А. А. Киселева «Над прудом» и «Последний луч», Н. Е. Маковского «Пейзаж» и «Хата», Н. Н. Дубовского «На берегу речки», Н. Д. Кузнецова «Охота на вальдшнепов», Н. А. Ярошенко «Цыганка» (**илл.11**). ТПХВ экспонировало в количественном отношении почти столько же произведений, сколько и академисты – 121 работу. В большинстве своем были представлены пейзажи, около 50 процентов от общего количества картин (как и у академистов): Н. Е. Маковский («Кисловодск», «Ярмарка» и др.), Н. Н. Дубовский («Ранняя весна», «Поздняя осень» и др.) (экспонент академических выставок в 1870-80-е гг.), А. А. Киселев («С горы», и др.), И. И. Шишкин, Е. Е. Волков, А. П. Боголюбов («Баден-Баден», «Нормандское утро»). Из ранее ведущего бытового жанра было экспонировано очень мало работ: К. В. Лемох «Новое знакомство» (**илл.12**), В. Д. Поленов «Больная» (**илл.13**), К. А. Савицкий «Панихида в 9-й день» (**илл.14**). Второе место в выставочной иерархии занимают портреты: Н. А. Ярошенко «Портрет профессора Менделеева», «Портрет К. Д. Кавелина» и др., К. В. Лемох «Портрет ее Императорского Высочества принцессы Евгении», И. Н. Крамской «Портрет А. Н.

Стюрлера», «Портрет Р. В. Струве» и др. (всего 6 портретов). Даже была экспонирована скульптура Л. В. Позена «Нищий».

Изначально выставку Товарищества планировалось разместить в Биржевом зале, но это помещение отошло под нужды АХ, а Товарищество разместилось в залах Английского клуба. Сразу же три знаменательных события (выставка Академии, Айвазовского и Товарищества) буквально «ворвались» в художественную жизнь Одессы и разнообразили ее. В разделе «ежедневная хроника» дан развернутый обзор выставки Товарищества. Одесса, на тот момент времени, не имела достойных помещений для проведения временных выставок помимо Биржевого зала. «...лишь благодаря гостеприимству членов английского клуба, удалось «передвижникам» добыть сколько нибудь сносное помещение. Правда оно не совсем удобное для правильного размещения картин, но что же делать, – приходится мириться и с этим, неправда-ли, как странно, что Одесса, желающая во что бы то ни стало быть вполне европейским городом, и зачастую доводящая подражание иноземному до утрировки, до сих пор не имеет маломальски порядочной залы для выставок художественных произведений... Но конкуренция и неудобства помещения не повлияли на успех выставки «передвижников». Одесса встретила их весьма радушно, и, по-видимому, отнеслась к ним с живым интересом»²¹⁵.

Н. П. Кондаковым, по просьбам одесситов, была прочитана лекция по картинам передвижников. Обе выставки производили благоприятное впечатление. Выставка ТПХВ отправилась по завершении в Елизаветград (ныне г. Кропивницкий), выставка Академии – в Харьков.

Таким образом, первая передвижная академическая выставка прошла достаточно успешно, несмотря на конкуренцию с ТПХВ, отсутствие должного опыта в проведении передвижных выставок, незначительные продажи картин с выставки, разъединенность ведущих академических художников. Пройдя

²¹⁵ Новороссийский телеграф. 1886. № 3517. С. 2.

длительный путь в эволюции выставочной деятельности от отказа в проведении ежегодных академических выставок, создания художественной организации ОВХП, проведения передвижных выставок, Совет АХ в дальнейшем наконец приходит к выводу о неизбежности реформирования самого Устава Академии (1893г.). Выставки, инициированные Академией, были своего рода катализатором, обнажившим накопившиеся проблемы.

Интересно следующее мнение передвижников в отношении выставок АХ: «Волею какой-то злой судьбы выставки Академии художеств появляются одновременно с нашими в тех же городах. Эта прискорбная случайность создает нам положение антагонизма, которого мы старательно избегали в течение 15 лет, и дает повод печати и обществу делать сопоставления, ненужные нам и ничего не прибавляющие к достоинству Академии художеств»²¹⁶.

2.4 Товарищество Кассы взаимопомощи недостаточных академистов

Императорская Академия художеств имела разнонаправленную деятельность: организация и проведение выставок, рисовальные школы, формирование музеев и т. п. Также она направляла свои силы для оказания поддержки своим воспитанникам, а именно организовала сообщество, являющееся ее частью (которое вошло в состав ее административных функций) — Товарищество вспомогательной Кассы недостаточных академистов (Товарищество кассы) (1871-1917).

Причины создания организации при Академии, которая должна была защищать экономические, социальные и другие интересы воспитанников, тесно взаимосвязаны с эволюцией методики академического преподавания. Ведь образование «...никогда не может существовать в отрыве от общей культурной

²¹⁶ Каталог XVI передвижной художественной выставки / Сост. худ. А. К. Беггровым. Спб.: Герман Гоппе, 1888. С. 19.

ситуации, так как является, в широком смысле слова, ее творцом и плодом одновременно»²¹⁷. В 1836 году преподавательской деятельностью начинает заниматься К. П. Брюллов, олицетворяющий своей яркой личностью и внушительной творческой биографией всю сложность, глубину и силу романтического направления русского искусства. Приход в Академию Брюллова в качестве преподавателя знаменует собой обновление академической традиции: живописец внедряет в классицистическую систему образования романтические тенденции. Романтизм обнажает дуализм мира, внутренние противоречия, высвобождает дремавшие чувства, человеческие переживания, эмоции. Для педагогической деятельности Брюллова первостепенной задачей становится развить индивидуальность своего ученика во время образовательного процесса. Непосредственное взаимодействие мастера с учеником позволяло высвободить творческий потенциал ученика, раскрыть все грани таланта его воспитанника. Брюллов таким образом обновил методику преподавания, введя в нее установку на воспитание молодого художника так, чтобы контакт с учителем, как с мастером, родственным ученику по устремлениям, убеждениям, и принципам в вопросах искусства начинает играть доминирующую роль в сфере обучения. «Никому, кроме учеников, не позволялось являться к Брюллову в любое время...Брюллов любил учеников, как редко любил друзей...запросто проводил с учениками большую часть досуга...и хотя...подчас бывал резок и нетерпелив, его преподавание в целом отличалось исключительной гибкостью и разнообразием, подсказанными огромным опытом, умом и наблюдательностью...Воспитывал Брюллов учеников также путем частых и длительных бесед, совместных посещений Эрмитажа и академических выставок»²¹⁸.

²¹⁷ Калугина О. В. Художественное образование и эволюция русского искусства на рубеже XIX-XX веков // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 609.

²¹⁸ Гинзбург И. В. Педагогическая деятельность К. П. Брюллова // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 133-132.

Но фактор непосредственного взаимодействия учителя с учеником прерывается после смерти Брюллова и перестает приниматься в расчет другими педагогами. Отношение преподавателей и учащихся стало сводиться к формальному приобретению технических навыков. Молодые будущие художники начинают остро ощущать отсутствие внутренней связи с учителями. В конечном итоге возникал разрыв между интересами преподавателей и воспитанников. Подобное положение дел длится в Академии десятилетие и приводит к тому, что учащиеся пытаются самостоятельно решить эту проблему. Они ищут способы преодолеть или изменить сложившиеся обстоятельства, в результате чего перед реформой АХ 1859 года назревает вопрос о проекте создания художнического клуба при Академии, где было бы возможно неформальное общение, т. е. свободное между молодыми художниками и педагогами²¹⁹. Эта идея была поддержана академическим Советом и такими профессорами как А. Т. Марков, Н. С. Пименов, П. М. Шамшин. Министерство Императорского двора отвергло это предложение, усмотрев в нем политическую подоплеку. Пассивность преподавателей стала основной причиной определенного конфликта с воспитанниками Академии. Этот же тезис справедливо утверждаются другими авторами искусствоведческих исследований: «Отношения между преподавателем и слушателями, ввиду происходивших в это время перемен в педагогическом составе академии, постепенно приобретают все более формальный характер, направленный по-прежнему преимущественно на усвоение технических навыков. Главным методическим приемом в обучении остается правка ученической работы дежурным педагогом непосредственно в момент исполнения, а не объяснение ошибок, позволяющее самому ученику найти правильный путь к успешному решению задачи»²²⁰. Таким образом, намечается негативная тенденция «полного

²¹⁹ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования 1852-1864 ко дню празднования юбилея Академии / сост. почетный вольный общник П. Н. Петров. СПБ., 1865. Ч. 3. 450 с.

²²⁰ Калугина О. В. Академия художеств и Московское училище живописи, ваяния и зодчества во второй половине XIX века. К проблеме альтернативного образования // Проблемы развития зарубежного искусства. Научные труды. СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры

отказа преподавателей Академии от задач формирования мировоззрения будущего художника, как и от обращения педагогических усилий на осмысление действительности учащимися в процессе выполнения творческих заданий»²²¹.

Приход в Академию другой важной фигуры русского художественного мира – П. П. Чистякова, сыгравшего важную роль при внесении некоторых корректировок общественной жизни ИАХ, обновляет академическую систему, поскольку «...при всей строгости и нормативности функционирования аппарата академии она не могла быть, и не была однородна по своему составу»²²². Инициатором художнического клуба из числа молодых художников был П. П. Чистяков, занимавший должность ассистента профессора ИАХ с 1860 по 1862 гг. Поскольку структура Академии была достаточно сложной, то ей требовалось время предпринять решительный шаг. Кроме того, академический Совет хорошо понимал сложившееся положение. Чистяков, как и Брюллов в свое время, был сторонником поиска индивидуального подхода к ученикам: «Когда этого требовали особенности дарования ученика, Чистяков умел находить индивидуальный выход из затруднений. Так было...с Васнецовым...»²²³. Он занимался развитием «творческой индивидуальности мастера, сочетающую в себе все преимущества крепкой школы и стимуляции в будущем художнике поиска собственных путей ее реализации при создании произведения искусства»²²⁴.

им. И. Е. Репина, 2009. Вып. 9. С. 113.

²²¹ Калугина О. В. Художественное образование в России во второй половине XIX века // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 219.

²²² Калугина О. В. Академия художеств и Московское училище живописи, ваяния и зодчества во второй половине XIX века. К проблеме альтернативного образования // Проблемы развития зарубежного искусства. Научные труды. СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2009. Вып. 9. С. 114.

²²³ Гинзбург И. В. Школа П. П. Чистякова // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 200.

²²⁴ Калугина О. В. Художественное образование в России во второй половине XIX века // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. М.: Памятники исторической мысли, 2010. С. 220.

О Товариществе Кассы можно встретить упоминание у И. Е. Репина²²⁵. Автором этой идеи, по мнению Репина, был гравер Д. Ф. Панезеров. Панезеров происходил из крестьян, был вольнослушателем в ИАХ, но за неимением средств, был вынужден оставить Академию. Дальнейшая его судьба неизвестна. На самом деле, было бы голословно утверждать принадлежность этой идеи Паназерову, Чистякову или кому бы то ни было, т. к. сама по себе инициатива создать нечто наподобие профсоюза для студентов Академии была в мыслях многих преподавателей и воспитанников Академии. Не исключено, что П. Ф. Исеев озвучивал эту идею, она распространялась в академической среде и спустя время была осуществлена благодаря ходатайству Исеева, который в письменном виде получил прошение от учеников АХ. Встречается упоминание о Кассе у Рылова А. А., который описывает механизм работы Кассы следующим образом: «При ней (Кассе — А. В. Пиндор) постоянная выставка ученических картин и этюдов. Публика охотно покупала произведения молодых художников, и это было хорошим источником дохода для кассы, которая выдавала ссуды под картины. Была также лавочка с красками и разными художественными принадлежностями высшего качества. Весь товар выписывался из-за границы без пошлины. Глаза разбегались от этих художественных лакомств...Архип Иванович Куинджи так горячо, так искренне отзывался на все нужды учащихся, что касса взаимопомощи избрала его своим почетным членом...Ежегодно в январе касса устраивала знаменитые тогда в столице художественные костюмированные балы, дававшие ей порядочный доход...»²²⁶.

С 1871 года в системе Академии происходят некоторые изменения: сохранилась справка²²⁷ об устройстве Вспомогательной Кассы учеников академии

²²⁵ Репин И. Е. Далекое близкое / под редакцией и со вступительной статьей Корнея Чуковского. 5-е изд. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. С. 230.

²²⁶ Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 207-208.

²²⁷ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Справка. Л. 1.

и проведении ею концертов, вечеров, спектаклей, и художественных выставок с лотереей-аллегри. От воспитанников Академии было подано прошение на имя Товарища Президента ИАХ великого князя Владимира Александровича. Оно поясняло необходимость сбыта работ учеников, чтобы они не терпели материальные нужды, и для объединения общими художественными интересами и досугом. По этим причинам был разработан проект создания Товарищества Кассы. Среди подписавших этот документ: И. Е. Репин, Н. А. Храмцов, Л. Е. Дмитриев-Кавказский, А. А. Наумов, К. А. Савицкий, А. Д. Кившенко²²⁸. Академический Совет утвердил проект 30 января 1871 года. Одна из целей Товарищества Кассы гласила: «облегчить для учеников Императорской Академии художеств сбыт их произведений, а также снабжение их единовременными денежными комиссиями»²²⁹. Изначально входить в состав членов Кассы могли только ученики Академии мужского пола, позднее стали делать исключения и дозволять принимать участие в делах этой организации – ученицам АХ (в документе отсутствуют по этому поводу какие-либо уточнения, вероятнее всего речь идет о вольноприходящих студентах), но без права избрания в Совет Товарищества Кассы²³⁰. Обязательным условием для вступления в Товарищество кассы был материальный взнос (5 рублей). Из «оборотного капитала» производилась выдача денежных пособий участникам Кассы «на время исполнения ими художественных произведений по представленным эскизам»²³¹. Также предусматривалась материальная поддержка художникам, не имеющим возможности работать по причине болезни или т. п. Таким образом Академией была сформирована организация, имеющая продуманную систему распределения денежных пособий, что не могло не способствовать стимулированию интереса среди воспитанников Академии, и укоренению в них желания продолжать обучение в академических

²²⁸ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Прошение вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств. Л. 5.

²²⁹ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Правила вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств. Л. 6.

²³⁰ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Докладная записка Правления ИАХ № 2. Л. 21.

²³¹ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Докладная записка Правления ИАХ № 25. Л. 7.

стенах, а также являлось существенным способом материальной поддержки студентов. В изучаемый период времени быть среди числа учеников Академии считалось престижно и выгодно: большую часть прошений художников Совет АХ удовлетворял и в случае обоснованной необходимости оказывал материальную поддержку. Кроме того, в этом вопросе важно помнить о роли великого князя Владимира Александровича: в годы служения на посту президента АХ князь ежегодно из собственных средств производил выплаты на стипендии способным ученикам, сиротам, вдовам. «За один только 1896 год из личных сумм великого князя было выделено на нужды Академии 6120 рублей»²³². Что являлось очередной ощутимой поддержкой воспитанников Академии.

Готовые произведения демонстрировались на собраниях Кассы, состоявшее из пяти экспертов, двух комиссионеров (производили оценку произведений), кассира и его помощника. Среди уполномоченных учеников Академии, подписавших Устав Кассы: Савицкий, Дмитриев-Кавказский, Наумов, Храмцов, Кившенко²³³. Конференц-секретарь П. Ф. Исеев и великий князь Владимир Александрович, как руководство Академии, дают официальное согласие на учреждение Кассы и допуск для «сходок учеников по делам Кассы»²³⁴ в академических стенах. Но Касса вынуждены была арендовать помещения в других зданиях, т. к. Министерство Императорского двора наложило запрет на проведение всех мероприятий в залах ИАХ.

Отчет Кассы за 1871 год²³⁵ (к ней присоединяется и В. Д. Поленов, секретарем в то время состоял Н. А. Храмцов) позволяет определить, из каких взносов накапливался капитал: членские обязательные единовременные взносы (5

²³² Хмельницкая И. И. Во благо родного Отечества... Великий князь Владимир Александрович – президент Императорской Академии художеств. СПБ.: Издательство «Политехника-сервис», 2010. С. 18.

²³³ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Устав вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств. Л. 10.

²³⁴ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Докладная записка Правления ИАХ № 17. Л. 14.

²³⁵ РГИА Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Отчет Кассы учеников Императорской Академии художеств. Л. 18.

рублей), сборы с концертов, добровольные пожертвования от Академии в пользу Кассы, обязательные ежемесячные взносы (25 копеек). Этую категорию поступлений дополняли средства от проданных на выставках произведений участников объединения. Товарищество Кассы было ответственным по закупке художественных материалов: краски, кисти, мастихины и пр. Важное условие свободной деятельности Кассы заключалось в согласовании программ всех мероприятий, ею инициированных с конференц-секретарем.

В изучаемый период времени художники, входившие в состав Товарищества Кассы, информировали население Петербурга с помощью газеты «Голос» (70-е гг. XIX века), затем для этой функции привлекались и иные периодические источники. Доподлинно известно, что под руководством Кассы проводились с 1880-х гг. по 1890-е гг. не только выставки, но и балы общегородского уровня, продажи картин. Организовывались новые связи в провинции посредством устройства передвижных выставок.

Особенно востребованной была лотерея-аллегри, которая изначально не являлась изобретением участников Кассы. Это мероприятие было достаточно распространенным в России во второй половине XIX в. Лотерея-аллегри выполняла функцию благотворительного сбора средств в пользу какой-либо общественной или частной организации. Приглашенные участники приобретали запечатанные в конверт билеты, на которых находили – номер, которому соответствовал конкретный приз. Невыигрышные билеты были неотъемлемой частью этого мероприятия. В случае проигрыша участники получали запечатанный в конверт лист, на котором была шутливая надпись *allegri* (в переводе с итальянского – «будьте веселы», «не грустите»), откуда и произошло название. Такие лотереи могли быть частью ярмарки, бала-маскарада или же становились самостоятельным мероприятием. Традиционно лотереи проводились ближе к рождественским праздникам.

Одним из примеров выставки-аллегри, учрежденной Кассой, является лотерея 1871 года, открывшаяся 7 ноября. На нее было заявлено 25 работ общей суммой на 585 рублей: из них 10 творческих и копийных работ учеников ИАХ, и 15 пожертвованных этюдов и рисунков А. П. Боголюбова, В. П. Верещагина, И. Н. Крамского, И. И. Шишкина, А. Д. Литовченко, А. И. Корзухина, и др. известных художников на сумму 415 рублей (в общей сложности выходила 1000 руб.). Интересно, что каталоги на такие выставки-лотереи не печатали. Вероятнее всего во избежание лишних затрат. Известно, что ученики АХ обратились к конференц-секретарю Академии, с просьбой дополнить выставку и установить входную плату в размере 10 копеек в пользу Кассы. На этой выставке экспонировались академические программные работы претендентов на золотые медали АХ. Лотерейные билеты имели стоимость 25 копеек. Одна выставка подобного рода приносила чистой прибыли от тысячи до полутора тысяч рублей. Эти суммы расходовались с целью поддержания творчества молодых художников ИАХ. Так как выставка прошла довольно успешно, было решено организовать художественно-драматический вечер с привлечением сотрудников Мариинского театра и Петербургского Большого театра. На имя Исеева вновь поступает прошение от депутатов Кассы: Репина, Корша, А. Л. Дмитриева²³⁶. Датой проведения определили 10 марта 1871 г.

Со временем популярность выставок и концертов Товарищества Кассы возрастали. На 1880-е гг. приходится расцвет ее деятельности. Численность участников Кассы и ее выставок, также посетителей мероприятий Товарищества Кассы, которые включали в себя выставки и лотереи-аллегри, достигала от трех до пяти тысяч человек, что приносило существенный доход. Увеселительные вечера, балы организовывались членами Кассы не в залах Академии, а чаще всего в здании на набережной Мойки, 61 (Зал Кононова). Из «Художественных новостей» «Вестника изящных искусств» известно, что программы вечеров были

²³⁶ НА РАХ Ф. 11. 1999 г. Оп. 2. Д. 5223. Прошение вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств. Л. 37.

очень насыщенными: пение солистов, хора, живые картины, небольшая драматическая пьеса, лотерея-аллегри, «...в которую разыгрывались произведения академистов. В нем (вечере — А. В. Пиндюр) участвовали некоторые известные наши певцы и музыканты, а также лучшие из артистов русской драматической труппы Императорских театров. Вообще вечер прошел чрезвычайно удачно и доставил в кассу академистов значительный денежный сбор. Августейший президент Академии...удостоил вечер своим посещением...»²³⁷. Балы и музыкальные вечера Кассы никогда не проходили непосредственно в стенах Академии, поскольку учитывался печальный опыт 1860-х гг.: после одного из первых балов-маскарадов художников было принято решение арендовать помещения для увеселительных мероприятий «потому что не обобраться было пыли и копоти в ее художественных галереях и пришлось исправлять не одну пострадавшую статую...залы Академии — не залы клуба...»²³⁸. Для костюмированного бала-маскарада Товарищество Кассы арендовало зал Дворянского собрания (ныне Санкт-Петербургская академическая филармония им. Д. Д. Шостаковича), где традиционно демонстрировались живые картины, процесии, разыгрыши лотереи-аллегри, конкурс на лучший костюм. «Бал этот вышел вполне удавшимся и собрал в изящно-декоративную залу многочисленную публику»²³⁹. О том, как проходила подготовка к такому мероприятию, тоже сохранились свидетельства современников (Рылов А. А.): «Месяца за три до бала начиналась деятельная работа: по конкурсу выбирали тему постановки бала, эскизы декораций, киосков и процессий, афиши и почетных билетов. В декорационном зале казенных театров студенты писали декорации и киоски, делали бутафорию...в свободных классах Академии ученицы делали бумажные цветы, гирлянды и прочее. Более галантные и красивые студенты, обладавшие приличными костюмами, ездили к знаменитым артисткам, приглашая принять участие в художественном бале: продавать в киосках шампанское. Другие

²³⁷ Художественные новости. 1883. № 3. С. 86-87.

²³⁸ Художественные новости. 1885. № 3. С. 70.

²³⁹ Художественные новости. 1890. № 4. С. 104.

посещали известных художников и вручали им почетные билеты. Художники вместо денег часто давали за билет свои произведения для лотереи или для премии за костюмы. Балы обыкновенно происходили в зале Дворянского собрания...Один раз в Таврическом дворце. Там была чрезвычайно сложная постановка какого-то древнеримского праздника. В одном из залов был устроен целый сад с песчаными дорожками, с фонтанами, статуями и скамейками...»²⁴⁰. Далее Рылов описывает тематику бала в Дворянском собрании: морское царство, кругом декорации, которые воссоздавали атмосферу этой стихии, балетная труппа услаждала взор зрителей своим изяществом. Важно отметить, что студенты, не имевшие фраков, имели право выбрать костюм для праздника в академической гардеробной. Рылов описывает постановочный рыцарский турнир из-за руки и сердца прекрасной Дамы. Подлинные доспехи рыцаря предоставил Рерих, договорившись в Мариинском театре. Таким образом, каждое мероприятие Кассы, тщательно подготовленное увлеченными воспитанниками ИАХ, выглядело красочным, завораживающим и впечатляющим. Эта добрая традиция, позволявшая развивать творческий потенциал, просуществовала вплоть до 1917 года. Такой подход к оформлению праздников учили студентов эстетическому чувству.

Касса воспринималась современниками как своего рода профсоюз учащихся. К XX веку Товарищество Кассы стало арендовать еще одно из престижных помещений для творческо-увеселительных мероприятий – театр-сад «Аквариум». В государственном музее истории Санкт-Петербурга среди экспонатов сохранился пригласительный билет (**илл.15**) на бал-художников в знаменитом театре-саду «Аквариуме» (1886-1923) (Каменноостровский, 10) 1907 года.

²⁴⁰ Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 208.

Таким образом, Академия искала новые пути реализации выставочной деятельности. Деятельность ИАХ была напрямую сопряжена с методикой преподавания и теми процессами, которые происходили в русском искусстве: «Характер эволюции художественного образования в России второй половины XIX столетия наглядно иллюстрирует ведущие особенности развития отечественного искусства и истоки тех перемен, которые ознаменовали собою наступление нового этапа в истории русской художественной культуры»²⁴¹. ОВХП должно было стать промежуточным звеном между Академией и художниками. Ежегодные академические выставки упраздняются для того, чтобы не был скучным сбор с выставок ОВХП, которое должно было обеспечивать свои нужды самостоятельно. Ученики Академии могли найти применение своим способностям в организации выставок Кассы недостаточных академистов, приобретая важный и богатый опыт и налаживая определенные связи в мире искусства для дальнейшего развития своего искусства. Одновременно с этой организацией целое десятилетие существовало ОВХП, также не резко, а очень деликатно обучая художников самостоятельности, ими приобретался организационный навык, который был им очень полезен при реализации своих персональных выставок. Общество выставок позволило по новому посмотреть на выставочную систему, без Общества была бы немыслима передвижная академическая выставка, и как следствие, Весенние выставки, о которых мы говорим более подробно в третьей главе данного исследования. Академия искала решение проблем по мере их поступления. Обострилась ситуация с отколовшимися академистами (передвижниками), была предпринята попытка наладить с ними контакт и не разрывать единство художественного мира.

²⁴¹ Калугина О. В. Академия художеств и Московское училище живописи, ваяния и зодчества во второй половине XIX века. К проблеме альтернативного образования // Проблемы развития зарубежного искусства. Научные труды. СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2009. Вып. 9. С. 111.

Глава 3. Реконструкция академических выставок второй половины XIX века: художественные аспекты

Академическая система выставочной деятельности второй половины XIX века во многом позволяет составить представление об эпохе, ее особенностях, противоречиях, основных проблемах и их решении. Создание знаменитого ТПХВ можно воспринимать как катализатор, благодаря которому начинаются активные действия внутри академического мира, что неизбежно влечет за собой обновление художественных тенденций. Раньше для академического искусства было важным воспитывать своего зрителя, прививать соответствующий нормам морали и нравственности вкус, заставлять его думать и анализировать. Но в исследуемый период начинает меняться мировоззрение не только зрителя, но и художника, который был вынужден подстроиться под нужды и требования этого времени. Постепенно искусство стало утрачивать воспитательную функцию и его главной целью стало — развлекать своего зрителя. Этот процесс происходил поэтапно внутри академического искусства второй половины XIX века, и был сопряжен со множеством социальных факторов. Среди них: появление разряда материально обеспеченных людей, которые желали украшать свои добродетельные дома произведениями изящного искусства; взаимодействие русских художников с французским Салоном «Уже к концу 1850-х начале 1860-х годов в Париже побывало значительное число русских художников»²⁴²; взаимозависимость между зрителем, художником и эпохой; утрата Академией монополии на искусство (появление множества художественных организаций, обществ, частных художественных школ и т. п.); формирование новой эстетики. Эстетическая программа претерпевала существенные изменения в сознании человека: ближе к 1880-м годам возвышенное, что было основой академического искусства, заменялось на внешнюю красивую «картинку», причем это касалось абсолютно

²⁴² Нестерова Е. В. Европейские источники русского академизма // Искусство «Золотой середины»: Русская версия: Сб. науч. трудов / отв. ред. Т. Л. Карпова. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 35.

всех жанров искусства живописи. Время выдвигает перед художником важное условие: чтобы быть востребованным своей публикой, нужно быть современным. Поэтому в угоду потребностям публики утрачивался высокий смысл подлинного классического искусства. Физическая красота превалировала над духовной (о духовности как важнейшей категории Прекрасного не было речи вообще), история подменялась чистой фантазией, природа — сказкой, рожденной из мира грез и мечтаний самого автора.

Перед художниками стояли новые задачи: встроиться в современный им мир и создать актуальное, значит востребованное искусство. Как показывают выставочные мероприятия АХ: не у всех художников это получалось. Кто-то был более чуток и улавливал актуальные художественные тенденции, кто-то наоборот, оставался верен однажды выработанным художественным принципам.

В данном исследовании мы рассмотрели несколько выставок из различных десятилетий и сконцентрировали более пристальное внимание на выставках ОВХП, т. к. именно этот академический проект в выставочной эволюции сыграл одну из ключевых ролей для дальнейшего процесса реформирования академической системы. Поскольку выставка — явление временное, после ее завершения она исчезает, то неотъемлемой частью истории любой выставки становятся каталоги и художественная критика. Все эти факторы в совокупности делают наше исследование более полноценным. В предлагаемой работе мы не ставили целью изучать все выставочные мероприятия второй половины XIX, проводимые Академией, поскольку в рамках одной работы это осуществить невозможно.

Сохранившийся «Указатель художественных произведений выставленных в музее ИАХ 1858 года»²⁴³ позволяет частично воссоздать что было продемонстрировано на выставке этого года. Важно отметить, что в некоторых

²⁴³ Указатель художественных произведений, выставленных в музее Императорской Академии Художеств. СПБ., 1858. 18 с.

указателях (как в ранее обозначенном) существует принцип деления на виды искусств и на помещения, где работы художников размещены; также, если художник на момент выставки был учеником, то эта информация тоже отображалась: «ученики поступают к профессорам и именуются учениками такого-то профессора, — что обозначается на экзаменах под ученическими произведениями»²⁴⁴ — из Устава Николая I. Например, в 1858 году Лев Николаевич Голицын, явившийся учеником Н. А. Рамазанова, предоставил широкой публике в круглой зале АХ работу под названием «Игра в орлянку», за что был удостоен звания художника, И. И. Подозеров (ученик Н. С. Пименова) — бюст главного врача Орешникова (получил серебряную медаль) и т. п. Об их работах мы ничего сказать не можем, поскольку они не сохранились до нашего времени или еще не атрибутированы.

Отдел скульптуры был очень скромен, можно назвать такие фамилии как И. И. Шредер (барельеф Святое семейство), П. Д. Дылев с сыном (не указано имя сына, их у Дылева было четыре) предоставили орнаменты собственного сочинения. 1-я античная галерея открывала зрителям работы архитекторов: учеников К. А. Тона (А. П. Попов чертежи Проекта (вероятнее всего чертежей было несколько: план, разрез, фасады) Римско-католического собора на 2.000 человек (**илл.16**), за которую совет Академии выделил денежное вознаграждение) (иллюстрации некоторых проектов удалось найти в собрании музея АХ), Болотов и другие архитекторы-ученики предоставили проект на ту же тему (инициалы учеников не указаны); А. А. Щедрин (ученик А. П. Брюллова, получил большую Золотую медаль), М. А. Макаров (**илл.17**), Л. В. Даль (**илл.18**); далее перечислены фамилии получивших звание состоятельных художников, которые предоставили свои проекты большой железнодорожной станции при виадуке (Слупский, Бурде, Гинкен и др.), К. Я. Соколов (проект служительской казармы при Михайловском кадетском корпусе в г. Воронеже (**илл.19**)).

²⁴⁴ Мнения лиц, спрошенных по поводу пересмотра Устава Императорской Академии Художеств. Санкт-Петербург: тип. бр. Шумахер, 1891. С. 210.

Отдел живописи (20-я античная галерея) оказался, традиционно для Академии, разнообразнее: пенсионеры предоставляли свои произведения — как отчет о проделанной ими работе, таковым был в 1858 году А. И. Шарлемань «Торжественная встреча А. В. Суворова в Милане в апреле 1799 года» (**илл.20**) (в указателе подробно описано что именно изображено и приводится небольшой эпизод из истории войны 1799 года); исторический сюжет лежит в основе картины С. Хлебовского «Ассамблея при Петре I» (**илл.21**), К. Н. Филиппова «Военная дорога между Севастополем и Симферополем во время Крымской войны» (**илл.22**); работы религиозного содержания создали В. П. Васильев «Иуда Искариот, бросающий сребреники» (**илл.23**), жанровые работы — А. Е. Карнеев «Невеста, собирающаяся к венцу» (**илл.24**) (в наше время атрибутирована под название «Сборы к венцу»), А. А. Попов «Радостное письмо» (**илл.25**), А. М. Волков «Обжорный ряд в Петербурге» (**илл.26**). Большой редкостью стала демонстрация иконописного искусства (Большая библиотека) — единственная икона Васильева (фамилия мастера указана без инициалов) Божия Матерь с Предвечным Младенцем. Гравировальное мастерство: Н. И. Уткин «св. Василий Великий с картины Шебуева» (**илл.27**), А. Я. Олещинский портрет астронома Коперника (**илл.28**). Медальерное искусство: А. П. Лялин свинцовые слепки с медаляй: медаль на кончину Николая I (**илл.29,30**) и еще 13 медалей, созданных в честь особо памятных для России событий, несколько акварелей М. Зичи с изображением животных, гипсовая модель Н. С. Пименова св. Георгий Победоносец (**илл.31**) для предполагавшегося монумента Императору Николаю I в Георгиевский зал Московского Кремля, М. И. Бочаров «Вид Горы Ай-Петри на южном берегу Крыма близ Алупки» (**илл.32**) (в каталоге ГРМ «Ай-Петри на южном берегу Крыма»), В. И. Якоби «Разносчик фруктов» (**илл.33**), И. И. Шишкин «Вид из окрестностей Петербурга Дубки» (**илл.34**) (в каталоге ГРМ — «Вид в окрестностях Петербурга»), В. Г. Перов «Приезд станового на следствие» (**илл.35**), Н. Г. Чернецов «Вид на р. Волге в Казанской губернии» (**илл.36**).

Во втором зале находились работы Г. И. Яковлева «Сусанна» (илл.37) и еще три полотна и работа В. Зарянко «Девушка читающая»; в четвертой зале — почетных вольных общников Шульмана и графа Мордвинова (видовые пейзажи), пейзажи А. П. Боголюбова «Вид Константинополя с кладбища Галата-Сарай» (илл.38), «Вид замка Шильон на Женевском озере» (илл.39) и еще три картины его авторства, Н. Е. Сверчков «Метель» (илл.40). 5-я зала (она имела название зала Брюллова): П. В. Басин «Святой Георгий победоносец перед императором Диоклетианом и царица Александра, лобызающая стопы святого» (илл.41), «Введение во храм Пресвятой Богородицы» (илл.42), «Мученическая кончина св. Димитрия в темнице заключенного вместе с его послушником» (илл.43), Л. Ф. Лагорио «Озеро Альбано близ Рима» (в настоящее время атрибутирована под названием «Вид на замок Гондольфо и озеро Альбано») (илл.44), несколько картин А. П. Швабе с изображением собак, принадлежащих императорской фамилии, 10 видов И. К. Айвазовского («Вид города Феодосии при лунном свете», «Буря» (илл.45), «Пастбище овец в окрестностях Феодосии» (илл.46), «Вид части озера Маджоре в северной Италии»), Ф. П. Толстой мраморный бюст Императора Николая I (илл.47). Всего было продемонстрировано 245 произведений, из которых подавляющее большинство — живописные полотна. Второе место по численности занимают не исторического содержания картины, а произведения на религиозную тему. Третье место отдано жанровым сценам. Остальное — бюсты, образцы мелкой пластики и медальерное искусство всегда было и будет впоследствии представлено немногочисленными образцами на академических выставках, потому что легче всего было экспонировать живопись. К тому же, живопись всегда более понятна и ближе зрителю нежели другие виды искусства.

Русская художественная критика позволяет более полно представить картину жизни академических выставок. Источников периодической печати в тот период времени существовало очень много, т. к. художественные журналы входили в пору своего расцвета и активного развития, поэтому мы обращаемся

буквально к одному (за редким исключением двум обзорам выставок) и акцентируем более детально внимание на 1870-х гг. в выставочной деятельности ИАХ.

В журнале «Светопись» (ежемесячный художественный журнал, издававшийся с 1858 по 1859 гг. в Санкт-Петербурге) дается характеристика выставки, которая обнажает наметившийся художественный застой: «Выставка в Императорской академии художеств составляет приятное явление, праздник для петербургской публики...открытия выставки ожидают с большим нетерпением...но оправдалось ли на этот раз ожидание? С сожалением должны сказать, что очень не многие произведения оправдали его»²⁴⁵. Далее обозреватель пишет, что художники нацелены на соблюдение рисунка и точность анатомии, забывая о «мысли, душе и поэзии и идеи». Здесь мимолетно затрагивается главная проблема, которая остается актуальной до сих пор: критерии оценки произведения искусства. Четких критериев нет, все мнения очень субъективны. Все, что касается области искусства, относится к гуманитарной сфере, включающей в себя множество аспектов (историю, социологию, литературу, философию и пр.). Критикам нужно было больше внимания сосредотачивать на том, что является главным при анализе произведения. Вместо этого критическая мысль начала активно очернять саму академическую систему, забывая главное: инструментом для выработки критериев оценки является именно она сама — профессиональная художественная критическая мысль. Многие очерки, обозрения и пр. носят характер обобщенный и непоследовательный. Продолжая анализировать выставку 1858 года обнаруживаем следующую тенденцию: жанровая живопись стремительно развивается, историческая живопись значительно уступает ей. Такая динамика продлится недолго, историческая живопись будет реабилитирована на выставках 1860-х гг.. Редкое явление иконописного образа (художник Васильев) обнаружило истинное стремление к византийскому стилю, что является предвосхищением

²⁴⁵ Светопись. 1858. № 5. С. 131-132.

будущего развития этой тенденции («Васильев вполне заслуживает чести быть признанным академиком византийской живописи²⁴⁶»). Академия допускала ошибку, демонстрируя эскизы тех работ, которые уже были представлены публике на предыдущих выставках (в данном случае — работы Басина). Связано это прежде всего с отсутствием концепции выставки, она была напрочь ее лишена. Кроме того часты были случаи, когда добавляли картины на уже открывшуюся выставку. Так произошло с работой И. К. Дорнера «Святое семейство», которая из-за этого попала в каталог. Художественный критик восхищается Перовым, признает недюжинный талант Хлебовского. Якоби, Волков, Попов, Лагорио, Боголюбов — этих художников особо отмечает обозреватель выставки. Кроме того отмечаются ошибки в каталогах: не С. К. Зарянко представил свои работы в портретном жанре, а два художника однофамильца — Н. Зарянко и В. Зарянко. На выставке много и иностранных художников, которых станет заметно меньше на выставках последующих десятилетий. Теперь перейдем к тем работам, которые на наш взгляд наиболее выделялись на этой выставке.

Картину Г. И. Яковлева «Сусанна» (1857) можно отметить как яркий пример академического направления второй половины XIX века. Его героиня очень напоминает идеал женской красоты, воспетый в искусстве Брюлловым. Прекрасные длинные волосы, белоснежная мраморная кожа, некоторая искусственность позы (дань следования античным образцам), стандартный, не играющей ключевую роль фон. Прекрасная полуобнаженная девушка пытается стыдливо скрыть свою красоту от этого мира, а легкий чуть рассеянный свет позволяет зрителю наблюдать красоту этой идеальной античной Венеры.

Картины П. В. Басина выполнены в духе классического религиозного академического направления, где все внимание сосредоточено на фигурах святых — праведных и совершенных, которым противопоставлены их мучители, ослепленные своей яростью с искаженными от злости лицами. Два мира: добра и

²⁴⁶ Светопись. 1858. № 5. С. 132.

зла с четкой линией деления, где идеальная красота святых мучеников еще более усиливается благодаря торжественным позам, которые выбирает для своих героев мастер, и такими же длинными названиями полотен, как это было принято в конце XVIII века («Святой Георгий Победоносец пред императором Диоклетианом и царица Александра, лобызающая стопы святого» (1857), «Мученическая кончина св. Димитрия в темнице заключенного вместе с его послушником» (1857). Продолжателем этой линии повествования на выставке 1858 года является П. В. Васильев (1858) («Иуда Искариот, бросающий сребреники»), где драматизм и пафос совершившегося действия усилен благодаря упорядоченным, стройным композициям, таким идеальным в своих пропорциях, позам, динамичным жестам и традиционного сдержанного академического колорита (локальные, чистые цвета: красный, голубой, коричневый), чтобы утвердить идеалы морали и нравственности христианского мира.

А. И. Шарлемань («Торжественный прием фельдмаршала Александра Суворова в Милане в апреле 1799») (1850) и С. Хлебовский («Ассамблея при Петре I») (1858) красочно демонстрируют реалии прошлого, используя основные законы академического искусства внутри исторического жанра: прославить силу русского оружия и гибкость русского ума. Все детали, одежды персонажей, атмосфера переданы с подлинной исторической достоверностью. Все, изображаемое художниками, призвано показать самые блестательные стороны русской истории, что было так свойственно академическому искусству.

Проявляется постепенное желание художников отойти от привычного академического направления в пейзажном жанре и привнести что-то новое. Пламенное закатное зарево И. К. Айвазовского («Пастбище овец в окрестностях Феодосии») (1858), живописный уголок красоты на итальянском острове Белла («Вид части озера Маджоре в северной Италии») (илл.48) (1843) с эффектно подобранным художником освещением и архитектурными малыми сооружениями, увитыми диким плющом, открывающий панораму на далекий остров, который

предстает перед зрителями недостижимым воплощением архитектурной мечты. Могучая сила альпийских пейзажей (Боголюбов «Вид замка Шильон на Женевском озере») (1854), мятежное морское буйство кисти Айвазовского («Буря») (1857), искомый многими земной рай с ярко зеленой листвой и почти золотистыми тонами солнечного света воплощается Л. Ф. Лагорио в картине «Озеро Альбано близ Рима» (1857) (ученик Айвазовского). Все эти художники работают в рамках академического направления с главным желанием написать красиво.

Желание написать не эффектно и красиво, а правдоподобно, заметно, например у И. И. Шишкина «Вид в окрестностях Петербурга» (1856) (будущего передвижника): здесь появляется мотив дороги, который будет широко распространен в русском искусстве второй половины XIX века, во многом благодаря передвижникам.

Желание писать правдоподобно воплощается и жанровых работах. Причем важно, что художники не всегда стремились трактовать подобного рода сюжеты обыденности исключительно в негативном ключе (как это делали В. Г. Перов и П. А. Федотов). Живописцы могли искренне отображать ценность семейного быта и свое теплое отношение к нему. Характерным примером такого рода трактовки произведений жанрового содержания является работа А. А. Попова «Радостное письмо» (1858), которое представляет собой иллюстрацию жизни в самых обыденных ее проявлениях, а именно радость от совместного времяпрепровождения. Идиллическая домашняя сцена изображена А. Е. Карнеевым, его «Сборы к венцу» (1858) демонстрирует бытовые подробности из жизни крестьян, когда нужно готовиться к такому важному жизненному этапу как свадьба. Здесь отсутствует эмоциональность в образах, характеры, индивидуальность героев. Не это для художника главное. Первостепенная задача — очень подробно со всеми деталями рассказать об этом эпизоде из жизни человека. Отметим еще работы В. Г. Перова («Приезд станового на следствие»)

(1857) и А. М. Волков («Обжорный ряд в Петербурге») (1858), на которых показана непривлекательная сторона городской жизни. В. И. Якоби своей картиной «Разносчик» (1858) предлагает посмотреть на жизнь в шутливом тоне, — новое настроение, которым может быть проникнут бытовой жанр.

Таким образом, выставка 1858 года не продемонстрировала каких-то уникальных для своего времени произведений. Она ничем не выделялась на фоне предшествующих академических выставок. Но уже на ней хорошо заметна тенденция к развитию жанрового искусства в академических стенах.

По своей концепции академическая выставка 1860-х гг.²⁴⁷ несколько отличается от выставки 1858 г. тем, что на ней был сделан упор именно на полотна исторического содержания: К. К. Миллер (ученик Варшавской художественной школы, поступивший в ИАХ в 1859 году) «Умирающий в тюрьме Михаил Глинский», М. П. Петров «Лжедмитрий открывает Вишневецкому мнимое свое царское происхождение», А. П. Каптерев «Петр Великий в мастерской живописца Риго, в Париже, рассматривает начатый свой портрет», М. И. Песков «Ермак сговаривает атаманов волжских шаек к походу в Сибирь». Помимо русских художников в выставке принимали участие иностранные мастера: Пьер Верне (французский художник, «Заяц и битые птицы», «Битая дичь и собака»), Экело (голландский художник, «Кухарка»), Хеэребарт («Водяная мельница»).

Несколько архитектурных проектов было представлено посетителям выставки, в частности проект Городской думы: Эдуарда Гернета, Петра Карлони, Андрея Кейзера, Грейфана, Ефима Шамина, Николая Шенфельда. В. А. Гартман представил проект биржи с бассейном на 200 кораблей, Д. И. Гримм «Высочайше утвержденный проект храма в память принятия св. крещения св. Владимиром в Херсонесе-Таврическом» (илл.49).

²⁴⁷ Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии Художеств. СПб. 1860. 37 с.

Пейзажный жанр отмечен следующими именами: Г. Г. Чернецов «Лавра святого Саввы в Палестине», «Вид города Саратова при заходе солнца», видовые картины Валаама Балашова, ученическая работа И. И. Шишкина «Вид места, называемого по фински «Кукко», на острове Валааме» (илл.50), картины С. М. Воробьева «Закат солнца в имении Кровишки, в Ковенской губернии», «Взморье с Васильевского острова» и др.

В выставках 1860-х годов принимали участие и женщины-художники: В. Е. Мейер «Девушка с альбомом», А. Петрашевская «Портрет господина Демор», О. Эйхен «Головка. Этюд», «Голова девочки». Наводнили выставку по существу безынтересные портреты, многочисленные этюды. Были представлены и фотографические портреты художника Деньера (Княгини Голицыной, Айвазовского, Брюллова и др.). Религиозных сюжетов практически не было: И. Ксенофонтов «Славословие ангелов при Рождестве Христовом», иконописный образ Спасителя В. Васильева.

Из языческого мира картина В. П. Верещагина «Олимпийские игры» и на эту же тему работы Б. Венига, К. Л. Гуна. В целом, выставка представляла более 500 картин, но они были в общей своей массе безличными и невыразительными. В этот период времени на выставки допускались фотографии, с 1870-х гг. от демонстрации широкой публике фотографических карточек откажутся. О выставке писали: «Нынешняя выставка поражает посетителя... преобладанием пейзажа и жанра над живописью исторической, которые, как воспроизведения жизни природы или общества, никогда не потеряют своего значения и сочувствия со стороны зрителей»²⁴⁸. Отдельного внимания заслужило полотно Перова «Первый чин (Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы)» (илл.51): «Эта картина настолько русская, насколько народны комедии Островского, и это

²⁴⁸ Искусства. 1860. № 1. С. 21.

дает нам право пророчить господину Перову самую блестящую будущность. Его сила – в почве...»²⁴⁹.

П. М. Ковалевский, который написал полноценный обзор выставки, в общем-то применимый, как универсальная формула ко всем выставкам этого десятилетия (1860-х гг.), отмечает: «Выставки эти, подобно земле нашей, бывают велики и обильны, и представляют все возможные роды свободного искусства: исторический и пейзажный, портретный жанр, — или обыкновенный, по выражению «Указателя», — канонический и даже, с некоторых пор, фотографический! Бывает сверх того непременно хоть одна вакханка и по крайней мере один пейзаж братьев Чернецовых. Эти художественные рауты, на которые стекаются произведения всякого достоинства и без всякого достоинства, разного содержания и вовсе без содержания, — почти соперничают с подобными собраниями главных столиц Европы — количеством, и не превосходят их удобством размещения. Десять огромных зал академии, густо уставленных двумя рядами мольбертов, которые идут наперерез друг другу, с несколькими сотнями картин, не редко пронизанных насквозь боковыми лучами солнца, — все это как будто создано назло и зрителям и самому зрелищу»²⁵⁰. В художественной среде уже активно критикуется методика расположения произведений (репрезентация художественной выставки), что является предвосхищением грядущих изменений в 1870-е гг., когда залы Академии перейдут в распоряжение ОВХП. «Мельканье в глазах и усталость в ногах, да часто воспоминание о каком-нибудь смешном носе — вот по большей части впечатления этого рода собраний»²⁵¹ — так можно коротко представить характер выставок до 1870-х гг. Ключ к вопросу «Почему Академия решила что-то поменять в своей выставочной деятельности?» находится на поверхности: Л. М. Жемчужников (почти не печатался за редким

²⁴⁹ Искусства. 1860. № 1. С. 27.

²⁵⁰ Ковалевский П. М. О художествах и художниках в России. (По поводу выставки в Петербургской Академии художеств) // Современник. 1860. № 10. С. 363.

²⁵¹ Там же, с. 364.

исключением²⁵²) выступил с резкой негативной критикой в своей статье²⁵³ об Академии. На тот момент времени у Академии не было своего печатного официального органа, она оказалась беззащитной перед натиском критической мысли: начались публикации антиакадемической направленности, не говоря уже о силе В. В. Стасова. Они появились в «Русском слове», «Современнике», «Искре», «Иллюстрации» и ряде других изданий.

Центром ежегодной академической выставки 1860 года стала неоконченная картина покойного К. П. Брюллова «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» (**илл.52**) (1839-1843). В каталоге выставки она числится без номера. Брюллов обращается к русской истории, когда происходили сражения между войсками Москвы и Речи Посполитой, частью которых стала осада Пскова поляками на завершающем этапе продолжительной Ливонской войны. Труды историка-писателя Н. М. Карамзина вдохновили Брюллова на создание этого полотна. Осознавая ответственность при соблюдении исторической достоверности всех деталей, в процессе работы художник собрал большой фактический материал. Совместно с археологом и художником Ф. Г. Солнцевым в 1836 году Брюллов посетил Псков и осмотрел руины уцелевшего крепостного вала, где проходила ожесточенная битва, изучал устройство и нравы древнерусского общества, русские костюмы и воинскую амуницию. В это время искусство еще не допускало в круг изображаемых сюжетов острых сцен со страшным кровопролитием, поэтому художник концентрируется на силе духа русского воина: крестьянина, который впервые в русской живописи становится частью исторического события. Здесь есть все: и вероломные поляки, и выносливые псковские женщины, которые не менее сильны духовно, как и их

²⁵² Верещагина А. Г. Передовая русская художественная критика конца 1850-х-начала 1860-х годов XIX века о путях развития искусства критического реализма // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. Л.: институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1971. Вып. 1. С. 41.

²⁵³ Жемчужников Л. М. Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии художеств // Основа. 1861. № 2. 23 с.

сыновья и мужья, и псковские партизаны, самоотверженно борющиеся с врагом около воеводы А. И. Хворостина, и бесстрашное русское духовенство, благословляющее русских воинов иконой Печерской Богоматери и мощами благоверного псковского князя Гавриила. Замысел произведения был хорош, но при переводе эскиза картины на большой формат обнажилось отсутствие стройности композиционного замысла и нарушение ее эмоционально-образного строя, что и послужило нежеланием художника закончить работу.

А. И. Шарлемань продолжает вслед за Брюлловым воплощать дух традиционного академического искусства: на полотне «Пётр I объявляет Ништадтский мир на Троицкой площади в С.-Петербурге» (1860, в наше время известна под названием «Пётр I объявляет народу мир со Швецией») (**илл.53**) композиционный и смысловой центры сходятся на фигуре могучего Петра Великого, который энергично жестикулируя, оглашает окончание войны со шведами и полной победе русского оружия; узнаем среди его окружения А. Д. Меншикова; на лицах русских подданных читается внимание и еще не до конца осознанная радость; на фоне Троицкой церкви и развивающихся по ветру русских штандартов фигура Петра кажется еще более монументальной и значительной. Высокая патетика, торжественная атмосфера, желание возвеличить момент — здесь все говорит о классических академических традициях, что можно увидеть и на других произведениях. К. Е. Маковский экспонировал картину «Исцеление Иисусом Христом слепых, после изгнания из храма торжников» (**илл.54**) (1860), которая явилась олицетворением сугубо академического искусства: гладкость письма, выверенность композиции, колорит — все говорит о следовании художником классицистических живописных принципов, к тому же эта работа была программной.

Л. Ф. Лагорио обращается к итальянским мотивам, («Аннибалльский фонтан в Рокка-ди-Папа близ Рима», 1859) (**илл.55**) где запечатлел живописные окрестности у подножия горы Монте-Каво в Италии; скалистая местность и

редкая зелень проникнуты ощущением покоя и тишины, все говорит о мирном и безмятежном настроении этого места. Удаленная точка обзора позволяет показать обширное пространство как единую среду и световоздушные эффекты.

Жанровые полотна (важность жанра выведут на новый уровень передвижники) стали занимать видное место в русской живописи: Г. Г. Мясоедов на картине «Знахарь» (**илл.56**) (сцена из сельского быта Тульской губернии) (1860) изобразил один из их эпизодов из жизни крестьян с особенным вниманием выписывая одежду на своих героях и домашнюю утварь. Картина еще слабо выразительна, поскольку ученическая, но уже демонстрирует умение художника выбрать сюжет и подходящий колорит. В. И. Якоби «Светлый праздник нищего» (**илл.57**) (1860) показывает бедность и тяжесть крестьянской жизни. В. Г. Перов и его душераздирающая, чрезмерно драматичная и театральная «Сцена на могиле (на слова песни: мать плачет как река льется, сестра плачет как ручей течет, а жена плачет как роса падет; взойдет солнышко росу высушить)» (**илл.58**) (1859) (написанная с целью получить малую Золотую медаль, но художник передумает выставлять эту работу на конкурс), и его же «Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы, примеряет виц-мундир»: художник утверждается в желании отображать русскую действительность, следует реалистическому духу при написании картин.

А. М. Волков на полотне «Прерванное обручение» (**илл.59**) (1860) изобразил обручение в купеческом доме, которое остановлено незваными гостями: молодой женщиной с ребенком и ее пожилым отцом. В искусстве проявляется тяготение к театральности: жених стоит в центре, понуро опустив свою голову, невеста слева от него пребывает в обмороке в тот момент, когда мать и сестра пытаются привести ее в чувство. Купец и священник разводят руками от неожиданности, на их лицах читаются обескураженность и явный укор. Счастливая пара еще не успела обменяться кольцами, это еще только самое начало церемонии. Богатство обстановки дома: деревянный паркет, белая кафельная печь,

большая хрустальная люстра и портрет хозяина дома в золоченой раме олицетворяют материальный достаток, к которому стремился молодой несостоявшийся жених. Эта картина с открытым финалом: как будут развиваться события зависит от фантазии зрителя.

Выставка 1860 года не принесла нужного АХ результата, поскольку качество работ она пыталась заменить количеством, причина, по которой будут так востребованы выставки передвижников, которые тщательно отбирали работы на свои первые выставки.

60-е гг. XIX отмечены тем, что Совет ИАХ решил объединить выставку за два прошедших года (1861-1862²⁵⁴ гг.). Теперь каталог выстроен более грамотно, содержит деление на разделы: ученические работы, произведения, представленные для получения серебряных медалей и званий, акварели, рисунки, гравюры, фотографии, произведения профессоров, академиков, пенсионеров и иностранных художников. Стоит отметить, что прежде чем ученическая работа, получившая какую-либо медаль, отправлялась на выставку только после предварительно устроенной ученической выставки. Такие выставки (ученические) проходили на третьем этаже ИАХ — в циркуле²⁵⁵.

Эта выставка открывается скульптурными произведениями: «Сеятель» В. П. Крейтана (илл.60), «Косец» М. П. Попова, С. Ф. Верховцева «Старик, просящий милостыню», В. И. Евстафьев «Пастух с собакой», «Косец» И. И. Подозерова и несколько других имен. Глядя на названия работ учеников, заметно, что интерес к жанру стал активно просыпаться в стенах Академии. Косец и сеятель — программные работы для учеников.

²⁵⁴ Указатель художественных произведений годичной выставки Императорской Академии Художеств за 1861-1862 академический год. СПб., 1862. 37 с.

²⁵⁵ Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 161.

На этой выставке было представлено несколько видов Н. Г. Чернецова, пейзажи И. К. Айвазовского, картина В. К. Каменева «Вечер на Лахте», М. К. Клодта «Ночь в Нормандии», А. П. Боголюбова «Вид Сорренто». Более всего по количеству было исторических и жанровых произведений.

Тенденция обращаться к жанру, быту крестьян прослеживается даже в названиях этюдов: Е. Гаугер «Нищие», А. С. Баланев «Сцена из народного быта», Г. В. Завьялов «Старик с книгой». Кроме того, подлинным певцом жанровой живописи, отмеченной долей юмора, становится Л. И. Соломаткин в картине «Именины дьячка» (**илл.61**), сентиментальными чувствами пронизаны работы Г. С. Седова «Путешественники, застигнутые дождем» (**илл.62**), К. П. Померанцева «Праздник Рождества в мертвом доме» (**илл.63**), В. Г. Худякова «Тайное посещение» (**илл.64**), Ф. С. Журавлева «Кредитор описывает имение вдовы» (**илл.65**).

Исторический жанр представляли такие художники как: Г. С. Седов «Поход Олега на Царьград», К. К. Миллер «Лешко Белый, отказывающийся от короны по привязанности к своему руководителю», композиция «Царь Пётр и царевич Иоанн, показываемые стрельцам» создали Б. Б. Вениг, А. Литовченко и Н. Дмитриев-Оренбургский, К. Е. Маковский «Агенты Дмитрия самозванца убивают сына Бориса Годунова» (**илл.66**), М. И. Песков «Кулачный бой при Иоанне Васильевиче Грозном» (**илл.67**).

На выставке присутствовали работы-иллюстрации к литературным произведениям: помимо К. П. Померанцева «Праздник Рождества в мертвом доме», Н. М. Алексеев «Алеко (из поэмы Пушкина «Цыгане»)» (**илл.68**).

Д. Д. Минаев, взяв псевдоним Санкт-Петербургский Дон-Кихот, пишет об этой выставке с большой долей сарказма. Главная его цель не объективный анализ, а насмешка. Приведем несколько цитат из обзора на выставку: «Я прежде всего остановился перед барельефом г. Яковлева — «Блудный сын». Барельеф сам

по себе — ничего, плохонький, но зато наводящий на размышление... Пред барельефом «Блудный сын»

Пришли мне в ум «Отцы и дети»,

И я решил в минуты эти:

Да, блудный сын есть не один,

Отцов же блудных нет на свете²⁵⁶».

Или же: «К картине г. Добронравова, «Молящаяся в церкви крестьянка», которую он нарядил по-бальному, сделана мною такая надпись: Художник-филантроп! Твой взор не переносит

Крестьянской нищеты,

И бабы сельские в твоих картинах носят

Батисты и цветы²⁵⁷».

Ни одного положительного отзыва, важного наблюдения обозревателем предпринято не было. Еще один пример того, что Академия была не защищена от нападок в периодических изданиях. Другая статья под названием «Выставка в Академии художеств за 1860-1861 год» была напечатана в журнале «Время» (издававшемся с 1861-1863 гг. Ф. М. Достоевским) без подписи. Часть исследователей полагают, что она принадлежала перу самого Ф. М. Достоевского.

Автор статьи поясняет, что картина Якоби «Привал арестантов» не вызывает положительных отзывов. Произведение, по мнению автора, лишено художественности, он порицал стремление живописца запечатлеть все с фотографической точностью. «Из этой картины очевидно, что г. Якоби, ученик академии, употребил все свои силы, всё старание, чтобы правильно, верно, точно передать действительность. Это весьма полезное, необходимое старание и весьма

²⁵⁶ Гудок. 1862. № 38. С. 302.

²⁵⁷ Там же, с. 302.

похвальное для ученика академии. Но это покамест еще только механическая сторона искусства, его азбука и орфография... Прежде надо одолеть трудности передачи правды действительной, чтобы потом подняться на высоту правды художественной. И в этом отношении академия ничего не может сделать. Все ее усилия клонятся к образованию специалистов, и все академические лекции имеют утилитарный характер, все направлены к специальности. Например, там читается история с точки зрения... костюмов»²⁵⁸. Эта картина была итогом ученической деятельности художника в стенах Академии, поэтому вполне объяснимо, что она имеет «налет» ученичества, здесь критик неоправданно строг. Что же касается преподавания, то дисциплины были подобраны в соответствие с их художественной необходимостью. Без курса лекций по костюму художник может оказаться невеждой и легко ошибиться при написании картины. Далее автор продолжает весьма нелестно отзываться о ряде других произведений. Но самое главное, на что мы обращаем внимание — недоумение критика: если эта выставка — отчет за минувший год, то она неполна, т. к. произведений профессоров Академии слишком мало, в основном представлены ученические работы, не доведенные до конца. И это вполне справедливое замечание. К тому же, автор сетует на факт экспонирования работ, принадлежащих зарубежным мастерам, которые не имеют к Академии никакого отношения. Еще существенным минусом было отсутствие в указателе всех работ, которые экспонировались, например пейзажи А. И. Мещерского. Это частая ошибка Академии — показывать все, что есть в «ассортименте». В целом статья пропитана духом отторжения и лишена всякой надежды на развитие искусства, между тем факты говорят об обратном.

Стоит отметить, что некоторые замечания художественных критиков не были беспочвенны по объективным причинам. В 60-е гг. намечается некий не кризис, а скорее временный застой, который будет постепенно развеиваться благодаря будущим реформам в выставочном деле Академии, что доказывает ее

²⁵⁸ Гессен Л. А., Островский А. Г. Русские писатели об изобразительном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 240.

способность прислушиваться к мнениям деятелей искусства и постепенно совершенствовать свою систему. В том числе поэтому у академического руководства появляется желание создать ОВХП, которое проведет знаковые для истории русского искусства выставки. Эта выставка, по примеру предшествующих, тоже не вызвала одобрения среди критиков и зрителей. Не имеет особого смысла изучать подробно все выставки 1860-х гг., поскольку они были примерно на одном уровне: без четкой концепции, смешивали ученические работы и произведения уже сформировавшихся мастеров русского искусства, количество довлело над качеством. Последней каплей стало для академической системы открытие первой выставки передвижников (1871).

В 1876 Общество выставок организовало первую выставку. Обращаясь к данным каталога²⁵⁹, всего было продемонстрировано 244 работы русских мастеров в различных техниках и жанрах. Периодические источники информации утверждают, что это событие вызывало широкий общественный резонанс: газеты и художественные журналы активно обсуждали увиденное на выставке и сравнивали это юное Общество с ТПХВ. «Самою крупною новостью в русском художественном мире оказывается на этот раз не какое-нибудь художественное произведение, не статуя, не картина, не какое-нибудь чудо архитектуры, нет, вещь вовсе не художественная – разделение наших художников на два общества... И так, вопрос в том, кто лучше, Товарищество-ли передвижных выставок, вступившее уже в 5-ый год своего художественного существования, или только что народившееся Общество выставок художественных произведений – этот вопрос, по нашему мнению, может быть решен не теперь... но лишь впоследствии...».²⁶⁰ Журнал «Русская иллюстрация. Пчела», издававшийся с 1875 по 1878 гг. был преобразован из иллюстрированного литературно-политического журнала «Сияние» (выходил с 1872 года). Издателями «Пчелы» в

²⁵⁹ Общество выставок художественных произведений. Годичная выставка в Императорской Академии художеств, I-я. СПБ., 1876. 24 с.

²⁶⁰ Русская иллюстрация. Пчела. 1876. № 10. С. 6.

разное время были А. Ф. Базунов и А. С. Иероглифов, редактором М. И. Ходоровский (1875—1876), с 1876 года (с № 43) издатель-редактор Михаил Осипович Микешин, поэтому на страницах журнала часто можно встретить карикатуры художника и его иллюстрации к произведениям Н. В. Гоголя и Т. Г. Шевченко.

В эти годы А. В. Прахов был обозревателем выставок Общества и подписывался псевдонимом Профан. В целом, тон повествования критика более близок к судье-обличителю, который сам же себе временами начинает противоречить. Иногда чаша весов склоняется на сторону высокой оценки отдельных талантов-участников выставок Общества. Например, чаще всего можно заметить предпочтение, которое отдает Прахов художественному таланту и мастерству Якоби (**илл.69**): «Замысел последней картины г. Якоби, «Кабинет министров», прекрасный замысел не только с реальной стороны, но и со стороны формальной, со стороны чисто художественной»²⁶¹. На страницах этого журнала первые две выставки Общества (1876 и 1877 гг.) освещаются достаточно подробно. Несмотря на обилие колких замечаний, в целом, выставочное предприятие, которое задумала Академия, оценивается как удачное и не тривиальное явление, за которым с любопытством будут наблюдать далее. Здесь же можно увидеть и мысленно представить, как выглядела организационная деятельность ОВХП, включающая в себя постановку света, расстановку и развеску произведений, она была встречена, с одной стороны, одобрительно. «Две громадные античные залы Академии Художеств, с примыкающими к ним кабинетами, круглыми залами и пр., все сплошь занято золотыми рамами, расставленными с большим умением. Громадные окна снизу затянуты темною материей, сверху спускаются гардины, сосредотачивая свет и направляя его прямо на картины»²⁶². Современник пишет далее, что посетитель проникается чувством благодарности, но затем на его место приходит разочарование. Чрезмерное

²⁶¹ Русская иллюстрация. Пчела. 1876. № 13. С. 10.

²⁶² Русская иллюстрация. Пчела. 1876. № 12. С. 2.

количество художественных работ начинает утомлять, одна картина похожа на другую. На лице посетителей читается скука. Зевнув, он уже ждет, когда наконец обойдет столь богатое собрание искусств.

Особое внимание стоит обратить на оценочные суждения и размышления В. В. Стасова. В ряде статей, посвященных критическому анализу выставочной деятельности художественных обществ (ОВХП и ТПХВ), можно найти несколько вариантов дальнейшего развития событий: либо Общество выставок будет существовать и сохранять непоколебимый взгляд на развитие и законы, по которым должно жить русское искусство, не создавая препятствий для ТПХВ; либо Общество, благодаря крепкой финансовой поддержке и благосклонности со стороны императорского дома Романовых, создаст серьезные проблемы для деятельности ТПХВ и в скором времени уничтожит его; либо ТПХВ нанесет серьезный урон Обществу выставок и лишит его в дальнейшем развития их деятельности. И самый благоприятный вариант развития событий: мирное сосуществование двух противоположных по своей направленности художественных обществ, а значит создание полноценной картины жизнедеятельности русского искусства того периода, – желанный исход для самого Стасова, поскольку по его собственному признанию «Я ничуть не охотник до вражды и никак не воображаю, чтобы художество могло двигаться вперед посредством неприязненных отношений между художниками»²⁶³. Чем больше Обществ, которые выражают посредством выставочной деятельности свои идеалы и цели, тем полноценнее и активнее будет развиваться русское искусство. Определённый скепсис эта выставка вызвала и у В. М. Гаршина. Отдельной статьи, посвященный первой выставке в этот год не выйдет. Полноценный обзор его авторства будет опубликован только в 1877 году (на вторую выставку), где он лишь упомянет первую выставку и перейдет к размышлениям об увиденном в нынешнем году.

²⁶³ Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. С. 525.

В эти несколько лет (1876–1879 гг.) главенствовала живопись, архитектура же на время исчезла. На обеих выставках (ТПХВ и ОВХП) 1876 года не было ни одного изображения фасада здания или же архитектурного плана и разреза. Вероятнее всего этот факт связан с тем, что механизм получения и осуществления заказов в области архитектуры был несколько проще, поэтому архитекторы не особенно ратовали за участие в художественных обществах²⁶⁴. К тому же это несколько иная область искусства, где только итоговый результат (воплощенное в реальности строение) способен в полной мере сформировать более точное оценочное суждение и вывод.

Как обозреватель выставки, Стасов более ценит именно реалистическую призму восприятия в искусстве, поэтому например, подмечает в качестве недостатка место отдыха главной героини на картине Г. С. Седова «Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву» (**илл.70**). Но искусство тем и притягательно, что какие-то определённые детали оставлены на волю художника. Он один принимает то или иное решение в пользу какого-то ни было выбора, ведь одно из важнейших условий живописи – вызвать нужное художнику впечатление, поэтому он вправе избирать то, что более определяет его взгляд и понимание живописи как таковой.

Один из примечательных эпизодов в день открытия выставки связан с именем участника ОВХП – И. К. Айвазовским. Согласно упомянутой ранее статье Стасова, Айвазовский на глазах у восторженной публики написал марину всего за несколько часов и предоставил картину на выставку, что не могло не сформировать благоприятное впечатление у зрителей. Предпринятое художником действие вдвойне усилило интерес у посетителей выставки и разожгло желание увидеть это полотно среди других произведений различных мастеров. К тому же само имя на тот момент уже известного и значимого художника создавало

²⁶⁴ Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. С. 527.

положительный эффект, и служило одним из факторов усиления интереса и внимания со стороны посетителей. Еще одним из способов разжечь интерес в посетителях выставки являлось включение в экспозицию новых работ, которые создавались в этот год врачом, художником, путешественником и писателем Павлом Яковлевичем Пясецким (учеником П. П. Чистякова). Художник привез из путешествия в Китай 270 акварельных и карандашных рисунков видов городов, местностей, запечатлев образ жизни и быта местных жителей Китая. Здесь заявляет о себе тенденция показывать целые альбомы-обзоры на путешествия, которые художники создавали, находясь в поездке.

Также, согласно статье из журнала «Русская иллюстрация. Пчела»²⁶⁵ в залах Академии были представлены и эскизы, и картоны живописных работ, предназначенных для московского храма Христа Спасителя. Мы не можем однозначно утверждать, были сняты с экспозиции те работы, которые демонстрировались в первые недели выставочной деятельности Общества или же они служили дополнением к уже сформировавшейся экспозиции, но вероятнее всего, те произведения, которые не вызывали одобрения и отклика у публики были заменены на новые, тем самым предоставляя возможность увидеть во всей полноте разнообразие художников ОВХП.

На первой выставке ОВХП из портретной живописи зрители могли оценить работы кисти В. И. Якоби, Г. Келера-Вилианди, В. П. Верещагина, В. А. Боброва.

Пейзажный жанр был представлен произведениями И. К. Айвазовского Ю. Ю. Клевера, Л. Ф. Лагорио, А. Е. Коцебу, В. Д. Орловского, А. И. Мещерского. Зрители, привыкшие лицезреть приторные, идеально выписанные пейзажи Италии, страны вечного солнца, обратили свое внимание на картины Клевера, столь же приторные, но серьезно поменявшие локацию. Царство Севера, где так редки лучи сияющего солнца, могучие деревья, полыхающий многоцветными

²⁶⁵ Русская иллюстрация. Пчела. 1876. № 13. С. 12.

красками небосвод, недосягаемые чащи леса – тема русской природы становится не менее важной в искусстве тех лет.

Присутствовала и скульптура, но в очень скромном количестве. Ее авторами были Н. А. Лаверецкий (Бюст Его Императорского Высочества, Государя Великого Князя Владимира Александровича (из гипса), несколько сюжетных композиций под названиями «Любовь к матери», «Мефистофель»), П. П. Забелло (Статуя-портрет Г-ЖИ Белозерской, Степная охота с беркутом (из воска)), А. В. Снегиревский («Любопытство» (илл.71), «Буря» (илл.72), всего 6 скульптур).

Обширное собрание медальонов из гипса также было представлено на первой годичной выставке. Гравюры И. П. Пожалостина, Болотова Д. М. Даже карандашные наброски, например, Селивановича Н. Ю., портреты пастелью Сухоровского М. Г. Исторический и бытовой жанры были представлены в меньшем количестве, чем какие-либо другие (Коцебу А. Е. «Переход русских войск через Ботнический залив, в марте 1809 г.» (илл.73), Шамшин П. М. «Московское посольство к Михаилу Фёдоровичу Романову в Кострому, об упрощении его на Всероссийский престол», Якоби «Волынский на заседании Кабинет-министров»).

Среди всего вышеперечисленного разнообразия господствовали только – портрет и пейзаж, которые предлагались вниманию посетителей приблизительно в равном соотношении.

На фоне этого множества произведений различных мастеров, по-настоящему запоминающихся и вызывающих интерес было около десятка – жанровые сцены – Ф. С. Журавлева «Поминки в купеческой семье» (илл.74) и «Официант», картина Г. С. Седова «Царь Иоанн Грозный любуется на Василису Милентьеву», В. И. Якоби «Волынский на заседании Кабинет-министров» (т. е. те фамилии, которые упоминал Исеев в своем письме президенту АХ.), несколько пейзажей Айвазовского и Клевера.

Что было необычно, даже странно для выставки Общества, представляющего академическое направление в русском искусстве, так это почти полное отсутствие исторического жанра, за исключением семи произведений. Ведь исторический жанр, равно как и крупномасштабные сцены из Библии и мифологии были естественным явлением для академической живописи, его основой. Но к 1870-м гг. подобные сюжеты пишут гораздо реже, чем это было раньше и что столь ярко бросалось в глаза в 1876 году, и не ускользнуло от бдительного внимания русской критики. Менялось время, менялись и художественные тенденции в мире искусства.

Первая выставка ОВХП не демонстрировала архитектурных проектов, точно так же как и передвижная выставка. Указание на это замечание было опубликовано в газете «Новое время»²⁶⁶ В. Стасовым. В последующие годы Общество учтет опыт первой выставки и в 1879 году предложит зрителям архитектурные макеты. Скульптуры будет представлено больше, нежели на первой выставке, а ряд имен значительных художников расширится – экспонировать свои произведения на выставках Общества будут Семирадский, Зичи, К. Маковский, Репин и др., что безусловно украсит экспозицию Общества (уже на второй выставке публике предстанут такие работы как «Светочи христианства» (илл.75) Семирадского и «Возвращение священного ковра из Мекке в Каир» (илл.76) К. Маковского). Кроме того, учреждение Общества, которое, по сути, лишило передвижников постоянных экспозиционных залов, затруднив поиск новых помещений, приостановило выставочную деятельность Товарищества. Это сказалось при организации 6 выставки ТПХВ, которая открылась лишь в 1878. А ОВХП к этому времени уже проведет три своих академических выставки.

Уже на первой выставке Общества в 1876 г. можно заметить проявление отдельных черт салонного искусства. Некоторая тяжеловесность, одутловатость

²⁶⁶ Новое время. 1876. № 17.

черт лица красавицы в картине Г. С. Седова «Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву» (1875) еще не похожа на ослепительно идеальных боярышень К. Маковского, образ самого царя не носит печати пригожей старости, но здесь есть несколько важных моментов. Зритель перевоплощается из законного созерцателя в человека, который подглядывает т. е. композиция выстроена художником таким образом, чтобы зрители стали как бы свидетелями интимных моментов в жизни правителя. Эта сокровенность, некая навеянная художником сопричастность столь значимым историческим фигурам (в данном случае Царю Иоанну), станет важной составляющей салонного искусства. Художника привлекает возможность интерпретировать некоторые страницы русской истории с легкостью, с акцентом на мирно-идиллический характер. Обращает на себя внимание то, с каким тщанием и изяществом выписаны художником орнаменты, которые буквально заполняют собою все полотно. Цветистые причудливые узоры плавно перетекают со стен на ткани, с парчи на спинку тяжёлого дубового стула. Меха, жемчуг, золото, сама атмосфера праздничности, нарядности, торжественности – все это наполняет картину и придает сюжету большую нарядность и легкость в раскрытии темы.

Интересно отметить некоторое проявление аллегорий на жанровую тематику. А. В. Снегиревский создает такие работы как «Любопытство», «Буря», экспонировавшиеся на первой выставке ОВХП (1876). Любопытство олицетворяет мальчик, который с вопросом в глазах взирает на происходящие вокруг него события, у его ног разбросаны книги, карты, ему интересно абсолютно все. Второй образ более суровый: мать с ребенком с полными отчаяния глазами во время сокрушительной бури. Скульптор хочет заставить зрителя не просто сопереживать, а испытать истинный ужас от увиденного.

Вторая выставка ОВХП 1877 года представила в качестве главного украшения своей экспозиции два известнейших живописных полотна – «Светочи христианства» Г. И. Семирадского и «Перенесение священного ковра из Мекки в

Каир» К. Е. Маковского, что конечно же запечатлелось на страницах периодической печати. Одним из первых по своей значимости, на наш взгляд, является еженедельный журнал «Живописное обозрение», издававшийся в Петербурге в 1872–1905 гг. До 1877 года журнал ставил своей главной целью ознакомить широкий круг читателей с известными открытиями, путешествиями, экспедициями и на своих страницах помещал разнообразные статьи, очерки, отрывки из художественных произведений и поэзии, переводы из творений иностранных авторов. По мере своего развития, смены главного редактора, он стал все больше и больше внимания уделять освещению событий, происходящих в культурной жизни столицы северной Пальмиры. Его страницы украшают качественные воспроизведения творений русских и зарубежных мастеров разнообразных жанров и видов искусства, а также публикуются обзорные статьи на проходящие выставки. До 1877 года в «Живописном обозрении» не встречается никакой информации, статьи или короткой заметки об основании Общества выставок. Существенные изменения, которые претерпел в 1877 году журнал, позволили описать впечатление о второй выставке ОВХП. Статья повествует о картине Г. Семирадского «Светочи христианства». Она была центральным объектом притяжения внимания и интереса петербургской публики и настолько затмило собой остальные экспонированные на выставке Общества произведения, что в других изданиях, также появляются статьи, полемизирующие обо всех тонкостях этого крупномасштабного творения. «В настоящую минуту, г. Семирадский, или вернее, его картина...занимает собою, так сказать, сцену петербургского мира, и является неизбежным предметом всех салонных разговоров...»²⁶⁷. В целом тон обозревателя весьма скептичен, он сравнивает картину Семирадского с «Последним судом» Микеланджело в Сикстинской капелле в Риме. Но тут же следует упрек художнику: произведение мастера – салонное, т. е. модное, значит неизбежно должно разочаровать. Отношение к этому роду академической живописи было очень противоречивое. Но одно

²⁶⁷ Живописное обозрение. 1877. № 15. С. 230.

никогда не оспаривалось – художественное мастерство живописцев. Семирадского можно обвинять в стремлении к внешнему эффекту, в желании передать пышность обстановки, что затмевает собою драматизм сюжета. Здесь главное не происходящая трагедия, а внешний лоск. Но прежде чем приходить к каким-либо умозаключениям стоит взглянуть на эту работу несколько иначе: возможно Семирадский передал зрелище именно так, как его видели римляне. Тогда картина обретает иной смысл, следуя канонам позднеакадемического искусства. Слепящий перламутр, роскошный мрамор, блестящая бронза – зловещее величие красоты материальных ценностей, показанная на фоне человеческих страданий и ужаса. Это историческое событие вдохновило и писателя Г. Сенкевича создать знаменитый роман «Камо грядеши». Но искусство слова благодаря своим безмерным возможностям более полно выразило весь ужас совершенного Нероном злодеяния. Искусство живописи же ловит мгновение, момент, длящийся секунду-две, поэтому зрители взирают на историческую драму сквозь призму римлян. Главная задача художника состояла именно в том, чтобы вместо драмы представить ложную красоту, вовлекая в общение с произведением искусства зрителя. Внутренняя полемика каждого человека, который смотрит на это полотно, стала важной целью мастера. Обозреватель пишет об отсутствии «нравственного центра тяжести» в картине. Но этот центр следует искать внутри человека, зрителя. Таким образом, главная работа возложена на зрителя. И она произвела неизгладимое впечатление на воспитанников ИАХ: по воспоминаниям Горского Константина Николаевича «Восторг студентов был громадный и мы в свободное от занятий время ходили на выставку...решено было...преподнести ему лавровый венок...»²⁶⁸. Семирадский с большой радостью принял этот дар — признание будущих художников. Это крупномасштабное творение требует отдельного искусствоведческого анализа, мы коснулись лишь некоторых особенностей. В целом, картины других мастеров: Айвазовского, Клевера, Якоби,

²⁶⁸ Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 154.

Мещерского вызывали в среде критиков и любителей искусства живой интерес и подлинное уважение.

Вновь обратившись к статьям В. В. Стасова, напечатанным в журнале «Новое время» от 15 марта 1877 года (№ 375), находим длинное посвящение критическому анализу картины Семирадского. Вполне объяснимо и понятно, что данное творение Семирадского не вдохновило Стасова, но сам факт того, что этому масштабному живописному полотну была посвящена отдельная большая статья говорит о многом: оно может не нравиться отдельным критикам, но невозможно отрицать значимость этого произведения для русского искусства и того неизгладимого впечатления, какое оно произвело на выставке Общества. По словам Стасова художник не смог передать «римский воздух, римское небо и римское освещение», но на наш взгляд, именно те средства выразительности, к которым прибегал художник во время создания картины и являются явным олицетворением холодного равнодушия и безудержной жестокости нравов древнего Рима. Если обратиться к журналу «Русская иллюстрация. Пчела», то картина Семирадского вызвала настолько бурную реакцию у посетителей выставки, что «... Семирадский со своими «Светочами христианства» по произведенному им впечатлению сравнялся с известием об объявлении Сербией войны Турции... и прочими важными событиями последнего времени»²⁶⁹.

Не слишком благожелательный отклик вторая выставка вызвала и у В. М. Гаршина. Но прежде, чем обратиться к статье Гаршина, отметим, что негативные отзывы легко объяснить поспешностью организации столь масштабной выставки, включающей богатое собрание всевозможных произведений искусства и их жанров. Сюда же следует отнести и не полную подготовленность всех задуманных для экспонирования работ. К примеру, вторая выставка раскрывала свои сокровища постепенно (сохранялась интрига, чтобы подогреть интерес публики), что порождало толки и искажало общее впечатление от выставки. «...«Светочи

²⁶⁹ Русская иллюстрация. Пчела. 1877. № 13. С. 206.

христианства» еще не доступна для публики; может быть она и восстановит равновесие, заменив собою целую недостающую половину...»²⁷⁰. Кстати, обозреватель отмечает: «...лучшими украшениями открытой части следует считать кроме упомянутой картины Маковского («Несение священного ковра в Каир» – А. В. Пиндюр) ... «Парижское кафе» И. Е. Репина и «Русский боярин» П. П. Чистякова»²⁷¹.

В. М. Гаршин писал о резко обозначившихся противоречиях русского художественного мира: «Раздвоение, вражда! Передвижная выставка удалилась из родных стен и основала колонию; метрополия не снесла процветания своей младшей сестры, и сама задумалась удивить мир. Основалось «Общество выставок»»²⁷². Первое, что вызывало негативное впечатление, были допущенные ошибки в каталогах. Видимо наспех напечатанных, без особого тщания. Но поняв цену своих ошибок, Академия переиздавала каталоги. Гаршин иронизирует над тем, что на 11 странице каталога за 1877 год имеется следующая ошибка: «...купил билет и каталог. Еще не входя в залу, я случайно раскрыл его – и, о ужас! Что представилось моим глазам! На 11-й странице четким шрифтом напечатано: И. Ф. Ясинский. Братья-разбойники Лермонтова»²⁷³. Но в переизданном каталоге²⁷⁴ за тот же год, хранящемся в отделе редкой книги АХ, подобной ошибки не существует. На 9 странице каталога картина И. Ф. Ясинского названа как «Из поэмы Братья Разбойники», без уточнения, что автором данного поэтического произведения литературного мира является Пушкин, а не Лермонтов. Переизданный каталог существовал и за 1879 год (третья выставка). Один каталог более краткий, содержащий гораздо меньшее перечисление работ, нежели второй.

²⁷⁰ Русская иллюстрация. Пчела. 1877. № 11. С. 176.

²⁷¹ Там же, с. 176.

²⁷² Гаршин В. М. Красный цветок. М.: ЭКСМО, 2008. С. 99.

²⁷³ Там же, с. 100.

²⁷⁴ Общество выставок художественных произведений. Выставка в Императорской Академии художеств. СПБ., 1877. 16 с.

Не ускользает от внимания и порою отсутствующие инициалы у некоторых фамилий мастеров, чаще всего это касается зарубежных художников.

Подобный опыт проведения выставочной деятельности был нов для Академии и юного Общества. Оно буквально в процессе организации выставок приобретало навык и умение проведения такого масштабного и значимого мероприятия для художественного мира русского искусства. Этим обстоятельством можно объяснить многие недочеты. Гаршин отмечает, что такие именитые художники, как Айвазовский, выставляют чрезмерно много работ: «Наш маститый корифей г. Айвазовский выставил шесть (почему бы не шестьдесят?) картин...»²⁷⁵. Вновь главенство в этом году отдано пейзажному жанру, что совсем неудивительно. В те годы многие желали окружить себя предметами искусства. Одним из важнейших украшений интерьеров был пейзаж, прекрасно вписывавшийся в любое помещение, будь то кабинет, спальная комната, будуар или гостиная. Картины приобретались на выставках и служили чудесным дополнением, создавая желанную для владельца атмосферу. Отметим, что пейзажных работ на второй выставке было представлено, по словам Гаршина, «до 80 номеров», портретов гораздо меньше, чем в прошлом году. Вновь появляется работа Чистякова, которая уже была представлена на первой выставке («Старый русский боярин» (илл.77)): «Но опять-таки картина эта — картина старая, бывшая уже на выставке, как и подогретый портрет г-жи Розинской Якоби, как и очень, очень многие вещи на выставке Общества. Странное явление»²⁷⁶. О картине К. Маковского «Перенесение священного ковра из Мекки в Каир» сказано особо: «Лучшая вещь выставки, бесспорно, — огромная картина профессора К. Е. Маковского... Она заставляет зрителя задуматься, она в ярких красках показывает вам внешность того Востока, о котором теперь так много говорится, мира фанатизма и невежества, свирепости и исступления»²⁷⁷. Дух ориентализма очень

²⁷⁵ Гаршин В. М. Красный цветок. М.: ЭКСМО, 2008. С. 134.

²⁷⁶ Там же, с. 134.

²⁷⁷ Там же, с.136.

ярко проявляется в произведениях русских художников, в частности в творчестве Маковского: «Для К. Е. Маковского Восток стал источником новых знаний и впечатлений»²⁷⁸. В работе «Возвращение священного ковра из Мекки в Каир» нет столь повышенного внимания к деталям (как у Г. И. Семирадского или Седова), но с большим знанием (художник много путешествовал, поэтому смог отобразить дух этих мест) изображено важное для тех людей событие, происходящее на пыльных улочках Египта. Местный колорит с людской суетой, нарочитая торжественность происходящего, динамичность композиции, пестрая цветовая гамма, шум и гам уличной процессии очень точно подмечен художником. Ориентализм главным образом воплощается в многочисленных эскизах, зарисовках, которые привозили художники из своих заграничных путешествий, на которых они запечатлели столь чуждый русскому человеку уклад жизни населения Востока, их нормы, правила, законы и пр., что также экспонировали на академических выставках.

Всего согласно каталогу²⁷⁹ было представлено 171 одно произведение, что уже говорит о том, что опыт предыдущей первой выставки был учтен Обществом и количество произведений значительно уменьшилось. Примечательно, что член ТПХВ К. И. Корзухин принял участие в выставке и представил портрет Ишимовой. В меньшем количестве можно было увидеть образцы граверного дела. Скульптуры по количеству было столько же, как и на предыдущей выставке – десяток произведений, среди которых статуя Минервы (модель для купола Академии художеств) А. Р. фон Бока, произведения М. А. Чижова (бюст графини Шулленбург и др.). История формирования облика русских городов ясно прочитывалась, глядя на те произведения, что находились в залах ОВХП (статуя

²⁷⁸ Нестерова Е. В. Позднеакадемическая живопись в России. Исторический жанр: тенденции, направления, имена // Искусство Восточной Европы: Генрих Семирадский и академизм. Материалы международ. научно-практич. конференции: сб. науч. ст. / ред.-состав. И. Гавраш и др. Т. 4. Варшава: Польский институт исследований мирового искусства, 2016. С. 95.

²⁷⁹ Общество выставок художественных произведений. Выставка в Императорской Академии художеств. СПБ., 1877. 16 с

Минервы фон Бока, рисунки к фресковой живописи храма Христа Спасителя на первой выставке), т. е. эти выставки позволяли людям, жившим в ту эпоху, видеть то, как происходил этот процесс и как создавалась история архитектурного, скульптурного и живописного убранства России, что само по себе служит знаменательной чертой характеризующей Общество выставок. Включение в экспозицию этюдов и набросков, созданных художниками во время путешествий, раскрывали многообразие и красоту огромного мира, что находился за пределами великой Российской империи.

На этой выставке отличился И. Е. Репин, показав публике «Парижское кафе» (**илл.78**) (1875). Напомним, что Репин официально не входил в число членов ОВХП, но обязан был предоставлять на академические выставки работы, которые создал во время своего пенсионерства. «Парижское кафе» изображает эпизод из жизни Франции того времени. Настроение празднично-легкомысленной жизни в этой работе обманчиво. Тонкая грань между благопристойностью и скандальностью четко подмечена художником.

Третья выставка Общества открылась в 1879, спустя два года после проведения второй выставки 1877 года. Согласно статье В. В. Стасова, опубликованной в журнале «Новое время» 1878 г. № 695, 1878 год был ознаменован подготовкой ко всемирной выставке в Париже. Те произведения, которые предполагалось отправить на выставку, размещали в Императорской Академии художеств. Печатались временные каталоги, в которых отмечались «кандидаты» для поездки в Париж. Среди них картина В. Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (**илл.79**), В. Перова «Птицелов» (**илл.80**), И. Шишкина «Сосновой бор» (в наше время носит название «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии») (**илл.81**) и другие «милые вещицы»²⁸⁰. В связи с подготовкой к этому столь масштабному мероприятию, Общество

²⁸⁰ Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. С. 554.

организовало третью выставку, как это уже отмечалось ранее, в 1879 г., в которой приняли участие среди художников-академистов К. Маковский, Ю. Клевер, Орловский, Мещерский и другие²⁸¹ постоянные участники ОВХП.

Поскольку в критических обзорах деятельность ОВХП и ТПХВ постоянно будут противопоставлять и сравнивать, то стоит отметить, что обе художественные организации являлись по сути единым целым, представляющим сложный и многообразный процесс развития русского искусства. Это не мог не подметить даже Стасов: «Надо, кажется, побывать на обеих выставках, и тоже сказать: слава Богу, что у нас не одна выставка, а целых две. Чего на одной не хватает, то найдешь на другой»²⁸². Далее критик, комментируя третью выставку ОВХП (это общество всегда будет сравниваться с ТПХВ, ставиться ему в противовес, поскольку истоки создания первого заключены в желании Академии утвердить за собою авторитет абсолютного властелина в сфере искусства), отмечал важную подробность – не все работы художников внесены в каталоги, изданные и приуроченные к выставке. «...221 номер по каталогу... секретный кусочек архитектуры есть существующий тут в действительности, но игнорируемый каталогом»²⁸³. Подтверждением тому, что не все работы были зафиксированы является и упомянутый обозревателем первой выставки ОВХП (1876) этюд П. П. Чистякова, который не числится в каталоге. В каталоге третьей выставки количество произведений академика А. К. Лавецари (архитектор, акварелист)²⁸⁴ вовсе не указано, лишь дана общая формулировка «акварельные работы». Эти факты позволяют прийти к соответствующим выводам: реальное количество представленных на выставках работ было в разы больше, настолько, что их не утруждались вносить в каталоги выставок. Не исключено что, отбор

²⁸¹ Новое время. 1878. № 719.

²⁸² Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. С. 688.

²⁸³ Там же, с. 690.

²⁸⁴ Академия художеств от основания до наших дней. 1757-2008: словарь справочник в двух томах / Рос. Акад. Художеств; НИИ теории и истории изобраз. искусств / отв. ред. В. В. Ванслов; М.: НИИ РАХ, 2008. Т.1. Императорская Академия художеств. 1757-1917. С. 319.

среди произведений делался по мере их значимости: этюды, как не итоговый результат, а лишь предварение полноценной картины, не указывались вовсе. В. В. Стасов в столь разноречивой критической статье по обзору 3 выставки негодовал на огромное разнообразие предметов изящных искусств. Отмечал достоинства творений Боброва «...два портрета аквафорты (гр. Киселева, А. И. Артемьева) и еще две гравюры со старинного портрета Петра Великого, во весь рост, масляными красками, принадлежащего графу Шереметьеву»²⁸⁵. От его меткого взгляда не могли ускользнуть и иностранные мастера. В частности, принимавший участие в выставке Рор, мюнхенский гравер, как и некоторые другие иностранные художники. Академия позволяла подобное вероятнее всего с целью, чтобы публика могла увидеть всю силу, красоту и непревзойденность русской академической школы по сравнению с зарубежными. Русская академическая школа встала на один уровень, даже во многом превзошла по искусности владения техники и глубине идеи, школы зарубежных представителей. Итальянцы, немцы, те, кого так невзлюбил Стасов. На их фоне отечественные произведения искусства должны были импонировать зрителям и выгодно подчёркивать национальную идею единства русского художественного мира. Ученики, превзошедшие своих учителей. Влияние западного мира, безусловно, действовало на русскую культуру, она вобрала в себя все лучшее и достойнейшее, важное и значительное, что могли предложить культуры других народов, и соединив все это в себе, создать свою уникальную культуру, ставшую истинно великорусской.

Сильной критике подверглась и скульптура. К примеру, портреты, некоторые из которых созданы с фотографий. Стасов называет все это одним емким и достаточно жестким словом «дребедень». Безусловно, работа не с натуры дурно сказывается на реализации замысла, порождает некую искусственность и не исключает возможную долю лукавства или неумышленного искажения. Но, если попробовать посмотреть на это с другой стороны, то, когда у художника нет

²⁸⁵ Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. С. 691.

возможности ваять скульптуру, глядя на живой образец своего заказчика или покровителя, то фотография в данном случае незаменима. К тому же, в то время фотографированием занимались те же художники, поэтому фотография уже несла в себе художественный смысл. Академическая техника не сковывала творческое вдохновение мастера, а раскрывала весь его потенциал, позволяя буквально провидеть, прочувствовать образ другого человека и воссоздать его портрет, воплощенную в камне характеристику человека. Воображение подсказывало, какими чертами характера владеет та или иная личность, в каком ракурсе ее лучше изобразить, из какого материала создать скульптуру и пр.

Общая тенденция главенства пейзажного и портретного жанров, которая закрепилась после проведения двух выставок, осталась неизменной. Благодаря более активному участию членов Товарищества экспозиция Общества пополнилась жанровыми работами А. И. Корзухина («Старик с грибами», «Бабушка и внучка» (илл.82), «Девочка в лесу» и др. (всего 6 картин)). Также Ф. С. Журавлев экспонировал картину «Благословение невесты», вероятнее всего здесь подразумевается полотно известное ныне под названием «Перед венцом» (илл.83) (1870-е) (стоит учитывать факт изменения названий картин либо по желанию самого художника в ходе работы над произведением, либо вследствие последующих изменений, которые внесли искусствоведы XX века: так, например, картина «Дети в лесу» Корзухина стала носить название «Крестьянские дети в лесу» (илл.84)). Стасов пишет, что на выставку Общества Журавлев предоставил вторую редакцию своей картины «Благословение невесты». Стоит пояснить факт участия передвижников в выставках ОВХП. «...Полагаясь всецело на убедительность... речей Стасова, мы до сих пор почти проходили мимо таких показательных моментов, как постепенное принятие крупнейшими передвижниками академического звания, как участие... передвижников... на выставках Академического общества выставок... и обратно – постоянное участие в передвижных выставках то тех, то других представителей академической

школы... все эти явления свидетельствуют... об их (академизма и реализма – А. В. Пиндор) взаимовлияниях, взаимодействии, а к 90-м годам (XIX века) – и прямом сближении»²⁸⁶.

Наиболее красноречиво факт участия передвижников в выставках ОВХП и наоборот, отмечает Гаршин в одной из своих статей, небольшой фрагмент из которой приведем: ««Общество»-де придерживается освященных веками традиций «чистого» искусства, а «Товарищество передвижных выставок» пролагает новые пути реальному и чисто русскому направлению. Трудно понять, почему составилось подобное мнение. Содержание последних выставок красноречиво говорит, что и то и другое общество весьма мало заботятся о каком бы то ни было «направлении», а принимают на свои выставки произведения всевозможных пошибов, лишь бы они не были уж чересчур безобразно исполнены... И на передвижной и на академической («Общества выставок», устраиваемых в залах Академии художеств) выставках появляются вещи тенденциозные и совершенно безыдейные; и тут и там ставятся картины реальные и фантастические, а о национальном единстве нечего и говорить: само товарищество передвижной выставки, считающееся выразителем национальной идеи в искусстве, не стесняется ставить в зал Академии наук картины гг. К. Маковского, Лемана, Харламова («Русалки», «Дама в костюме времен Директории», «Итальянские дети»), — картины, без сомнения, с огромными достоинствами, но не имеющие ничего общего с так называемою «национальною струйкою»²⁸⁷.

Возвращаясь к обзору третьей выставки ОВХП, отметим, что свой расцвет в это время переживает Ю. Ю. Клевер и радует петербургскую публику большим количеством эффектных пейзажей. В. П. Верещагин предоставляет работы, созданные для храма Христа Спасителя в Москве в технике матовой восковой

²⁸⁶ Гинзбург И. В. Русская академическая живопись 1870-1880-х годов // Искусство. 1934. № 5. С. 98.

²⁸⁷ Гаршин В. М. Красный цветок. М.: ЭКСМО, 2008. С. 116.

живописи (энкаустика) – «Распятие», «Положение во гроб», «Снятие со креста». Эти работы перед тем, как отправить в Москву для храмового интерьера, были представлены петербургской публике. Сама судьба картин евангельского цикла, созданных Верещагиным для кафедрального собора Москвы уникальна. Перед уничтожением собора в советское время (1931 г.) картины чудом вывезли в Ленинград (до сих пор до конца не ясно, почему эти живописные произведения сняли со стен храма и перевезли в Петербург, к счастью, в конце XX века, вернувшись во вновь отстроенный храм Христа Спасителя).

Полотно «Ледяной дом» («Свадьба в ледяном доме») (**илл.85**) Якоби после всемирной выставки в Париже обрела одно из главных мест на выставке 1879 г. Даже эскизы носовых украшений клиперов без указания авторства значатся в каталоге третьей выставки («Разбойник», «Пластун» – их автор М. А. Чижов и др. всего 6).

Айвазовский, Крачковский, Судковский, Семирадский и многие другие художники принимали участие в третьей выставке ОВХП. Произведения Мюнхенского придворного заведения по стеклу («Ундина» и др.), проект фонтана «Похищение Европы Юпитером» фон Бока также были экспонированы в 1879 году. Скульптуры было гораздо больше предложено зрителям: произведения этого жанра составляют треть от всех работ, экспонированных в залах Академии. Численность произведений составляло 258 работ. В отделе «редкой книги» Академии художеств хранятся два каталога выставки 1879 года (один включает в себя 221 число работ, а другой, расширенный 258). В первом варианте каталога не учитываются разнообразные акварельные работы, которых было немало представлено на эту выставку.

Отметим несколько произведений на этой выставке. Ф. С. Журавлев на картине «Перед венцом» (начало 1870-х гг.) изобразил весьма печальную для обывателя историю. В этой работе драма, показанная зрителям, заключает в себе

высокую эстетику. Красивая невеста, облаченная в пышное подвенечное платье, не испытывает радость от грядущего события. Ее свадьба стала причиной договоренностей, которые заключили ее родители ввиду каких-то причин, которых художник нам не раскрывает. Зритель здесь должен додумать сам. Невеста закрывает руками лицо, что говорит о крайней степени ее отчаяния. Но ничто не способно вмешаться и изменить судьбу девушки. Здесь все тяготеет к театральности.

Картина А. И. Корзухина «Крестьянские дети в лесу» (1878) также рассчитана на внешний эффект. Динамичная композиция, яркая мимика героев полотна — маленьких детей, которые забрели в лесную чащу, все здесь говорит о драматизме, но без крайнего надрыва.

В. М. Максимов продемонстрировал эпизод из крестьянской жизни «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875): таинственность атмосферы, характерные особенности быта, различные оттенки настроения главных героев — картина-очерк по истории русских традиций.

Таким образом, Общество продолжало приобретать опыт в организации выставочной деятельности. Также принимало во внимание потребности и мнения своей публики — так количество скульптурных произведений заметно возросло. В Общество входили новые художники (Зичи, Сведомский). Общество готовилось к следующей выставке.

Четвертая годичная выставка Общества была организована в 1880 году. Как мы уже отмечали, журнал «Живописное обозрение» является одним из ценнейших источников информации в отношении событий культурной жизни России. Чаще всего в разделе «К рисункам» дается краткая заметка о впечатлении, которое оказало на публику то или полотно, скульптура, гравюра и т. п. Эти заметки носят более описательный характер и оценку в отношении работы

художника. Например, в № 18²⁸⁸ за 1880 год можно встретить описание картины Урлауба «Монах», где помимо подробного описания дается и высокая техническая оценка. Иногда можно встретить и развернутый очерк. Эскизы, наброски и рисунки, которые тоже нередко демонстрировались на выставках ОВХП, изучаются на страницах «Живописного обозрения». Так, рисунки к картинам В. И. Якоби «Нищие» и «Свидание» раскрывают многообразие жизни в разных уголках земного мира, а именно Испании и северной Африке. Обозреватель восхваляет мастерство и талант уважаемого художника и развеивает ложные упреки о том, что его работы несколько театральны²⁸⁹.

То, что Общество выставок и Товарищество были главными центрами искусства, подчеркивается и в этом периодическом издании: эти две силы постоянно сравнивают друг с другом, в них находят общие черты. Например, говоря о жанре как таковом мы можем встретить следующее стойкое утверждение: «В настоящем году болезненное состояние нашего жанра еще значительнее: на обоих выставках, как академической, так и передвижной, жанр почти безусловно блестит своим отсутствием; несколько «головок», несколько «сцен», – вот и все, что осталось в нынешнем году от нашего жанра...»²⁹⁰. Лавры похвалы заслужил пейзажный жанр. Лагорио, Мещерский, Клевер, Орловский – все эти живописцы охарактеризованы как лучшие талантливые мастера. Если в этом году неудачны были жанровые произведения, то пейзажи вызвали одобрение. Такие явления весьма естественны для русского художественного мира, поскольку он непрестанно развивался, находился в поиске. Идеал невозможно достичь, к нему можно лишь стремиться, что и происходило в искусстве в те годы. Общество выставок и передвижники способствовали эволюции художественной культуры. В 1880 году уже начинает ощущаться веяние грядущего изменения Устава Академии. В № 17 «Живописного обозрения» за 1880 год публикуется

²⁸⁸ Живописное обозрение. 1880. № 18. С. 346.

²⁸⁹ Живописное обозрение. 1880. № 10. С. 193.

²⁹⁰ Живописное обозрение. 1880. № 13. С. 247.

приблизительный план, согласно которому к участию в конкурсе на золотые медали могут быть допущены помимо профессиональных мастеров женщины и «посторонние», т. е. Академия в ближайшей перспективе должна распахнуть свои двери широкому кругу личностей, имеющих безусловный талант и техническое мастерство.

Кроме этого, из статей-обзоров мы узнаем, что наиболее достойные, по мнению членов ОВХП произведения помещались «...в так называемой гобеленовой зале совершенно отдельно»²⁹¹. И таких залов для творений руки особых мастеров существовало несколько. Тогда мы можем прийти к выводу, что именно на этих помещениях и делался основной акцент. С одной стороны, это сразу позволяло определить уровень таланта того или иного мастера, а с другой, такое открытое резкое противопоставление не позволяло с большим вниманием отнестись к работам тех художников, что не заслужили «почетных залов». Этим распределением занимались сами художники и нельзя забывать о человеческом факторе: всегда в подобные организации входят очень разнохарактерные личности, не лишенные чрезмерного самолюбия и гордости.

Исходя из данных каталога²⁹² на четвертой выставке также преобладали пейзажи и портреты, общая численность работ составила – 156.

При изучении деятельности ОВХП важно учитывать и значимость самих личностей, которые входили в число экспонентов. К примеру, Академик М. П. Боткин, являвшийся яркой и известной фигурой своего времени: член совета Императорской Академии художеств и Императорской археологической комиссии, коллекционер, меценат (после его смерти часть коллекции перешла во владение Русского музея), награжденный императорскими орденами Св. Владимира, Св. Анны, Св. Станислава. Масштабная личность, благодаря которой были осуществлены реставрационные работы Софийского собора в Новгороде,

²⁹¹ Живописное обозрение. 1880. № 14. С. 258.

²⁹² Общество выставок художественных произведений. Выставка в Императорской Академии Художеств, 4-я. СПб., 1880. 32 с.

совместно с Н. П. Лихачевым написан первый обзор коллекции древнерусского искусства Русского музея, а также приведены в жизнь другие действия для развития и сохранения культурного наследия России. Боткин с 1863 года принимал участие практически в каждой академической выставки, участвовал и в выставках ТПХВ (4-й 1875 и 6-й 1878 гг.)²⁹³, в выставках Общества любителей художеств в Москве, предоставлял картины для Всемирных выставок (Венская Всемирная выставка 1873 г., Парижская Всемирная 1878 года и Антверпенская Всемирная выставка 1885 гг.). В возрасте 24 лет стал одним из самых молодых академиков в истории ИАХ.

В 1880 году художник дополняет выставку сюжетом на евангельскую тему – «Беседа Христа с учениками» (**илл.86**). Картины на «Вечные темы» не перестают наполнять выставку в Академии. Также перечислим еще несколько работ его кисти: «Кардинал» (**илл.87**) (вероятнее всего картина, которая хранится в Краснодарском художественном музее; датировка этой работы в гос. каталоге не указана, на наш взгляд она была исполнена в 1870-е гг.), «Старушка», «Портрет Г. Постникова» и др.

Фамилия И. Репина указывается в каталоге²⁹⁴ и обозначается картина под названием «Сдача рекрута», известная как «Проводы новобранца» (**илл.88**) (числящаяся как собственность великого князя Владимира Александровича). Романовы ценили новые художественные тенденции. Как известно, с 1874 года начинается сотрудничество Романовых с Репиным (особенно будущего на тот момент времени императора Александра III). Будучи цесаревичем Александр посещал мастерскую Репина в Париже, его впечатлили эскизы художника к картине «Садко» (**илл.89**) (1876) и он заказал эту работу. Именно в правление Александра III начнется активное коллекционирование полотен передвижников (и

²⁹³ Академик живописи М. П. Боткин. К 180-летию со дня рождения: альбом выставки / СпбГМИСР; авт. сост. Е. В. Бакалдина / отв. Ред. А. А. Бондаренко. Спб.: Изд. СпбГМИСР, 2019. С. 7.

²⁹⁴ Общество выставок художественных произведений. Выставка в Императорской Академии Художеств, 4-я. СПб., 1880. С. 6.

конечно же академических художников). Тема обращения к русским корням, духу народности будет очень популярна в то время (Репин напишет знаменитых «Бурлаков» (илл.90) (1873) для великого князя Владимира Александровича, «Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» (1884) (илл.91) для императора Александра III). Творчество Репина моментально схватывало новые тенденции, столь важные для его времени. И он их смело воплощал в искусстве. Государственная установка в мире искусства на тему сближения власти и народа наиболее ярко воплощена в творчестве Репина. Но не все его работы импонировали Романовым (например, раскритиковали полотно «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 году» (илл.92)).

Разноплановость предлагаемых зрителям тем заметно расширяется на четвертой выставке Общества. Невозможно упрекать Общество в однообразии или отсутствии новых мотивов. Е. А. Лансере выставляет бронзовые фигурки «Возвращение с охоты», «Казак со значком». Н. Ф. Добровольский представляет картину на историческую тему – «Петр Великий после первой победы над шведами при устьях Невы (Лирический момент заимствован из романа Мордовцева «Царь и Гетман»). Можем предположить, что под этой картиной подразумевается полотно, ныне носящее название «Здесь будет город заложен» (илл.93) (1880).

В выставке принимали участие и художники любители. Например, А. А. Бильдерлинг, являвшийся полковником и предоставивший целую серию работ-сцен из воспоминаний минувшей компании (имеется в виду русско-турецкая война): «Стародубский драгун в походном снаряжении», «Казак в разъезде» и др. Этот факт можно трактовать неоднозначно. Систематического художественного образования Александр Александрович не получил. Создавал серии зарисовок и акварелей в период русско-турецкой и русско-японской войн. Принимал участие в выставках Общества русских акварелистов (1885–1901), Общества любителей художеств (1886). С одной стороны, Обществом заявлены в качестве участников

художники-профессионалы, на выставке которых не должно быть работ художников-любителей (формулировка из каталога), с другой стороны, если живописные навыки и талант таких деятелей как Бильденберг оценены в среде академиков и классных художников, то его работы вполне могут быть представлены в залах Академии. К тому же, на выставке в таком случае, отражаются реалии на тот момент недавно произошедших событий и уже принадлежат части истории.

И. Я. Билибин («Закат солнца зимою»), П. П. Верещагин, И. К. Айвазовский, А. Мещерский и многие другие предоставляли свои работы для четвертой выставки Общества, которое продолжало приобретать опыт и учитывало все те недостатки и достижения, на этапе, который предшествовал 1880 году.

М. П. Боткин показал себя приверженцем академической живописи второй половины XIX века. Сюжет картины «Беседа Христа с учениками» (1867) выдержан в духе лучших академических традиций. Сурово сосредоточенные лица главных героев, спокойная цветовая гамма, ощущение торжественности и молитвенного созерцанию делают эту работу классической. Композиционный и смысловой центры совпадают и сходятся на фигуре Христа.

Классиком академической школы является М. К. Клодт. Его картина «На Волге» (1880) (**илл.94**) — типичный образец пейзажа, выстроенного в соответствии с основными законами академического письма: безэмоциональный образ природы, создание глубины пространства посредством кулис,держанная цветовая гамма — отличительные черты каноничного академического искусства.

Что касается пятой выставки ОВХПВ, то виду отсутствия каких-либо упоминаний в периодической печати, каталогов выставки, приходим к вполне закономерному выводу: в 1881 году вместо ежегодной выставки устроили залы с постоянными выставками Общества (то, о чем писалось ранее в данной работе). Из другого художественного издания мы узнаем следующее: в залах постоянной

выставки Общества была организована персональная выставка Мещерского и Макарова²⁹⁵. Значит, Общество действительно способствовало художникам в возможности не только реализовать себя как мастеров живописи, но и продемонстрировав работы, выручить за них материальные средства. Таким образом переплетались материальные, земные интересы и творческие, возвышенные.

Император Александр II был частым посетителем выставок Общества и неоднократно приобретал работы художников, как например картину Якоби «Продажа невольницы». Некоторые картины покупались прямо с выставок (вспомним ранее упомянутый пример с полотном Ю. Клевера «Девственный лес» (илл.95)), так же как это происходило у передвижников. В постоянных залах Общества на углу Невского проспекта произведения мастеров русского искусства кем-либо приобретались, и освободившееся место сразу же отводилось работе другого мастера.

Кроме того, ОВХП пользовалось повторным экспонированием тех работ, которые ранее уже были предложены вниманию публики (к примеру, «Старый русский боярин» П. П. Чистякова, уже запомнившийся многим еще с первой выставки Общества, и вновь выставленный на второй). Как явствует из журнала «Живописное обозрение», где мы не встречаем негативных отзывов относительно организации выставочной деятельности ОВХП, Общество, устроив несколько выставок (а именно четыре) после 1880 года приобрело опыт и стало расцветать, составляя серьезную конкуренцию передвижникам. Оно только начало набирать силу, как в 1884 году было принято стремительное решение ликвидировать Общество и возобновить ежегодные академические выставки, поскольку требовалось финансирование, которое не желали оказывать в Министерстве Императорского двора (тот самый чиновничий аппарат, который загубит этот проект).

²⁹⁵ Художественный журнал. 1883. № 3. С. 210.

В 1882 году двери Академии художеств вновь стали открыты для петербургской публики. Несмотря на значительную задержку, шестая выставка Общества состоялась. К организации этой выставки используется несколько иной подход по сравнению с предыдущими. Во-первых, существенные изменения претерпел каталог²⁹⁶: более емкий, разделенный на несколько частей в соответствии роду представленного на экспозиции искусства (общее число работ не приводится). Живописных произведений – 114, скульптурных – 19, медального искусства – 2.

Обратимся к наиболее примечательным произведениям, представленным на шестой выставке и также отмеченным в «Художественном журнале» обозревателем. Из жанровой живописи: картина А. И. Корзухина, названная в каталоге «Отъезд из монастыря» (имеется в виду «В монастырской гостинице» (**илл.96**)), «Сцена из стрелецкого бунта (Смерть Нарышкина Ивана Кирилловича)» (**илл.97**), картина-собственность П. Третьякова авторства М. Н. Версиловой-Нерчинской «В своей келье» (**илл.98**), Ф. А. Рубо (подданный Франции, действительный член АХ²⁹⁷) «Запорожцы в степи (казаки XVII столетия)» (**илл.99**) («Атака запорожцев в степи») и др.

Немногочисленным был портретный жанр (что отличает эту выставку от предыдущих): А. И. Корзухин «Портрет М. М. Корякина», Л. Е. Дмитриев-Кавказский (Портрет Архимандрита Брянчанинова и др.), К. Б. Вениг (Портрет госпожи Вениг) и др.

Пейзажный жанр представлен картинами М. К. Клодта «На Волге», А. И. Мещерского «Срубленный лес» (**илл.100**), «На Саймском канале», П. П. Верещагина «Кремлевский дворец в Москве» (**илл.101**) («Вид Московского

²⁹⁶ Общество выставок художественных произведений. Выставка, 6-я. СПБ., 1882. 16 с.

²⁹⁷ Академия художеств от основания до наших дней. 1757-2008: словарь справочник в двух томах / Рос. Акад. Художеств; НИИ теории и истории изобраз. искусств / отв. ред. В. В. Ванслов; М.: НИИ РАХ, 2008. Т.1. Императорская Академия художеств. 1757-1917. С. 463.

Кремля»), «Псков» (илл.102), Ю. Ю. Клевера и многих других (пейзажное искусство продолжает занимать ведущие позиции среди жанровой иерархии).

Из исторического жанра: Б. П. Виллевальде «Сражение при Быстрице в Трансильвании 1849 г. 10 июля» (в каталоге ГРМ – «Сражение при Быстрице (Эпизод из русско-венгерской войны 1849 года)») (илл.103), В. П. Верещагин «Желанная встреча» (илл.104) (Свидание князя Серебряного с Еленою Морозовой. Картина исполнена по заказу «Иллюстрированного мира» для главной премии 1882 года), В. И. Якоби «Князь Серебряный» (илл.105) и др.

Скульптурные работы явились в меньшем количестве (тенденция, которая сохранилась на протяжении всех выставок Общества): И. И. Подозеров (Бюст А. В. Заблоцкого-Десятovского, «Ева» и др.), П. П. Забелло («Христос в Гефсиманском саду»), Н. А. Лаверецкий (бронзовая статуя «Родона», бюст Г-на фон Дервиза и др.).

Несколько слов заслуживает И. И. Подозеров, академик и профессор ИАХ, ученик Н. С. Пименова, произведения которого «...представляют характерные для эпохи второй половины XIX века произведения значительного мастера»²⁹⁸. Известно, что в своем творчестве Подозеров несколько раз обращался к надгробной пластике, в частности создал модель надгробного памятника для кладбища Александро-Невской Лавры по заказу Анциферова. «На Смоленском православном кладбище находится надгробие государственного деятеля А. П. Заблоцкого-Десятovского, (илл.106) оформленное профильным портретным барельефом, высеченным из мрамора в 1880–1881 годах. Второй экземпляр медальона был показан в 1881 и 1883 годах на академических выставках»²⁹⁹. Именно эти медальоны будут представлены на седьмой выставке Общества.

²⁹⁸ Кривдина О. А. Скульптурные работы И. И. Подозерова (1839–1899) для Санкт-Петербурга // Фонтанка: культурно-исторический альманах. 2018. № 24. С. 85.

²⁹⁹ Там же, с. 83.

Отметим наиболее видные произведения шестой выставки ОВХП. «Желанная встреча» (Свидание князя Серебряного с Еленою Морозовой) (1881) В. П. Верещагина — яркий пример обращения к истории прошлого России и взаимосвязи литературы и искусства. Эта работа — иллюстрация к роману А. К. Толстого «Князь Серебряный». Художник выбирает момент драматической кульминации, когда чувства героев доведены до предела, но пишет таким образом, что серьезных переживаний у зрителя не возникает. На полотне мы видим красивую картину прощания и не более того. В. И. Якоби тоже вдохновляется этим сюжетом и на той же выставке демонстрирует свою версию — картину «Князь Серебряный». На его работе уже запечатлен утвержденный канон Красоты русских боярышень и княжон, введенный К. Маковским. Нарядная обстановка, обилие парчи, серебра и золота, красиво выписанные персонажи — все здесь призвано воспевать и поэтизировать, покорять зрителя своей эстетикой.

Трагедией вдохновляется и А. И. Корзухин, который создает картину «Сцена из стрелецкого бунта» (Смерть Нарышкина Ивана Кирилловича) (1882). Все, что видит зритель на холсте — очень напоминает театральное действие. Все пронизано пафосом и патетикой. Вместе с тем, исторические личности становятся, можно сказать, почти нашими современниками благодаря тем переживаниям, которые испытывают они, погруженные в свою трагедию и мы, созерцающие ее. Такой метод вовлечения зрителя в сюжет позволяет преодолеть преграду времени и делает нас невольными сопричастниками творящегося действия.

Отметим работу Семирадского, где название говорит само за себя «Идиллия» (илл.107) (1881) — яркий образец обращения художника к страницам античной истории.

С реалистических позиций и использованием академических приемов трактует пейзажи П. П. Верещагин. («Кремлевский дворец в Москве» («Вид Московского Кремля»)) (1879) художник пишет городской пейзаж таким как он

есть на самом деле. На картине запечатлён вид с Каменного моста на обновлённый Кремль после реконструкции набережной реки и строительства здания Большого Кремлёвского дворца. Следование академическим традициям со строгим соблюдением пропорций архитектуры и законов перспективы было совмещено с новаторскими на тот момент времени живописными приемами: отказ от нейтрального стаффажа. Внедрение реальных бытовых сценок в архитектурный пейзаж было сделано с целью «оживить» его, чтобы он стал более близким современникам. Фигура блаженного, что бредет по только что установленным каменным плитам, торгующая на набережной женщина, лениво бредущая дама с зонтиком, которые являются стаффажем местного колорита, вместе с златоглавыми куполами и неприступными стенами древнего Кремля раскрывают дух города, как называет его Н. П. Анциферов «*Genius loci*»³⁰⁰. Чтобы передать дух города нужно охватить одним взглядом весь его облик, что и делает Верещагин на своих полотнах. Глядя на виды Москвы «всякий русский человек чувствует, что она мать». Это православный город. Даже свою подпись художник располагает совсем иначе, чем на предыдущих работах: она, подобно каменным плитам, вплываяется в московскую почву, сохраняя для потомков имя Верещагина.

Последняя выставка Общества состоялась в 1883 году. Год весьма знаменательный не только для русского, но и всемирного искусства. В журнале «Художественные новости»³⁰¹ (выпускающийся на средства Академии художеств с 1883–1890 гг., редактором которого был А. И. Сомов) опубликована торжественная статья под заглавием «Празднование памяти Рафаэля» 28 марта 1883 года, где указан любопытный факт: ради этого важнейшего события для всеобщей истории искусств, седьмую выставку Общества временно прервали. «Одна из самых обширных зал в здании Академии… называемая Рафаэлевскою, приняла веселый, праздничный вид. Еще накануне, эта чудесная зала была занята

³⁰⁰ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Л.: Агентство «Лира», 1990. 249 с.

³⁰¹ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». Добавление к № 8. 1883. № 8. 15 с.

выставкою «Общества выставок» и заставлена мольбертами с картинами современных русских художников; но в несколько часов эти картины и мольберты были убраны, занавесы, скрывающие стены сняты, спрятанные за ними статуи передвинуты к окнам...»³⁰². Исходя из этой информации, мы можем представить более конкретно, как размещались произведения художников в Рафаэлевском зале: все предметы искусства, не относящиеся к выставке, скрывались, расставлялись мольберты, на которых располагались работы мастеров. Методы подачи экспонированных произведений менялись, происходил поиск наиболее выгодного месторасположения: на первых выставках работы развешивали на стенах, затем после рубежного 1881 года (когда Обществом арендовались залы для постоянной экспозиции) работы помещали уже не на витринах, а на мольбертах.

Невозможно оставить в стороне описанный выше факт: заранее подготовленную и уже сформированную выставку Общества, по сути, представляющего Академию художеств, являвшегося ее олицетворением, остановили и на время проведения мероприятия расформировали ради празднования юбилея. И это происходило в тот самый момент поиска единения и прекращения распри между разделившимся миром среди творцов изящных искусств и непрерывном развитии национальной школы. Масштабная копия «Сикстинской мадонны», беломраморный бюст великого Рафаэля, живой палисад цветов, сформированный вокруг «эстрады», где на изящных креслах восседал президент Академии художеств с супругой и другие видные деятели, наконец серебряный венок, что специально изготовили с целью прислать в Рим для возложения на гробницу художника «от имени всех русских мастеров». Далее пышные, длинные речи, хор Придворной Певческой капеллы и проч., и проч. На наш взгляд, этот жест весьма благороден и уместен, но его реализация противоречила тем задачам и целям, к которым стремилась Академия. К тому же прекращение выставки Общества воспринималось уже как второсортное событие,

³⁰² Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1883. № 8. С. 2.

которое может быть так резко прервано и заменено на более важное. Расстановка приоритетов и акцентов в этом случае выглядела достаточно неоднозначно и даже странно. Чествовать зарубежных мастеров мы можем с блеском и широким размахом, при этом ставя свое национальное искусство на несколько ступеней ниже «общепризнанного». И это после явных успехов на всемирных выставках!

1883 год был последним выставочным годом Общества. На наш взгляд, прерывание выставки могло так или иначе неблагоприятным образом сказаться на репутации этого художественного объединения. Но вернемся к седьмой выставке, которую все же возобновили. Каталог седьмой выставки³⁰³ составлен точно также, как и шестой. Живописных полотен было представлено еще меньшее количество (98). Гравюры только И. П. Пожалостины (всего 7 работ), и 14 произведений скульптуры мастера Л. А. Бернштама (Бюст Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова и др.). Причины этой важной подробности можно легко объяснить. Многие яркие фигуры Общества, такие как Клевер и Судковский, Якоби, Айвазовский в этот год устраивали отдельные персональные выставки (Клевер и Судковский совместно, предпочтя «...представить публике другую часть, большую и лучшую, особо, на собственной выставке»³⁰⁴). Весьма закономерно, что самые лучшие и новые произведения, созданные ими, отправлялись на персональные выставки, чтобы получить одобрение и уважение не только у кичливой столичной публики, но и у суровых критиков. Обратимся к цитате из обзора на седьмую выставку: «Беспристрастный ценитель искусства, обойдя... нынешнюю выставку «Общества художественных выставок», признает ее не менее, если еще не более, удачною, чем прежние выставки той же группы художников»³⁰⁵. Журавлев и Корзухин ничего не подготовили для экспонирования этой выставки, но эти обстоятельства «полное отсутствие одних и недостаточное участие других»³⁰⁶

³⁰³ Общество выставок художественных произведений. Выставка 7-я. СПБ., 1883. 16 с.

³⁰⁴ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1883. № 8. С. 265.

³⁰⁵ Там же, с. 265.

³⁰⁶ Там же, с. 265.

лишили Общество ряда прекрасных работ, что ни в коем случае не умерило интерес выставки. Особо отмечается та возможность, которую щедро предоставляет Общество выставок малоизвестным или вовсе неизвестным художникам, имеющим талант и обещающих блестящие надежды (как например, Судковский, получивший широкое признание благодаря возможности проявить свой талант на выставках Общества, которое его радушно включило в свои экспоненты).

На первых выставках Общество, поскольку являлось новоявленным и еще приобретало опыт в организационной деятельности выставок, не вполне обладало чувством меры в отношении экспонирования большого количества малоизвестных художников. В нынешний 1883 год оно наконец обрело «золотую середину», искомое гармоничное соединение качества и количества, ведь Общество «...в нынешнем году оказалось более разборчивым, чем в прежние годы»³⁰⁷ (что и заметно отразилось на значительном снижении общего количества работ). Отдельно оговаривается, что на выставке присутствуют работы такого масштаба, которые могли бы экспонироваться на европейских (международных) выставках. Здесь вновь главенствует пейзажная живопись. На протяжении 1870–1900 гг. пейзажная живопись будет преобладать, поскольку она получила в это время особенное широкое развитие (примета времени: пейзажами наполнялись интерьеры многих жителей Петербурга и других русских городов).

Упомянем И. К. Айвазовского и его «Константинополь сквозь туман» (**илл.108**) (в каталоге ГРМ – «Константинополь») и «Буря на Балтийском море». Л. Ф. Лагорио («Ялта», «Залив Золотого Рога», «Босфор» (в наше время атрибутирована под названием «Золотой Рог. Босфор») (**илл.109**)) представил картины, написанные под впечатлением от путешествий на юг России и в Константинополь. Продолжателем темы путешествий выступил Якоби, для работ

³⁰⁷ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1883. № 8. С. 266.

которого отвели отдельную залу. Там разместились акварели, созданные во время поездок художника по Испании, Алжиру и Марокко. А также тяготеющий к декоративности Клевер «Лес ночью», «Лесная глушь» (илл.110), К. Я. Крыжицкий «Мельница утром» (илл.111) («Водяная мельница»), Орловский «Туманное утро в лесу» (илл.112), «В два часа пополудни» (возможно в наше время это картина носит другое название – «Полдень») (илл.113). Еще можно было увидеть римский досуг на полотне «Идиллия» Г. И. Семирадского (интерес к жизни древних римлян, греков просыпается в это время у многих). Крачковский, Богданов, которые формировали и оттачивали свой талант и мастерство на выставках Общества, и ставшие впоследствии достаточно известными художниками. В. Г. Казанцев, недавно вошедший в Общество и уже обративший на себя внимание: «У него уже есть и собственный взгляд на природу, и умение выражать этот взгляд»³⁰⁸. В этом году посетителей особенно заинтриговала картина Сведенского «Медуза» (илл.114) (1882). Древнегреческий миф повествует о страшном чудовище, Медузе, побежденной Персеем. Но художник в качестве сюжета для полотна выбирает первую, наименее известную широкому кругу зрителей часть мифа: Медуза не была изначально чудовищем, а была рождена прекрасной девушкой с печальной судьбой. Злой рок погубил красавицу: на нее пала кара Минервы за то, в чем та была совершенно неповинна. Художник запечатлел момент превращения девушки в безобразное существо. Картина – символ, созданная художником в назидание своим потомкам.

В. П. Верещагин предоставил немалое количество работ на эту выставку, среди которых наиболее выразительными являются: «Кружевница» (илл.115) (картина, которая датирована по данным госкatalogа как работа 1890-х гг., но как видим, она была уже создана на момент 1883 года), с картины на нас устремляется взор юной девушки, написанной без излишних прикрас, но притягивающую внимание зрителей своей простотой и естественностью и

³⁰⁸ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1883. № 8. С. 271.

«Русский воин XV столетия» (илл.116) (до 1883 года, точная дата создания неизвестна). В. П. Верещагин представляет зрителям могучий образ мужественного витязя, защитника, освободителя, олицетворяющего силу, величие, справедливость и красоту. Это собирательный образ русского богатыря, непобедимого витязя, который буквально обретал силу от родной земли. Картина художника И. Ф. Селезнева «Князь Дмитрий Красный в летаргическом сне» (1883) (илл.117) демонстрирует явный интерес художника к истории Святой Руси и ее преданиям. По поверьям смерть князя Дмитрия Красного была очень загадочной: всем казалось, что князь почил, но выяснилось, что он уснул после причащения святых Христовых тайн. Проснулся и стал петь церковные песни в течение трех дней и затем скончался. Селезнев создает очень драматичную композицию: в центре находится пробудившийся мертвец, в ужасе от увиденного, его приближенные отшатываются, очень активно используется язык жестов. Акцент на деталях: опрокинутый подсвечник прямо указывает на тот хаос, что происходит в горнице. Лицо князя преисполнено болезненности и печати смерти.

Архитектурных работ (моделей, эскизов и т. п.) на шестой и седьмой выставке представлено не было. Согласно данным журнала «Художественные новости», выставку Общества увидело, «не считая даровых посетителей, около 11 тысяч лиц, покупавших входные билеты»³⁰⁹. Это достаточно приблизительные цифры, поскольку существовали дни бесплатного посещения, а также по данным, хранящимся в РГИА, выставки Общества на безвозмездной основе посещали представители разных организаций, как например Училище Глухонемых, директор которого направлял прошение: «Училище Глухонемых покорнейше просит Правление Академии Художеств сообщить не признает ли оно возможным допустить к бесплатному обозрению выставки воспитывающимися означенного

³⁰⁹ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1883. № 10. С. 334

заведения...»³¹⁰. На что Конференц-секретарь, как лицо, наделенное должностными полномочиями, давало соответствующее разрешение.

После столь удачно проведенной последней выставки, обретения желанной и искомой золотой середины, Общество выставок решили закрыть в 1884 году. В «Художественных новостях»³¹¹ на титульных страницах журнала была опубликована статья, содержание которой заключалось в следующем: частные выставки (а Общество выставок считалось таковым), имеющие успех и привлекающие публику бесспорно хороши, но есть одно веское «но»; эти выставки демонстрируют лишь часть, небольшой фрагмент жизни русского искусства, который ввиду того, что является не целым, а частью, не может в полной мере выразить всех особенностей развития русского искусства. Раньше «...бывали большие художественные выставки, на которые стекалась масса произведений, представлявшая собою... отчет о детальности всего сословия наших живописцев, ваятелей и зодчих, а не какого-либо обособившегося кружка, не какого-нибудь отдельного лица...»³¹². И чтобы восстановить равновесие в художественном мире будет принято решение ликвидировать Общество выставок и на его место вернуть традиционные ежегодные академические выставки, поскольку только последние являются «большими». Ведь разрозненность небольших выставок препятствует беспристрастному формированию видения картины развития и достижений русского искусства, поскольку эти фрагменты приходится «припомнить», что в корне не является верной позицией. Проанализировав все достоинства и недостатки, руководство Академии приходит к следующему выводу: «Художественные выставки каких бы то ни было обществ

³¹⁰ РГИА Ф. 789, Оп. 1879. Д. 46. В правление Императорской Академии художеств от Санкт-Петербургского училища глухонемых № 312. Л. 34.

³¹¹ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1883. № 21. С. 629-634.

³¹² Там же, с. 629.

в залах Академии вообще прекращаются. С 1884 года Академия ежегодно устраивает свои выставки, для всех без исключения русских художников»³¹³.

Как видим, на решение закрыть Общество выставок повлияла вовсе не скандальная история, связанная с конференц-секретарем П. Ф. Исеевым (как это считала часть исследователей в советское время), который в воспоминаниях Репина³¹⁴ описывается как весьма внимательный, чуткий и доброжелательный человек. В 1883 году Исеев принимал важное участие в подготовке и организации годичного торжественного собрания Академии художеств, а в 1884 также принимал видное участие во время освящения и открытия летнего приюта для учеников Академии³¹⁵.

Создание Общества породило чрезвычайный резонанс, немаловажный фактор привлечения интереса публики, о чем будет засвидетельствовано в периодике того времени. Это событие именовалось не иначе как «самою крупною новостью в русском художественном мире»³¹⁶ на тот момент. Среди художников рождение ОВХП было встречено по-разному: И. Крамской много иронизировал по поводу его возникновения, П. Чистяков напротив, с большой радостью принимал его появление, И. Айвазовский пожертвовал в его пользу входной сбор от своей персональной выставки.

Художественная жизнь русского искусства текла по своим руслам, неспешно развиваясь. ИАХ не была «тормозом» прогресса, ведь совершенно естественные явления, которые после череды блестящих страниц в истории, обнаруживают некий застой. Всегда необходимо время, чтобы начать формировать новые резервы художественных сил. 1860-е гг. – десятилетие, которое обнаружило

³¹³ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1883. № 21. С. 631.

³¹⁴ Репин И. Е. Далекое близкое / под редакцией и со вступительной статьей Корнея Чуковского. 5-е изд. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. 509 с.

³¹⁵ Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». 1884. № 15. С. 407.

³¹⁶ Русская иллюстрация. Пчела. 1876. № 10. С. 6.

творческий даже не столько кризис, а осознание, что нужно двигаться дальше. Поэтому следующим шагом стало формирование ОВХП, на выставках которого активно обнаруживались явные изменения в эклектичном позднеакадемическом искусстве, что порой очень сложно определить границы принадлежности к тому или иному направлению. Многие передвижники проходили обучение в ИАХ, унаследовали ее методику написания работ и использовали ее для создания новых тем и сюжетов. Но передвижники в момент своего возникновения не смогли «противопоставить ее методу свой собственный»³¹⁷. Им нужно было вызвать из стихии творчества новое живописное содержание, для которого соответственно требовался новый творческий метод, которым не обладали ни артельщики, ни передвижники³¹⁸. Т. е. передвижники должны были усвоенную классическую технику живописи преобразовать для реалистического отображения русской будничной (бытовой) жизни. Спустя время через Репина, как одного из наиболее полных выразителей реалистической стихии, русская живопись обрела искомый творческий метод и таким образом, путь к реалистическому направлению. Это было достигнуто на основании синтеза академических принципов композиции, рисунка, традиций, взглядов «но используя их в новом преломлении: в процессе выведения из них гибких соответствующих форм, средств выражения и национального стиля»³¹⁹. Что воплотилось и в творчестве таких художников как Суриков, Ге и др.

Важно и то, что передвижники решили попробовать иной тип презентации своих работ: немногочисленные произведения, тщательно отобранные, развесанные должным образом, напечатанные иллюстрированные каталоги выставок,енная огласка, накануне подогреваемая скандалом (разрывом с ИАХ), — то, что было так нужно для внимания публики. ОВХП было порождено Академией, как ответная реакция на обстоятельства

³¹⁷ Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. М.: Республика, 2004. С. 133.

³¹⁸ Там же, с. 133.

³¹⁹ Там же, с. 135.

художественной жизни. Осуществлялся поиск реорганизации выставочной деятельности, Академия стала более открытой, реформировали в 90-х гг. XIX века академический устав при Александре III. Но постепенно в ту художественную жизнь вмешивались исторические реалии (революции, антиконсервативно настроенные художники, что противоречило официальной политике, оплотом которой и явилась ИАХ), которые не позволяли реализовать все изменения в полном объеме. Стоило оставить наиболее выразительные произведения художественного искусства (Академия всегда подавляла огромным количеством непримечательных работ, на фоне которых даже самые достойные терялись), убрав все лишнее, тогда в периодической печати не было бы злопыхателей и критиканов, утверждающих, что академическое искусство мертвое и не может дать ничего нового. Печатное слово имело в то время большую силу. Еще одной проблемой Академии была зависимость от чиновниччьего аппарата: именно он погубил «Вестник изящных искусств», ОВХП и пр. Академия была зависима от Министерства Императорского двора, которому не было никакого дела до русского искусства.

После череды различных экспериментов (ОВХП, передвижные выставки) Совет ИАХ разрабатывает правила Весенней выставки³²⁰. Согласно этим правилам Весенняя выставка (проводилась ежегодно с 1897 по 1918) должна была открыться на первой неделе Великого поста (АХ осталась верна своим прежним традициям в отношении времени проведения выставок). Устанавливался срок по принятию отобранных произведений на выставки — две недели до открытия выставки, что позволяло делать систему более четкой и упорядоченной. Существовали ограничения и по ранее выставлявшимся произведениям: их не принимали на весенние выставки, что безусловно доказывало продуманность выставочной системы. Теперь на выставках публика могла видеть исключительно новые достижения русского искусства. Принимались картины (выполненные

³²⁰ НА РАХ Ф. 448, Оп. 90. Ед. хр. 30. Правила весенней выставки 1898 в Императорской Академии Художеств.

маслом и акварелью), скульптура, архитектура (без уточнения макеты или чертежи), медальерное искусство, гравюры, мозаика, рисунки карандашом, пастелью и пером. Демонстрация фотографии более не допускалась. Инициатором проведения Весенних выставок был А. И. Куинджи. Главным образом на этих выставках публике демонстрировались произведения молодых художников, окончивших Академию. За наиболее значительные для русского искусства произведения присуждались денежные премии. «Полотна молодых художников раскупались музеями и частными собирателями, широко публиковались в печати»³²¹. О Весенних выставках приведем цитату из воспоминаний А. А. Рылова: «Вместо прежней академической выставки, на которой хозяевами были важные академики и профессора, куда чрезвычайно трудно было попасть молодому художнику, Куинджи организовал новую выставку при Академии для вступления именно молодежи. Окончившие Академию художники становились хозяевами выставки, носившей название «Весенней». Все учащиеся, имеющие академическое звание «художник» или участвовавшие ранее на выставках в столице, имели право выбирать и быть избранными в члены жюри... эти выставки сразу завоевали популярность. Посещаемость была громадная, картины покупались музеями и публикой. От продажи и дивиденда художники к лету получали порядочные деньги и могли, накупив себе красок, поехать, куда им вздумается»³²². Таким образом, Весенние выставки решали проблему молодых художников, только что вышедших из стен ИАХ. Здесь выполнялась та же функция, какая была возложена на ОВХП. Художники могли сразу же после выпуска реализовать себя и найти свою публику и покупателя, заявив о своем творчестве широкому кругу зрителей. Помимо ежегодных Весенних выставок Академия проводила и персональные выставки (чаще всего посмертные): И. И.

³²¹ Зотов А. И. Академия художеств СССР: краткий очерк. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. С. 70.

³²² Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. С. 210.

Левитана (1901)³²³, А. П. Рябушкина (1909), А. И. Куинджи (1911), К. Я. Крыжицкого (1911) Я. Ф. Ционглинского (1914), В. А. Серова (1914).

Академии удалось найти решение выставочных проблем: Весенние выставки позволяли представить публике различные новые явления русской художественной жизни, позволяли не смешивать ученические работы со всеми остальными, что делало выставку более концептуальной, понятной зрителю. Важную роль в успешности весенних академических выставок сыграло: учреждение комитета по отбору произведений, членами которого стали люди, имеющие академическое образование, а также участники выставок ИАХ, ТПХВ, Общества Санкт-Петербургских художников, Общества русских акварелистов. Достигался компромисс и представители различных художественных направлений могли высказать свое мнение и принять решение о допуске или запрете того или иного произведения на выставку. Каталоги выставок теперь были иллюстрированными³²⁴, что позволяло вызвать большую заинтересованность у публики и предоставить точную информацию о каждом произведении. Держать в руках иллюстрированный каталог всегда приятнее нежели скромный список работ художников. Каталоги также сопровождались обзором выставки, предваряя ее посещение небольшим рассказом, что тоже стало очередным достоинством Весенних выставок. Отличалась такая выставка тем, что художники, участвовавшие в ней, принимали самостоятельное решение о том, какие работы они хотят показать (раньше эти решения принимали исключительно организаторы мероприятия). В конечном итоге Весенние выставки имели большой успех. Если бы не исторические потрясения XX века, возможно эта выставочная система стала бы еще более совершенной, и воплотилось бы то, о чем писал М. Ярошенко: «Обладая прекрасным выставочным помещением, Академия должна сделаться местом выставки всех художественных произведений, как отдельных лиц, так и

³²³ Каталог посмертной выставки академика И. И. Левитана. Спб., 1901. 10 с.

³²⁴ Весенняя выставка картин в залах Императорской академии художеств: каталог иллюстрированный / сост. Н. Кравченко. Спб: тип. Р. Голике, 1897. 44 с.

художественных обществ, с равным вниманием и гостеприимством приветствуя и принимая появление всех художественных партий и направлений, за исключением порнографического»³²⁵.

Если посмотреть динамику развития академических выставок после реформирования Устава ИАХ, то в 1898 в Петербурге прошло 17 выставок, семь из которых в залах Академии: Весенняя выставка, осенняя ученическая, Общества русских акварелистов, Московского товарищества художников, посмертные выставки (И. И. Шишкина, Н. А. Ярошенко, И. И. Ендогурова). Реформа 1893 года «...закрепила за Академией художеств лидерство при проведении выставочной политики не только в петербургском, но и во всероссийском масштабе, что подтвердило ее участие в подготовке Нижегородской художественно-промышленной выставки 1896 года»³²⁶. Масштабы выставочных проектов ИАХ впечатляют и по сей день. Она организовывала выставки иностранных мастеров в России, пристально готовила русские отделы для участия русских художников во Всемирных выставках и массы других выставочных проектов. История с передвижниками научила Академию не отвергать новое, а принимать и вводить в свой круг, что закреплял Устав 1893 года: она была обязана заниматься «...поддержанием существующих и вновь возникающих художественных обществ и музеев в Империи»³²⁷. Кроме того, Академия стала активно заниматься публикациями: ежегодно сформированные журналы Совета АХ печатались; в них содержалась информация о ходе каждого заседания Совета и отчетов, а также многие другие публикации, которые отражали развитие русского искусства. По

³²⁵ Мнения лиц, спрошенных по поводу пересмотра Устава Императорской Академии Художеств. Спб.: тип. бр. Шумахер, 1891. С. 120.

³²⁶ Во главе Императорской Академии художеств....: Граф И. И. Толстой и его корреспонденты. 1889-1898 / Российская акад. наук, Санкт-Петербургский ин-т истории / отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М.: Индрик, 2009. С. 52.

³²⁷ Там же, с. 53.

признанию И. Е. Репина: «справедливость требует сказать, что Академия наша обставлена теперь так, как ни одна Академия в мире»³²⁸.

Для подведения итогов необходимо проанализировать точку зрения, которая господствовала в XX веке в отношении развития академического искусства «...более чем двухвековое развитие Академии не представляло собой прямолинейного и непрерывного восхождения вверх по прямой...»³²⁹, и сопоставить ее с реальными фактами, исключая идеологическую сторону вопроса. Автор статьи пишет о кризисе в национальном искусстве, который хронологически приходится на 1880-е-1890-е гг. Но это не вполне объективное утверждение: выставки ОВХП и первая передвижная академическая выставка являются яркими доказательствами противоречивости этого тезиса. Далее исследователь утверждает, что «Реализм в Академии...как правило, третировался»³³⁰. Напротив, фактическая сторона вопроса говорит об обратном: многочисленные живописные работы, которые свидетельствуют о реалистической художественной направленности, активно создавались внутри академического мира. «Искусство художников-демократов получило неприязненное, враждебное отношение со стороны руководства Академии»³³¹. Это утверждение не вполне справедливо, поскольку художников-передвижников академическое руководство пригласило преподавать в своих стенах после принятия нового Устава 1893 года. Также сам факт реформирования Устава свидетельствует о предельной лояльности Академии: «...антагонизм между академистами и передвижниками был не настолько принципиален, как это было принято думать в советскую эпоху. Любая выставочная организация была заинтересована в талантливых произведениях,

³²⁸ Во главе Императорской Академии художеств...: Граф И. И. Толстой и его корреспонденты. 1889-1898 / Российская акад. наук, Санкт-Петербургский ин-т истории / отв. ред. Р. Ш. Ганелин. М.: Индрик, 2009. С. 59.

³²⁹ Бородина С. А. К вопросу о «кризисе» Императорской Академии художеств в 1880-начале 1890-х гг. // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. Трудов. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1980. Вып. 13. С. 12.

³³⁰ Там же, с. 13.

³³¹ Там же, с. 14.

которые могли привлечь на выставку зрителя, а следовательно, способствовать ее материальному успеху»³³². Не стоит забывать и тот факт, что члены императорской фамилии охотно покровительствовали художникам ТПХВ и являлись инициаторами заказов в соответствии с эстетической установкой этой тенденции, ярким примером чего служит личность упомянутого ранее И. Е. Репина.

Новые тенденции, которые формировались во второй половине XIX века, показывают каким многогранным и сложным было русское искусство, какая колоссальная работа происходила в умах художников, как они переосмыслили прошлое, соотнося его с настоящим. Академическая живопись развивалась достаточно стремительно за счет того, что «...именно академисты зачастую выступали новаторами, ломая систему изнутри»³³³. И то новое, что привносили художники, становилось очевидным на академических выставках, которые выполняли показательную роль — среди различных произведений указать на достоинства и недостатки русской национальной школы.

³³² Нестерова Е. В. Братья Константин и Владимир Маковские. Характер, творчество, судьба // Проблемы развития отечественного искусства: Научные труды. СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2015. Вып. 32. С. 189.

³³³ Нестерова Е. В. Традиции и новаторство в академической живописи второй половины XIX века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей: ред.-сост. И. В. Рязанцев. М.: Памятники исторической мысли, 2006. Вып. 10. С.253.

Заключение

Императорская Академия художеств за свою долгую историю существования организовывала множество выставочных мероприятий, имеющих разный профессиональный уровень и художественное значение. Академия, являясь государственным учреждением, выполняла важнейшую функцию: развитие культурной жизни не только Петербурга, но и России.

На основании изученного материала мы сформировали выставочную типологию развития ИАХ второй половины XIX века: ежегодные выставки, проводимые до учреждения ОВХП, выставки ОВХП, выставочные мероприятия Товарищества Кассы, первая передвижная академическая выставка. В диссертационном исследовании мы рассмотрели выставочную деятельность ИАХ как единую цельную систему с истоков ее возникновения, также изучили ее особенности, дальнейшее развитие, акцентировав внимание на второй половине XIX века. Именно в этот период времени Академия пересматривает выставочную систему и производит необходимые реформы для улучшения выставочных мероприятий.

В XVIII веке выставочная деятельность находилась на стадии своего становления; все начиналось с организации достаточно скромных, еще не имеющих строгой регулярности ученических выставок, которые со временем перерастают в ежегодные ученические и становятся неотъемлемой частью образовательной системы Академии. Ежегодные академические выставки, ставшие традиционными (в первой половине XIX века) постепенно обретают концептуальность и демонстрируют эволюцию русской художественной школы. Также в XIX веке выставки были призваны не только свидетельствовать об успехах художественной академической школы в глазах русской публики, но и решать задачу ее эстетического воспитания, развивать правильное прочтение произведения искусства. Выставки ученические были программными, что

позволяло оттачивать мастерство и чувство вкуса у будущих художников, формировало дух соперничества между ними, который способствовал желанию развиваться. Академия концентрировала в своих стенах учеников и направляла их стремления на достижение высокого уровня художественного мастерства. Поэтому все ученики, вне зависимости от способностей, своего природного таланта или даже его отсутствия должны были обрести навыки создавать произведения искусства, научиться их делать (в ремесленном отношении), а в дальнейшем деятельность воспитанников Академии как художников-мастеров неизбежно должна была показать их истинную способность к подлинному творчеству, что обретается путем освоения профессиональных навыков мастерства.

Найденные архивные данные, впервые приведенные в нашей диссертации, позволяют восполнить пробелы в истории выставочного дела АХ. Созданные Академией во второй половине XIX века проекты — ОВХП, Товарищество Кассы недостаточных академистов, передвижные академические выставки явились результатом интенсивной эволюции академической выставочной системы. Ведь до второй половины XIX века выставочная деятельность полностью принадлежала Императорской Академии Художеств и «Обществу поощрения художеств» (фактически полностью зависимому от ИАХ). Обществу выставок художественных произведений, о котором существуют лишь упоминания в научной литературе, в данной работе уделено большое внимание. Информация, основанная на архивных и периодических источниках, приведенных впервые, свидетельствует о том, что художники академического круга смогли быть более свободными от самой Академии, принимать непосредственное участие в выставочных мероприятиях (чего художники были лишены ранее) и смогли установить необходимые связи с потенциальными покупателями их произведений. Таким образом происходило формирование художественного рынка. Более осмысленный отбор работ для экспонирования на выставках во времена

существования Общества способствовал выработке концептуальности последующим выставочным мероприятиям АХ. Также важно, что в Уставе этого общества содержался пункт о проведении передвижных академических выставок, что и было реализовано в дальнейшем. ОВХП стало «отправной точкой» для проведения такого рода сложных выставочных мероприятий. Первая передвижная академическая выставка имела несомненный успех (изучение большого количества периодики, приведенного в данной работе впервые, позволило прийти к такому выводу). ОВХП на самом деле было временной мерой, чтобы и художники получили желаемую свободу в реализации своих идей, им была оказана таким образом поддержка, и за время существования ОВХП, отчисляемые Академии средства на проведение выставок, копились. Ведь именно после ликвидации Общества выставок стало возможным проводить передвижные академические выставки. Таким образом, Общество выставок позволило преодолеть назревший в ИАХ кризис. Впоследствии академические передвижные выставки, которые планировались от лица ОВХП, получили реализацию в действительности. С этого момента академическое искусство не было ограничено географическими рамками. Первая передвижная выставка, прошедшая в Одессе в 1886 году, впервые подробно изученная автором диссертации, вносит новые корректизы в понимание выставочной деятельности ИАХ. Таким образом, академическое искусство стало доступным широким общественным кругам. Оно более не концентрировалось в пределах Петербурга. Все события в академической жизни были взаимосвязаны. Каждый проведенный в жизнь проект был частью единой системы, поэтому сопряжен с другим.

Изучив деятельность Кассы взаимопомощи недостаточных академистов, о которой отсутствуют упоминания в искусствоведческой литературе, мы можем с уверенностью утверждать, что Касса выполняла ключевую роль в развитии эстетических, творческих, материальных аспектов учеников ИАХ. Она позволяла ощутить себя свободным художником, выполнить конкретный заказ (организация

балов, концертов и пр.), в отличие от ОВХП, которое поддерживало уже сформировавшихся академических художников, завершивших свое обучение, Касса оказывала значительную поддержку тем, кто пребывал в статусе действующих учеников Академии. Ученики участники Кассы могли постепенно постигать устройство той жизни, которая их ждала после окончания Академии. Лотерея-аллегри, балы, концерты, маскарады — будущие художники принимали непосредственное участие в организации этих событий, получали выручку за свою работу и что самое главное — опыт. Приведенные в данной работе цитаты из периодических источников позволяют воссоздать картину деятельности Кассы; проанализированные различные критические статьи свидетельствуют о том, что она играла важную роль в культурной жизни города. Воспоминания участников Кассы насыщают эту часть деятельности ИАХ новыми деталями. Мероприятия Кассы публика посещала с большой охотой. Императорская фамилия также любила присутствовать на этих художественных вечерах, которые органично сочетали в себе как светское, так и творческое начала. Будущие художники на этапе обучения в ИАХ уже чувствовали себя востребованными, и являлись важной частью большого академического мира. Касса была некоей моделью, проекцией того, что ожидало учеников после их выпуска из ИАХ. Они знали, чего ждать от жизни и получали ценный практический опыт, могли себя не только реализовать как художники, но и получать за их труд достойную плату. Таким образом, теоретические знания и практические были уравновешены в образовательной системе ИАХ.

В результате найденных сведений можно с уверенностью утверждать, что в XX веке в соответствии с Уставом 1893 года выставочные залы Академии могли арендовать художественные организации, что доказывает состоятельность и эффективность работы выставочной деятельности Императорской Академии художеств. Также важно отметить, что при работе с художественными училищами и провинциальными школами, которые курировала Академия, производился отбор

произведений русских художников на академических выставках (для чего была выделена отдельная статья расходов³³⁴) и работы служили ориентиром, примером ученикам во время процесса обучения. После принятия нового Устава Академией делался упор не на демонстрации хрестоматийных произведений (как это было раньше), а на популяризацию современного на тот период времени искусства отставших регулярными Весенних выставок в залах АХ до персональных выставок представителей передвижничества или выставок различных художественных организаций. При подготовке к проведению Всероссийских промышленных и художественных выставок Совет АХ и хранители академического музея (в соответствии с новым уставом Академия была разделена на две самостоятельные, но связанные между собой организации: Совет АХ (выполнял художественно-административную функцию) и учебное заведение — Высшее художественное училище)) тесно взаимодействовали: принимали работы от художников, занимались их транспортировкой, организацией экспозиций и пр. Т. е. выставки, призванные показывать успехи отечественной и мировой культуры были организованы именно АХ. Так сформировалась целостная государственная система художественного образования, важной частью которой стали различного характера академические выставки. Ведь Императорская Академия художеств позволяла системно изучать искусство русской национальной школы. Именно академические выставки формировали видение различных процессов в мире искусства. Четкая полоса деления художников на академистов и передвижников была размыта уже после 1893 года. После ряда изученных в данной работе проектов (ОВХП, Товарищество Кассы, передвижная академическая выставка) Весенние выставки станут по всем параметрам сочетать многолетний академический опыт в выставочном вопросе. Во многом это будет заслугой

³³⁴ Лобашева И. Ф. Ведущая роль Академии художеств и ее музея в становлении единой художественной образовательной системы России в период действия реформы 1894 года // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Спб.: Издательство Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. № 39. С. 320.

реализованного Академией ОВХП, поскольку именно это Общество стало постепенно предоставлять свободу академическим художникам в организации выставок. «Бенефисы» ОВХП стали «пробой пера», сделавшей художников самостоятельными, умеющими ориентироваться в законах современной им художественной жизни. Поэтому успех Весенних выставок будет гарантирован, т. е. полученный ранее Академией опыт в выставочном вопросе станет той основой, на которой будет сформирован порядок проведения Весенних выставок. Иначе говоря, без ОВХП, Товарищества Кассы и передвижных выставок не было бы создано Весенних выставок, которые сочетали в себе лучшие черты каждого из реализованных ранее выставочных мероприятий.

Важно отметить, что Академия выполняла роль учреждения, которое объединяло под своими сводами на выставках разнообразных художников и ремесленников. Например, семья талантливых мастеров Дылевых (которая демонстрировала на академических выставках эскизы своих проектов) была известна всему Петербургу. Основав артель лепщиков они работали в Новом Петергофе, Мариинском дворце, Сенате и Синоде и др. Академия позволяла таким нужным для градостроительного искусства людям принимать участие в своих выставках, что свидетельствует о процессе внутренней трансформации академической системы. Она уже не была косной и неподвижной, как это было с момента ее основания ввиду совершенно естественных причин. Также важным обстоятельством является факт участия в выставках архитекторов с проектами, которые были выдвинуты на участие в конкурсе по заказу Императорского двора. Таким образом, архитекторы, чьи проекты не были реализованы, могли продемонстрировать свои умения и найти потенциального заказчика.

Во многом благодаря Академии выставки стали неотъемлемой частью культуры России. Их разнонаправленность позволяла совершенствовать систему выставочного дела и демонстрировать лучшие достижения отечественного искусства.

В результате данной работы удалось уточнить датировки ряда произведений и их исторические названия, указанные в каталогах выставок, т. е. частично установить историю бытования произведений искусства. Среди таких полотен работа И. И. Шишкина «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», изначально именовалась «Сосновый бор» и была продемонстрирована на третьей выставке ОВХП в 1879 году. Картина Ф. С. Журавлева «Перед венцом» в каталоге выставки ОВХП 1879 года изначально носила авторское название «Благословение невесты». Это произведение так привлекало публику, что художник создал несколько реплик. А. И. Корзухин написал полотно «Дети в лесу», которое по каталогу Пермской художественной галереи названо «Крестьянские дети в лесу». Удалось найти в Краснодарском краевом художественном музее имени Ф. А. Коваленко картину «Кардинал» кисти М. П. Боткина и установить более точную дату создания — начало 1870-х гг. (датировка по музейному каталогу в настоящее время отсутствует). Картина Н. Ф. Добровольского «Здесь будет город заложен» изначально именовалась «Петр Великий после первой победы над шведами при устьях Невы». Написана была по мотивам романа Мордовцева «Царь и гетман». Пейзаж И. К. Айвазовского «Константинополь» изначально именовался «Константинополь сквозь туман». Л. Ф. Лагорио и его видовая картина «Золотой Рог. Босфор» называлась «Босфор». В. Д. Орловский демонстрировал картину «В два часа пополудни», которая в наше время атрибутирована под другим названием — «Полдень». Работа В. П. Верещагина «Кружевница» датирована в гос. каталоге 1890-ми гг. Но это ошибочная датировка, т. к. это произведение было показано публике уже в 1883 году, на последней выставке ОВХП. Также в периодике были найдены изображения картин (репродукции), не дошедших до нашего времени или еще не атрибутированных: И. Ф. Селезнев «Князь Дмитрий Красный в летаргическом сне», В. П. Верещагин «Русский воин XV столетия», А. И. Мещерский «Срубленный лес», А. Е. Коцебу «Переход русских войск через Ботнический залив в марте 1809 года», В. Г. Худяков «Тайное посещение»,

«Введение во храм пресвятой Богородицы», «Мученическая кончина Св. Дмитрия Солунского» Басина П. В., А. П. Боголюбов «Вид Константинополя», Г. С. Седов «Путешественники, застигнутые дождем»; изображения произведений скульптуры и архитектуры — А. В. Снегиревский «Буря», «Любопытство», Д. И. Гримм «Проект собора в память крещения Св. Владимира в Херсонесе Таврическом», А. Я. Олецинский «Портрет Николая Коперника», К. Я. Соколов «Проект служительской казармы при Михайловском кадетском корпусе в г. Воронеже», Л. В. Даль «Католический собор на 2.000 человек. Эскиз фасада», М. А. Макаров «Проект католического собора», А. П. Попов «Проект католического собора»; а также пригласительный билет на мероприятие Кассы и виды выставок — Вид Залы Рафаэля в Императорской Академии художеств, во время выставки художественных произведений и редких вещей, в пользу Общества Посещения Бедных; Вид Залы выставки 1886 года (**илл.118**); Постоянная выставка картин «Общества выставок».

Также в работе по новому оценивается роль конференц-секретаря ИАХ — П. Ф. Исеева. В искусствоведческой литературе о его заслугах не имеется никакой информации. Между тем, во многом все перемены, которые испытывает академическая система, были задуманы и воплощены именно этим человеком. Его письма к Владимиру Александровичу характеризуют его как человека ответственного, четко знающего все тонкости и нюансы академических дел и стремящегося улучшить ее систему. Более строгий отбор на живописный факультет при сдаче вступительных экзаменов, поддержка профессоров исторической живописи, возобновление практики создания копий работ старых мастеров, по которым воспитанники Академии могли многому научиться, насыщение коллекций других художественных учебных заведений произведениями академических художников и их копий, создание ОВХП для поддержки художников, учреждение Кассы Товарищества недостаточных академистов и многое другое было воплощено благодаря инициативам П. Ф.

Исеева, о чём не стоит забывать тем более в свете событий конца XIX века, когда его имя было незаслуженно оклеветано и предано забвению.

Найденные уточнения позволяют по новому взглянуть на некоторые аспекты творческой жизни каждого из художников. Таким образом, выставки Академии отображали сложные художественные связи, разобраться в которых представляется возможным в наше время.

К началу XX века Императорская Академия художеств становится сложной многоструктурной институцией, способной принимать главенствующее значение в художественной жизни целой империи. Это происходит благодаря накоплению ценного опыта: не только с точки зрения выставочной деятельности многое в ее системе претерпевает изменения. Выставки лишь одна из частей ее разноплановой деятельности. К тому же, выставки как таковые тесно переплетены и с созданием художественных школ и училищ, и с формированием музеев и коллекций для их снабжения, и с учрежденным Товариществом Кассы недостаточных академистов, и с Обществом выставок — везде прослеживается их влияние, т. к. они стали главным ядром, на котором зиждилась вся академическая структура. Именно по этой причине тема выставок важна в современных исследованиях. Изучая ее, раскрываются многие тонкости академической жизни, а значит и художественного мира России. Поэтому выставки Академии не только важная составляющая культурного контекста России и Петербурга, но и тот базис, который указывает на недостатки и достоинства академической системы, позволяя в мельчайших подробностях реконструировать механизм работы Императорской Академии художеств. Таким образом, выставки — связующее звено между различными социокультурными процессами.

Список литературы и источников

Архивные материалы:

1. **НА РАХ.** Фонд 11. Оп. 1. Ед. Хранения 207. Гинзбург И. В. «Глава из истории Академии художеств» из книги «Академия художеств во второй половине XIX века».
2. Там же. Ф. 448. Оп. 90. Ед. хр. 30. Правила весенней выставки 1898 в Императорской Академии Художеств.
3. Там же. Ф. 11. 1999 г. Оп. 2. Д. 5223. Прошение вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств.
4. Там же. Ф. 427. Оп. 90. Ед. хр. 12. Указатель выставки в Императорской Академии Художеств акварелей, принадлежащих Государю Императору, Государыне Императрице и Государыне Великой Княгини Марии Николаевне. В пользу госпитального отдела общества попечения о раненых.
5. **РГИА.** Ф. 789. Оп. 10. 1879. Д. 48-49. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года.
6. Там же. Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 11. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу.
7. Там же. Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 55. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года.
8. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Справка.
9. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Прошение вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств.
10. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Правила вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств.
11. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Докладная записка Правления ИАХ № 2.
12. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Докладная записка Правления ИАХ № 25.
13. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Устав вспомогательной кассы учеников Императорской Академии художеств.

14. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Докладная записка Правления ИАХ № 17.
15. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1871. Д. 32. Отчет Кассы учеников Императорской Академии художеств.
16. Там же. Ф. 789. Оп. 7. 1879. Д. 46. Вправление Императорской Академии художеств от Санкт-Петербургского училища глухонемых № 312.
17. Там же. Ф. 789. Оп. 9. 1874. Д. 175 А. Журнал Совета Императорской Академии художеств.
18. Там же. Ф. 789. Оп. 9. 1874. Д. 175 А. Проект Устава Общества выставок художественных произведений при Императорской Академии Художеств.

Источники:

19. Аргонавты. – 1923. – № 1. – 103 с.
20. Бецкой И. И. Привилегия и Устав Императорской Академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с воспитательным при оной Академии училищем / И. И. Бецкой. – СПБ.: Печ. при Сенате, 1764. – 22 с.
21. Вестник изящных искусств. – 1886. – № 21 (1 ноября). – С. 550-627.
22. Вестник изящных искусств. – Спб.: Изд. при Акад. Художеств. – 1883. – № 1. 192 с.
23. Всемирная иллюстрация. – 1886. – № 912. – 537 с.
24. Временный устав Императорской Академии художеств, высочайше утвержденный в 15 день октября 1893 года. – СПБ.,: 1893. – 26 с.
25. Выставка произведений в 1842 году Императорской Академией художеств. – СПБ., 1842. – 19 с.
26. Гудок. – 1862. – № 38. – С. 297-304.
27. Гусляр. Еженедельный иллюстрированный журнал. – М.: Н. И. Пастухов. – 1890. – № 2. – С. 28-29.

28. Весенняя выставка картин в залах Императорской академии художеств: каталог иллюстрированный / сост. Н. Кравченко. – Спб: тип. Р. Голике, 1897. – 44 с.
29. Дополнительные статьи к Уставу Санкт-Петербургской императорской академии художеств. В кн.: привилегии, уставы и штаты Императорской Академии художеств с 1764 по 1840. – СПБ.: 1843. – 152 с.
30. Жемчужников Л. М. Несколько замечаний по поводу последней выставки в С.-Петербургской Академии художеств / Л. М. Жемчужников // Основа. – 1861. – № 2. – 23 с.
31. Живописное обозрение. – 1877. – № 15. – С. 226-240.
32. Живописное обозрение. – 1880. – № 10. – С. 178-196.
33. Живописное обозрение. – 1880. – № 13. – С. 234-252.
34. Живописное обозрение. – 1880. – № 14. – С. 254-272.
35. Живописное обозрение. – 1880. – № 18. – С. 330-348.
36. Живописное обозрение. – 1881. – № 17. – С. 334-352.
37. Императорская Академия художеств: История ее устава и управления. – СПБ.: тип. и фототипия Штейна, 1891. – 35 с.
38. Искусства. Журн. театра, музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и словесности. – 1860. – № 1. – 32 с.
39. Иллюстрированный обзор Выставки Академии художеств 1886 / Сост. Ф. И. Булгаков. – Спб.: т-во М. О. Вольф, 1886. – 41 с.
40. Краткий обзор выставки Императорской Академии художеств / Ред. Кукольник Н. В. – СПБ., 1836. – 18 с.
41. Каталог XVI передвижной художественной выставки / Сост. худ. А. К. Беггровым. – Спб.: Герман Гоппе, 1888. – 28 с.
42. Картичная галерея Императорской Академии художеств. Каталог галереи графа Н. А. Кушелева-Безбородко / Под наблюдением А. И. Сомова. Составил Б. К. Веселовский. – СПБ: Типография Стасюлевича. 1886. – 192 с.

43. Каталог посмертной выставки академика И. И. Левитана. – Спб., 1901. – 10 с.
44. Ковалевский П. М. О художествах и художниках в России. (По поводу выставки в Петербургской Академии художеств) / П. М. Ковалевский // Современник. – 1860. – № 10. – С. 360-380.
- Крупнова М. Д. Особенности профессиональной подготовки в скульптурном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества в XIX веке. К 200-летию со Дня рождения Н. А. Рамазанова / М. Д. Крупнова // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 8 (94). – С. 126-130.
45. Мнения лиц, спрошенных по поводу пересмотра Устава Императорской Академии Художеств. – Санкт-Петербург : тип. бр. Шумахер, 1891. – 365 с.
46. Нижегородский ярморочный справочный листок. – 1865. – № 12. – 4 с.
47. Новороссийский телеграф. – 1886. – № 3517 (15 октября). – 4 с.
48. Новороссийский телеграф. – 1886. – № 3501 (1 октября). – 4 с.
49. Нижегородский ярморочный справочный листок. – 1865. – № 12. – 4 с.
50. Нива. – 1884. – № 37. – 1230 с.
51. Новь. – 1889. – № 4. – 224 с.
52. Новое время. – 1876. – № 17. – 4 с.
53. Описание трудов господ членов Императорской Академии трех знатнейших художеств живописи, скульптуры и архитектуры представленных для смотрения обществу. Выставлены оные, по общему согласию собрания, в назначенней для сего, Академической сале: сего 1766 года. – СПБ.: При Имп. Акад. Наук, 1766. – 16 с.
54. Общество выставок художественных произведений. Годичная выставка в Императорской Академии художеств, I-я. – СПБ., 1876. – 24 с.
55. Общество выставок художественных произведений. Выставка в Императорской Академии художеств. – СПБ., 1877. – 16 с.
56. Общество выставок художественных произведений. Годичная выставка, 3-я. – СПБ., 1879. – 32 с.

57. Общество выставок художественных произведений. Выставка в Императорской Академии Художеств, 4-я. – СПБ., 1880. – 32 с.
58. Общество выставок художественных произведений. Выставка, 6-я. – СПБ., 1882. – 16 с.
59. Общество выставок художественных произведений. Выставка 7-я. – СПБ., 1883. – 16 с.
60. Одесский листок. – 1886. – № 263. – 4 с.
61. Одесский листок. – 1886. – № 264. – 4 с.
62. Ровинский Д. А. Академия художеств до времен императрицы Екатерины II. / Д. А. Ровинский // Отечественные записки. – 1855. – Т. 102. – № 10. – С. 45-76.
63. Русская иллюстрация. Пчела. – 1876. – № 10. – С. 2-8.
64. Русская иллюстрация. Пчела. – 1876. – № 12. – С. 2-8.
65. Русская иллюстрация. Пчела. – 1876. – № 13. – С. 2-12.
66. Русская иллюстрация. Пчела. – 1877. – № 13. – С. 194-208.
67. Русская иллюстрация. Пчела. – 1877. – № 11. – С. 162-176.
68. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. – М.: Губернская типография, 1863. – 313 с.
69. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования 1852-1864 ко дню празднования юбилея Академии / сост. почетный вольный общник П. Н. Петров. – СПБ., 1865. – Ч. 3. – 450 с.
70. Список всем находящимся на выставке Императорской Академии художеств живописным, скульптурным, архитектурным и проч. работам во время открытия Академии в 1833 году. – СПБ., 1835. – 22 с.
71. Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886 / В. В. – Стасов. СПБ: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. – 768 с.
72. Словарь русских художников, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и

проч. С древнейших времен до наших дней (XI–XIX вв.): (с 1867 по 1892 г. включит.) / составил на основании летописей, актов, архивных документов, автобиографических заметок и печатных материалов Н. П. Собко. – СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1893. – 1389 с.

73. Старк Э. А. Колыбель русского искусства. (Императорская Академия Художеств) / Э. А. Старк. – Петроград: Издание П. П. Сойкина, 1914. – 32 с.
74. Санкт-Петербургские Ведомости. – 1765. – № 18. – 9 с.
75. Санкт-Петербургские Ведомости. – 1765. – № 25. – 9 с.
76. Санкт-Петербургские Ведомости. – 1765. – № 28. – 9 с.
77. Санкт-Петербургские Ведомости. – 1765. – № 74. – 9 с.
78. Санкт-Петербургские Ведомости. – 1765. – № 5. – 9 с.
79. Санкт-Петербургские ведомости. – 1769. – № 62. – 12 с.
80. Светопись. – 1858. – № 5. – С. 123-143.
81. Санкт-Петербургские ведомости. – 1770. – № 65. – 12 с.
82. Устав Общества выставок художественных произведений: [Утв. 21 сент. 1875]. – СПБ., 1875. – 12 с.
83. Указатель художественных произведений, выставленных в музее Императорской Академии Художеств. – СПБ., 1858. – 18 с.
84. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии Художеств. – СПб. 1860. – 37 с.
85. Указатель художественных произведений годичной выставки Императорской Академии Художеств за 1861-1862 академический год. – СПБ., 1862. – 37 с.
86. Указатель художественных произведений годичной выставки Императорской Академии Художеств за 1862-1863 академический год. – Спб., 1863. – 30 с.
87. 176. Художественный журнал. – 1881. – № 1. – 53 с.
88. Художественный журнал. – 1881. – № 11. – 322 с.
89. Художественный журнал. – 1882. – № 4. – 260 с.
90. Художественный журнал. – 1882. – № 5. – 316 с.

91. Художественный журнал. – 1883. – № 3. – 155-222.
92. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1883. – № 3. – С. 79-116.
93. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1884. – № 6. – С. 132-164.
94. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1885. – № 3. – С. 59-88.
95. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1890. – № 4. – С. 95-124.
96. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». Добавление к № 8. – 1883. – № 8. – С. 2-15.
97. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1883. – № 8. – С. 265-376.
98. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1883. – № 10. – С. 334-337.
99. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1883. – № 21. – С. 629-634.
100. Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств». – 1884. – № 15. – С. 387-416.
101. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764-1914 / Сост. С. Н. Кондаков. Ч. 1: Часть историческая. – СПб. : Б. и., 1914. – 353 с.

Литература:

102. Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников XIX-XX в. / Сост. Е. Н. Литовченко, Л. С. Полякова. – Спб.: Историческая иллюстрация, 2013. – 320 с.
103. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы / Б. В. Асафьев. – М.: Республика, 2004. – 391 с.

104. Андреева Е. М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII-первой половине XIX веков: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Андреева Екатерина Михайловна. – Спб., 2006. – 372 с.
105. Академия художеств от основания до наших дней. 1757-2008: словарь справочник в двух томах / Рос. Акад. Художеств; НИИ теории и истории изобраз. искусств / отв. ред. В. В. Ванслов. – М.: НИИ РАХ, 2008. – Т.1. Императорская Академия художеств. 1757-1917. – 696 с.
106. Анциферов Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. – Л.: Агентство «Лира», 1990. – 249 с.
107. Алешина Л. С. Русское искусство XIX - начала XX века / Л. С. Алешина, М. М. Ракова, Т. Н. Горина. – М.: Искусство, 1972. – 160 с.
108. Бенуа А. Н. Русская школа живописи в XIX веке / А. Н. Бенуа. – М.: Республика, 1995. – 447 с.
109. Боровская Е. А. Графические классы и мастерские Рисовальной школы Императорского Общества поощрения художеств. К истории русского искусства начала XX века / Е. А. Боровская // Проблемы развития русского искусства: Научные труды. – СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2013. – Вып. 24. – С. 86-102.
110. Боровская Е. А. Художественное образование в Петербурге: традиции и современность: Рисовальная школа ОПХ / Е. А. Боровская // Проблемы развития русского искусства: Научные труды. – СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2006. – Вып. 3. – С. 148-160.
111. Боровская Е. А. Из истории среднего художественного образования в России. Роль академического класса оригиналов / Е. А. Боровская // Академические мастер классы для художественных училищ России: материалы 1-й Всероссийской конф. – СПб., 2013. – С. 48-61.

112. Боровская Е. А. Из истории художественного образования в России: Академия художеств, Общество поощрения художников и Санкт-Петербургская рисовальня школа в историко-культурном контексте рубежа 1850-1860-х годов / Е. А. Боровская // Вестник ТвГУ. Сер.: История, 2011. – Вып. 2. – С. 45-55.
113. Боровская Е. А. Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств в контексте художественного процесса начала XX века / Е. А. Боровская // Проблемы развития русского искусства: Научные труды. –СПБ.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2015. – Вып. 32. – С. 164-175.
114. Боровская Е. А. Художественное наследие Рисовальной Школы ИОПХ и творческие судьбы художников начала XX века / Е. А. Боровская // Индивидуальность художника и культурное наследие: материалы науч. конф., посвящ. памяти М. В. Доброклонского (22-24 апреля 2014). – СПБ.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2017. – Ч. 2. – С. 12-20.
115. Академик живописи М. П. Боткин. К 180-летию со дня рождения: альбом выставки / СпбГМИСР; авт. сост. Е. В. Бакалдина / отв. Ред. А. А. Бондаренко. – Спб.: Изд. СпбГМИСР, 2019. – 120 с.
116. Бакалдина Е. В. «Обитель Боткина»: Деятельность М. П. Боткина в Императорском Обществе поощрения художеств / Е. В. Бакалдина // Исторические Боткинские чтения. – СПБ.: Издание СпбГМИСР, 2020. – Вып. 3. – С. 137-151.
117. Бакалдина Е. В. Вклад М. П. Боткина в создание Русского музея Александра III / Е. В. Бакалдина // Исторические Боткинские чтения. – СПБ.: Издание СпбГМИСР, 2019. – Вып. 2. – С. 32-53.
118. Балакин А. Ю. Еще об авторстве статьи «Выставка в Академии художеств за 1860-61 год», атрибутируемой Достоевскому / А. Ю. Балакин. – Таллин: Издательство Таллинского университета, 2015. – С. 35-39.
119. Байбурова Р. М. Первые художественные публичные выставки в России (Императорская Академия художеств, XVIII век) / Р. М. Байбурова // Материалы

- международной научно-практической конференции «Искусство и экспозиция. Исторический опыт и новейшие тенденции». – М.: Дизайн-Ревю, 2018. – С. 6-20.
120. Байбурова Р. М. Без добрых дел блаженства нет. Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII в. / Р. М. Байбурова. – М.: БуксМАрт, 2021. – 208 с.
121. Байбурова Р. М. Академия художеств как одно из воспитательных учреждений XVIII века / Р. М. Байбурова. // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы: сб. статей / ред.-сост. И. В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2006. – Вып. 10. – С. 59-78.
122. Богдан В.-И. Т. Идея устройства «Музея старой Академии художеств» (1910 г.) / В.-И. Т. Богдан // 250 лет Академии художеств: сборник докладов научной конференции 11-12 марта. – СПБ.: НИМ РАХ, 1998. – С. 8-10.
123. Богдан В.-И. Т. Участие музея Академии в выставочных проектах / В.-И. Т. Богдан // Декоративное искусство. – 2005. – № 5. – С. 45-47.
124. Богдан В.-И. Т. Романовы и Императорская Академия художеств / В.-И. Т. Богдан // Наука в России. – М.: Наука, 2014. – № 3. – С. 64-71.
125. Богдан В.-И. Т. Вице-президент Г. Г. Гагарин и музей Академии художеств (1859-1872) / В.-И. Т. Богдан // Художники-педагоги: история и современность: сб. науч. метод. ст. – Л., 1991. – С. 3-8.
127. Беккер И. И., Бродский И. А., Исаков С. К. Академия Художеств. Исторический очерк / И. И. Беккер, И. А. Бродский, С. К. Исаков. – Л.-М.: Искусство, 1940. – 160 с.
128. Бородина С. А. К вопросу о «кризисе» Императорской Академии художеств в 1880-начале 1890-х гг. / С. А. Бородина // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. – Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1980. – Вып. 13. – С. 11-32.
129. Балаш А. Н. Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств в 1851

- году / А. Н. Балаш // 240 лет Академии художеств. Научная конференция 11-12 марта: краткое содерж. докладов. – Спб., 1998. – С. 41-44.
130. Балуев С. М. Новое о полемичности «Заметок о художественных выставках» (1887) В. М. Гаршина / С. М. Балуев // Вестник Вятского гуманитарного университета. – 2011. – № 2(2). – С. 191-195.
131. Валькова К. В. Опыт организации первых передвижных художественных выставок в России (1871-1890-е гг.) / К. В. Валькова // Известия АлтГУ. Исторические науки и археология. – 2020. – № 2 (112). С. 24-27.
132. Верещагина А. Г. Академия художеств и передвижники / А. Г. Верещагина // Третьяковская галерея. – 2007. – № 1. С. 6–21.
133. Верещагина А. Г. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века / А. Г. Верещагина. – Л.: Искусство, 1973. – 130 с.
134. Верещагина А. Г. Академии художеств в Петербурге XVIII века / А. Г. Верещагина // К 250-летию Российской Академии художеств. Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сборник статей / ред.-сост. И. В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – Вып. 11. – С. 5-17.
135. Верещагина А. Г., Бялый Г. А. и др. Очерки истории русской культуры второй половины XIX века: пособие для учителя / под ред. Н. М. Волынкина. – М.: Просвещение, 1976. – 431 с.
136. Верещагина А. Г. Художник. Время. История: Очерки русской исторической живописи XVIII - начала XX века / А. Г. Верещагина. – Л.: Искусство, 1973. – 130 с.
137. Верещагина А. Г. Передовая русская художественная критика конца 1850-х-начала 1860-х годов XIX века о путях развития искусства критического реализма / А. Г. Верещагина // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. – Л.: институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1971. – Вып. 1. – С. 29-44.

138. Верещагина А. Г. Снова о «бунте четырнадцати» / А. Г. Верещагина // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 477-490.
139. Верещагина А. Г. Передвижники и Академия художеств / А. Г. Верещагина // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 497-507.
140. Врангель Н. Н. История Императорской Академии художеств за 150 лет / Н. Н. Врангель // Наше наследие. – М., 2004. – № 69. – С. 69-77.
141. Ванслов В. В. О преемственности Российской и Императорской академий художеств / В. В. Ванслов // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сб. статей / под ред. И. В. Рязанцева. – М.: Памятники исторической мысли», 2006. – Вып. 10. С. 5-10.
142. Во главе Императорской Академии художеств...: Граф И. И. Толстой и его корреспонденты. 1889-1898 / Российская акад. наук, Санкт-Петербургский ин-т истории / отв. ред. Р. Ш. Ганелин. – М.: Индрик, 2009. – 939 с.
143. Глинтерник Э. М. Выставки первой трети XX века в Императорской Академии художеств — Ленинградском ВХУТЕИНе / Э. М. Глинтерник // Санкт-Петербургский государственный университет. Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2020. – Вып. 10. – С. 436–447.
144. Гессен Л. А., Островский А. Г. Русские писатели об изобразительном искусстве / Л. А. Гессен, А. Г. Островский. – Л.: Художник РСФСР, 1976. – 329 с.
145. Гинзбург И. В. Русская академическая живопись 1870-1880-х годов / И. В. Гинзбург // Искусство. – 1934. – № 5. – С. 94-127.
146. Гинзбург И. В. Педагогическая деятельность К. П. Брюллова / И. В. Гинзбург // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К

- 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 133-144.
147. Гинзбург И. В. Школа П. П. Чистякова / И. В. Гинзбург // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 197-211.
148. Гаршин В. М. Красный цветок / В. М. Гаршин. – М.: ЭКСМО, 2008. – 480 с.
149. Гордон Е. С. Русская академическая живопись второй половины XIX века: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 07.00.12 / Гордон Елена Сергеевна. – М., 1985. – 220 с.
150. Гудыменко Ю. Ю. Русская живопись XIX века. Каталог коллекции / Ю. Ю. Гудыменко. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2017. – 424 с.
151. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. – М.: 2001. – 527 с.
152. Зайцев Г. Б. Поздние работы А. И. Корзухина и передвижные выставки Академии художеств (1886-1889) / Г. Б. Зайцев // Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. трудов / отв. ред. Б. В. Павловский. – Свердловск: Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 1985. – С. 36-41.
153. Зотов А. И. Академия художеств СССР: краткий очерк / А. И. Зотов. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 91 с.
154. Императорская Академия художеств: документы и исследования / К 250-летию со дня основания. Сборник РАХ: Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли. 2010. – 610 с.
155. История русского искусства. / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова. В 10 томах. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953-1969.
156. Карпова Т. Л. Салонный академизм. Русская версия / Т. Л. Карпова // Искусство «Золотой середины»: Русская версия: Сб. науч. трудов / отв. ред. Т. Л. Карпова. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 5–24.

157. Карпова Т. Л. Фрина Генриха Семирадского – манифестация идеи Красоты в художественной атмосфере 1880-х годов / Т. Л. Карпова // Искусство Восточной Европы: Генрих Семирадский и академизм. Материалы международ. научно-практич. конференции: сб. науч. ст. / ред.-состав. И. Гавраш и др. – Т. 4. – Варшава: Польский институт исследований мирового искусства, 2016. – С. 165-176.
158. Калугина О. В. В. Стасов в восприятии русской художественной критики второй половины XIX - начала XX века / О. В. Калугина // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2018. – № 4 (14). – С. 51-60.
159. Калугина О. В. Академия художеств и Московское училище живописи, ваяния и зодчества во второй половине XIX века. К проблеме альтернативного образования / О. В. Калугина // Проблемы развития зарубежного искусства. Научные труды. – СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2009. – Вып. 9. – С. 111-122.
160. Калугина О. В. Художественное образование в России во второй половине XIX века / О. В. Калугина // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 217-304.
161. Калугина О. В. Художественное образование и эволюция русского искусства на рубеже XIX-XX веков / О. В. Калугина // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 606-611.
162. Калугина О. В. Русская скульптура серебряного века. Путешествие из Петербурга в Москву / О. В. Калугина. – М.: БуксМАрт, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2013. – 336 с.

163. Кравченко А. И. Основные принципы Веберовской методологии. / А. И. Кравченко. // Вестник Московского университета. – М.: Изд-во Московского университета, 2011. – № 4. – С. 153-171.
164. Климов П. Ю. Росписи Г. И. Семирадского в московском храме Христа Спасителя / П. Ю. Климов // Искусство Восточной Европы: Генрих Семирадский и академизм. Материалы международ. научно-практич. конференции: сб. науч. ст. / ред.-состав. И. Гавраш и др. – Т. 4. – Варшава: Польский институт исследований мирового искусства, 2016. – С. 87-94.
165. Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII века / А. Л. Каганович. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 318 с.
166. Крамской И. Н. Письма к художникам / И. Н. Крамской / сост. Обрадович А. Г. – СПБ.: Лениздат, 2014. – 319 с.
167. Кутейникова Н. С. Русское изобразительное искусство на всемирных выставках XIX века: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Кутейникова Нина Сергеевна. – СПБ., 1973. – 207 с.
168. Кутейникова Н. С. Русская Академия художеств и всемирные выставки второй половины XIX века / Н. С. Кутейникова // Проблемы развития русского искусства: тематический сборник науч. трудов. – Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1971. – Вып. 1. – С. 88-105.
169. Кутейникова Н. С. Императорская Академия художеств и всемирные выставки (вторая половина XIX века) / Н. С. Кутейникова // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 462-470.
170. Корепанова С. А. Выставочная деятельность в России в XIX веке (промышленные и научно-промышленные выставки): Диссертация на соиск. уч. степ. канд. исторических наук: 07.00.02 / Корепанова Светлана Анатольевна. – Екатеринбург, 2005. – 335 с.

171. Кривдина О. А. Скульптурные работы И. И. Подозерова (1839–1899) для Санкт-Петербурга / О. А. Кривдина // Фонтанка: культурно-исторический альманах. – 2018. – № 24. – С. 79-85.
172. Кириченко Е. И. Последний президент из дома Романовых / Е. И. Кириченко // ACADEMIA. – М., 2010. – № 6. – С. 3-10.
173. Кисунько В. Г., Бойко М. Н. и др. Русская художественная культура второй половины XIX века / отв. ред. Г. Ю. Стернин. – М.: Наука, 1988. – 364 с.
174. Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики XIX века от Константина Батюшкова до Александра Бенуа / Р. С. Кауфман. – М.: Искусство, 1990. – 366 с.
175. Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики XIX века / Р. С. Кауфман. – М.: Искусство, 1985. – 166 с.
176. Логутова Е. В. К истории художественных выставок в Санкт-Петербурге XIX-начала XX в. / Е. В. Логутова // К 55-летию профессора Ю. В. Кривошеева: сб. науч. ст. / ред.-сост.: А. А. Мещенина и др., науч. ред. А. Ю. Дворниченко и др. – Спб.: Издательский дом Санкт-Петербургского университета, 2010. – С. 284-294.
177. Логутова Е. В. Организация художественных выставок в Санкт-Петербурге во второй половине XIX-начале XX вв.: Диссертация на соискание уч. степ. канд. исторических наук: 07.00.09 / Логутова Елена Владимировна. – Спб., 2005. – 307 с.
178. Лисовский В. Г. Академия художеств / В. Г. Лисовский. – Л.: Лениздат, 1982. – 224 с.
179. Лобашева И. Ф. Ведущая роль Академии художеств и ее музея в становлении единой художественной образовательной системы России в период действия реформы 1894 года / И. Ф. Лобашева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Спб.: Издательство Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. – № 39. – С. 318-325.

180. Лучкин А. В. Ретроспективные выставки в Санкт-Петербурге: историзм мышления на рубеже XIX-XX вв. / А. В Лучкин // Вопросы музеологии. – 2013. – № 1 (7). – С. 31-40.
181. Лебедева И. В. Выставочная жизнь Москвы и Петербурга начала XX века: издания к выставкам как информационный источник / И. В. Лебедева // Евразийский Союз Ученых. – 2020. – № 10 (79). – С. 19-23.
182. Лебедева И. В. Выставочная жизнь Москвы начала XX века: художественные экспозиции из Петербурга / И. В. Лебедева // Евразийский Союз Ученых. – 2022. – № 7 (100). – С. 8-13.
183. Морозова О. Славянский цикл Г. Семирадского / О. Морозова // Искусство Восточной Европы: Генрих Семирадский и академизм. Материалы международ. научно-практич. конференции: сб. науч. ст. / ред.-состав. И. Гавраш и др. – Т. 4. – Варшава: Польский институт исследований мирового искусства, 2016. – С.113-128.
184. Михайлов А. И. Заметки о развитии буржуазной живописи в России (60-70 гг. XIX в.) / А. И. Михайлов // Русская живопись XIX века. – М.: Рацион, 1929. – С. 84-115.
185. Молева Н. М., Белютин Э. М. Русская художественная школа второй половины XIX века-начала XX века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1967. – 391 с.
186. Молева Н. М., Э. М. Белютин. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1956. – 519 с.
187. Молева Н. М., Э. М. Белютин. Русская художественная школа второй половины XIX - начала XX века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1967. – 391 с.
188. Молева Н. М. Дмитрий Левицкий / Н. М. Молева. – М.: Искусство, 1980. – 232 с.

189. Мельник Н. Д. Художественная критика как отражение русского искусства: 1850-1860-е годы / Н. Д. Мельник // Журналистский ежегодник. – Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет, 2013. – Вып. № 2-1. – С. 36-40.
190. Мартынов И. Н. А. И. Сомов — редактор «Вестника изящных искусств» / И. Н. Мартынов // Ежегодник Научно-исследовательского института русской культуры Уральского государственного университета. – Екатеринбург: УрГУ, 1997. – С. 54-64.
191. Материалы к библиографии по истории Академии художеств. 1757-1957. / Отв. ред., подбор ил. : Л. С. Полякова; Сост. : А. М. Стafeева. – Л.: б. и., 1957. – 209 с.
192. Марисина И. М. О современном состоянии изящных искусств в России: русские академические выставки 1760-х-1820-х годов глазами иностранных посетителей / И. М. Марисина // ACADEMIA. – М., 2023. – № 1. – С. 59-71.
193. Моисеева С. В. Публичные выставки академии художеств 1760-начала 1770 годов как отражение процесса развития отечественного изобразительного искусства: Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моисеева Светлана Владимировна. – Спб., 1997. – 466 с.
194. Моисеева С. В. Публичная выставка Санкт-Петербургской академии художеств 1766 года / С. В. Моисеева // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей: ред.-сост. И. В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – Вып. 11. – С. 60-74.
195. Моисеева С. В. Правила подготовки, проведения и завершения публичной выставки-экзамена в уставах и регламентах зарубежных и русских Академий XVII-середины XVIII века / С. В. Моисеева // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 84-103.

196. Манин В. С. Из истории основания и деятельности Академии художеств в XVIII веке / В. С. Манин. – М.: Союз-дизайн, 2016. – 146 с.
197. Нестерова Е. В. Поздний академизм и салон / Е. В. Нестерова. – СПб.: Золотой век, 2004. – 472 с.
198. Нестерова Е. В. Традиции и новаторство в академической живописи второй половины XIX века / Е. В. Нестерова // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей: ред.-сост. И. В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2006. – Вып. 10. – С. 249-256.
199. Нестерова Е. В. К. Е. Маковский и ориентализм в русской живописи второй половины XIX в. / Е. В. Нестерова // Научные труды Санкт-Петербургской Академии художеств, 2016. – Вып. 36. – с. 85-98.
200. Нестерова Е. В. Позднеакадемическая живопись в России. Исторический жанр: тенденции, направления, имена / Е. В. Нестерова // Искусство Восточной Европы: Генрих Семирадский и академизм. Материалы международ. научно-практич. конференции: сб. науч. ст. / ред.-состав. И. Гавраш и др. – Т. 4. – Варшава: Польский институт исследований мирового искусства, 2016. – С. 349-362.
201. Нестерова Е. В. Поздний академизм и салон в русской живописи второй половины XIX века: Диссертация на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения в форме науч. доклада: 17.00.04 / Нестерова Елена Владимировна. – Спб., 2004. – 32 с.
202. Нестерова Е. В. Товарищество передвижников. Демократический реализм / Е. В. Нестерова. – М.: Кучково поле, 2018. – 175 с.
203. Нестерова Е. В. Европейские источники русского академизма / Е. В. Нестерова // Искусство «Золотой середины»: Русская версия: Сб. науч. Трудов. / отв. ред. Т. Л. Карпова. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 35-43.
204. Нестерова Е. В. Пенсионеры петербургской Академии художеств во Франции / Е. В. Нестерова // Императорская Академия художеств. Документы и

- исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 304-312.
205. Нестерова Е. В. Русско-французские художественные связи второй половины XIX века / Е. В. Нестерова // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 412-434.
206. Нестерова Е. В. Братья Константин и Владимир Маковские. Характер, творчество, судьба / Е. В. Нестерова // Проблемы развития отечественного искусства: Научные труды. – СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2015. – Вып. 32. – С. 176-201.
207. Никитин Ю. А. Промышленные выставки России XIX – начала XX века. / Ю. А. Никитин. – Череповец: Полиграфист, 2004. – 269 с.
208. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М. Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 395 с.
209. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80.000 слов и фразеологических выражений. / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: ООО «ИТИ ТЕХНОЛОГИИ», 2003. – 944 с.
210. Оленин А. Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии художеств / Сост., вступ. ст. и прим. Н. С. Беляев. – Спб.: БАН, 2010. – 144 с.
211. Общественная деятельность И. Н. Крамского. Из книги С. Н. Гольдштейн «И. Н. Крамской. Жизнь и творчество» / С. Н. Гольдштейн // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 507-524.
212. Поспелов Г. Г. Салонное искусство и новейшие течения начала XX века / Г. Г. Поспелов // Искусство «Золотой середины»: Русская версия: Сб. науч. трудов / отв. ред. Т. Л. Карпова. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 175–182.

213. Поспелов Г. Г. Русское искусство XIX века: вопросы понимания времени / Г. Г. Поспелов. – М.: Искусство, 1997. – 287 с.
214. Пронина Н. А. Академия художеств XVIII - первой половины XIX века как художественный центр страны / Н. А. Пронина // Труды Академии художеств СССР: сборник / ред.: В. В. Ванслов, М. Т. Кузьмина. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – Вып. 2. С. 89-101.
215. Поленов В. Д. Письма. Дневники. Воспоминания / Сост.: Е. В. Сахарова; Общ. ред. и вступ. статья А. Леонова. – 2-е изд.– М.: Искусство, 1948. – 520 с.
216. Пиндюр А. В. Товарищество вспомогательной кассы недостаточных академистов и его роль в общественной жизни Императорской академии художеств / А. В. Пиндюр // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вопросы теории культуры. – Спб.: Санкт-Петербургская академия художеств И. Е. Репина, 2024. – Вып. 71. – С. 151-159.
217. Пиндюр А. В. Применение методологии М. Вебера при изучении выставочной деятельности Императорской Академии художеств второй половины XIX века / А. В. Пиндюр // KANT: Social science & Humanities. – Ставрополь: ООО «Издательство СТАВРОЛИТ», 2024. – № 2 (18). – С. 97-101.
218. Пиндюр А. В. Общество выставок художественных произведений. Вопросы историографии / А. В. Пиндюр // Вестник ГГУ. – М.: Гжельский государственный университет, 2024. – № 4. – С. 90-100.
219. Пиндюр А. В. Первая выставка Общества выставок художественных произведений сквозь призму социологии искусства / А. В. Пиндюр // KANT: Social science & Humanities. – Ставрополь: ООО «Издательство СТАВРОЛИТ», 2025. – № 1 (21). – С. 105-109.
220. Пиндюр А. В. Выставочная деятельность ОВХП как один из факторов зарождения русского салонного искусства // Месмахеровские чтения – 2023. – СПб.: СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. – С. 48-55.

221. Пиндюр А. В. История выставочной деятельности Академии художеств: Первая передвижная академическая выставка // Месмахеровские чтения – 2024. – СПб.: СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. – С. 310-316.
222. Пиндюр А. В. Уральские пейзажи в творчестве П. П. Верещагина // Весенние искусствоведческие чтения – 2024. – Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2024. – С. 103–109.
223. Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство / К. В. Пигарев. –М.: Наука, 1972. – 123 с.
224. Русские писатели об изобразительном искусстве / Сост. Л. А. Гессен, А. Г. Островский. – Ленинград: Художник РСФСР, 1976. – 328 с.
225. Русская академическая художественная школа в XVIII веке. – М.-Л.: Гос. соц.-экон. Изд-во, 1934. – 207 с.
226. Репин И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин / под редакцией и со вступительной статьей Корнея Чуковского. 5-е изд. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. – 509 с.
227. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX - начала XX века: хрестоматия / сост. Н. И. Беспалова, Л. Ф. Денисова, Н. Н. Козюра и др.; – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 863 с.
228. Савинов А. Н. Академия художеств и Товарищество передвижных художественных выставок / А. Н Савинов // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию основания: Сб. науч. трудов / Сост. И. В. Рязанцев, О. В. Калугина, А. В. Самохин. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 489–503.
229. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века / Г. Ю. Стернин. – М.: Советский художник, 1984. – 296 с.
230. Стернин Г. Ю. Два века. Очерки русской художественной культуры / Г. Ю. Стернин. – М.: Галарт, 2007. – 381 с.

231. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков / Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1970. – 293 с.
232. Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР: Справочник / Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. – СПб.: Издательство Чернышева, 1992. – 400 с.
233. Северюхин Д. Я. Старый художественный Петербург: рынок и самоорганизация художников от начала XVIII века до 1932 года / Д. Я. Северюхин. – СПб: Міръ, 2008. – 534 с.
234. Северюхин Д. Я. Выставочная проза Петербурга. Из истории художественного рынка / Д. Я. Северюхин. – СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. – 62 с.
235. Северюхин Д. Я. Три века художественного рынка Санкт-Петербурга или Проза художественной жизни / Д. Я. Северюхин. – СПб.: Міръ, 2018. – 750 с.
236. Смольников Н. С. О предмете социологии. / Н. С. Смольников. // Вестник ПНИПУ. Социально-экономические науки. – Пермь, 2014. – № 2. – С. 178-193.
237. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725-1800: в 5 т. / ред. коллегия: И. П. Кондаков (пред.) и др. – Москва: б. и., 1967. – 989 с.
238. Сарабьянов Д. В. История русского искусства второй половины XIX века / Д. В. Сарабьянов. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 381 с.
239. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. / Д. В. Сарабьянов. – М.: АСТ-пресс: Галарт, 2001. – 301 с.
240. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ / Д. В. Сарабьянов / Вступ. статья Г. Г. Поспелова. – М.: Советский художник, 1980. – 261 с.
241. Седельникова О. В. Статьи А. Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840-1850-х гг. / О. В. Седельникова // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2010. – № 3 (11). – С. 81-96.

242. Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы / общ. ред. С. Н. Гольдштейн: соч. в 2 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1987. – 283 с.
243. Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817–1859) / сост., авт. вступ. и примеч. Н. С. Беляев. – СПб.: БАН, 2015. – 768 с.
244. Филиппова О. Н. Творчество В. Д. Орловского – представителя плеяды мастеров русской национальной школы пейзажной живописи (1842-1914 гг.) / О. Н. Филиппова // Молодой ученый. – 2018. – № 3. – С. 501-509.
245. Хмельницкая И. И. Во благо родного Отечества... Великий князь Владимир Александрович – президент Императорской Академии художеств / И. И. Хмельницкая. – СПБ.: Издательство «Политехника-сервис», 2010. – 136 с.
246. Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века: сб. статей / Рос. АН, Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. – М.: Наука, 1994. – 424 с.
247. Цомакион А. И. Иван Крамской. Его жизнь и художественная деятельность / А. И. Цомакион. – М.: Нобель Пресс, 2011. – 78 с.
248. Шабанов А. Е. Введение в институциональную историю искусств: академия, выставка, музей в Европе в Новое время: учебное пособие / А. Е. Шабанов, при участии Е. С. Ивановой. – СПБ.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2025. – 228 с.
249. Яковлева Н. А. Русская историческая живопись / Н. А. Яковлева. – М.: Белый город, 2005. – 656 с.

Список иллюстраций

1. Лосенко А. П. Владимир и Рогнеда. 1770. Холст, масло. 211,5x177,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
2. Лосенко А. П. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Холст, масло. 156,3x212,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
3. Вид Залы Рафаэля в Императорской Академии художеств, во время выставки художественных произведений и редких вещей, в пользу Общества Посещения Бедных. Из журнала «Русский художественный листок», № 11. 1851. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
4. Воспоминание о выставке картин и редких произведений художества в залах Императорской Академии художеств в СПб в 1861 г. Иллюстрация из журнала «Русский художественный листок», 1861. № 17. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
5. Поляков. Постоянная выставка картин «Общества выставок». Из журнала «Живописное обозрение», № 17. 1881. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
6. Ге Н. Н. Тайная вечеря. 1863. Холст, масло. 283x382. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
7. Перов В. Г. Первые христиане в Киеве. 1880. Холст, масло. 156x243. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
8. Клевер Ю. Ю. Красная Шапочка. 1884. Холст, масло. 185x155,4. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород, Россия.
9. Вениг К. Б. Иван Грозный и его мамка. 1886. Холст, масло. 187x140,5. Харьковский художественный музей, Харьков, Украина.
10. Волков Е. Е. Пейзаж. Болото. 1880-е гг. Холст, масло. 61x123. Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону, Россия.
11. Ярошенко Н. А. Цыганка. 1886. Холст, масло. 83x65. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов, Россия.
12. Лемох К. В. Новое знакомство. 1885. Холст, масло. 55x72. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

13. Поленов В. Д. Больная. Начало 1880-х гг. Холст, масло. 41,7x59,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
14. Савицкий К. А. Панихида в 9-й день на кладбище. 1885. Холст, масло. 86x140. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
15. Пригласительный билет на бал художников в театре «Аквариум» 03. 03. 1907 г. 1907. Бумага, печать типографская. 9,5x10. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга», Санкт-Петербург, Россия.
16. Попов А. П. Проект католического собора. 1850-е гг. Бумага, тушь. 100x165,6. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
17. Макаров М. А. Проект католического собора. 1858. Бумага, тушь, заливка тушью. 94,4x63. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
18. Даль Л. В. Католический собор на 2.000 человек. Эскиз фасада. После 1857. Бумага, карандаш, акварель. 31,9x40,5. Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва, Россия.
19. Соколов К. Я. Проект служительской казармы при Михайловском кадетском корпусе в г. Воронеже. Середина XIX века. Бумага, тушь, акварель. 19,5x31,4. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
20. Шарлемань А. И. Торжественный прием фельдмаршала Александра Суворова в Милане в апреле 1799. 1850. Холст, масло. 173x217. Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина», Гатчина, Россия.
21. Хлебовский С. Ассамблея при Петре I. 1858. Холст, масло. 113x176. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

22. Филиппов К. Н. Военная дорога между Севастополем и Симферополем во время Крымской войны. 1858. Холст, масло. 241,8x346,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
23. Васильев П. В. Иуда Искариот, бросающий сребреники. 1858. Холст, масло. 56,5x85,2. ЧС.
24. Карнеев А. Е. Сборы к венцу. 1858. Холст, масло. 107x149. Воронежский областной художественный музей имени И. Н. Крамского, Воронеж, Россия.
25. Попов А. А. Радостное письмо. 1858. Холст, масло. 63,5x84,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
26. Волков А. М. Обжорный ряд в Петербурге. 1858. Холст, масло. 96x129,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
27. Уткин Н. И. Шебуев В. К. (автор живописного оригинала). Святой Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадонской. 1856. Бумага, гравюра резцом. Л.:70x48,9; Д.:53x34. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
28. Олещинский А. Я. Портрет Николая Коперника. 1841. Бумага, гравюра на стали. Л.:62,5x44,5; Д.: 39,9x30,1; И.: 37,8x27,6. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
29. Лялин А. П. Медаль на смерть императора Николая I (аверс). 1855. Бронза, патинирование, чеканка. Д.: 6,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
30. Лялин А. П. Медаль на смерть императора Николая I (реверс). 1855. Бронза, патинирование, чеканка. Д.: 6,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
31. Пименов Н. С. Георгий Победоносец. 1854-1855. Бронза. 67x51x27. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
32. Бочаров М. И. Ай-Петри на южном берегу Крыма. 1858. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

33. Якоби В. И. Разносчик. 1858. Холст, масло. 67x52,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
34. Шишкин И. И. Вид в окрестностях Петербурга. 1856. Холст, масло. 66,5x96. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
35. Перов В. Г. Приезд станового на следствие. 1857. Холст, масло. 40,7x44,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
36. Чернецов Н. Г. Вид на Волге. 1852. Холст, масло. 107x72. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома, Россия.
37. Яковлев Г. И. Сусанна. 1857. Холст, масло. 194,5x127,5. Таганрогский художественный музей, Таганрог, Россия.
38. Боголюбов А. П. Вид Константинополя. 1856. Бумага, графит. 26x20,2. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
39. Боголюбов А. П. Женевское озеро близ замка Шильон. 1854. Картон, масло. 17x27. Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов, Россия.
40. Сверчков Н. Е. Ллойд (гравер). Метель. Вторая половина XIX века. Бумага, гравюра резцом. Л.: 8,4x12,2; И.: 6,4x9,3. Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Москва, Россия.
41. Басин П. В. Святой Георгий. 1857. Холст, масло. 33x61. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
42. Неизвестный фотограф. Петербург. Казанский собор. Образ: «Введение во храм пресвятой Богородицы». Работа Басина П. В. Конец XIX-начало XX века. Фотобумага, фотопечать. 13x23. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
43. Неизвестный фотограф. Репродукция картины П. В. Басина «Мученическая кончина Св. Дмитрия Солунского». Конец XIX-начало XX века. Картон, печать.

8,8x13,7; 7,5x13,7. Ивановский областной художественный музей, Иваново, Россия.

44. Лагорио Л. Ф. Вид на замок Гандольфо и озеро Альбано. 1857. Холст, масло. 96,5x127. ЧС.

45. Айвазовский И. К. Буря. 1857. Холст, масло. 100x149. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

46. Айвазовский И. К. Овцы. 1858. Холст, масло. 108,6x162,5. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.

47. Толстой Ф. П. Портрет Николая I. 1857. Мрамор. 127x86x74. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

48. Айвазовский И. К. Остров Белла на озере Маджоре. 1843. Холст, масло. 58,3x87,5. ЧС.

49. Гримм Д. И. Проект собора в память крещения Св. Владимира в Херсонесе Таврическом. 1860. Бумага, тушь. 34,2x43,5. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.

50. Шишкин И. И. Вид на острове Валааме (Местность Кукко). 1859. Холст, масло. 69x87. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

51. Перов В. Г. Сын дьячка, получивший первый чин. Лист из «Русского художественного альбома». Выпуск I. 1861. Бумага, литография. И.: 27x31; Л.: 40,4x59,6. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

52. Брюллов К. П. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. 1839-1843. Холст, масло. 482x675. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

53. Шарлемань А. И. Петр I объявляет народу мир со Швецией. 1860. Холст, масло. 174x216. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия.

54. Маковский К. Е. Исцеление слепых. 1860. Холст, масло. 240x297. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.

55. Лагорио Л. Ф. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима. 1859. Холст, масло. 177,5x262. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
56. Мясоедов Г. Г. Знахарь 1860. Холст, масло. 41x34. Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов, Россия.
57. Якоби. Светлый праздник нищего. 1860. Холст, масло. 92x76. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
58. Перов В. Г. Сцена на могиле. 1859. Холст, масло. 58x69. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
59. Волков А. М. Прерванное обручение. 1860. Холст, масло. 117x150,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
60. Крейтан В. П. Сеятель. 1862. Статуя, гипс. 203x85,5x108. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
61. Соломаткин Л. И. Именины дьячка. 1862. Холст, масло. 39,2x46,4. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
62. Седов Г. С. Путешественники, застигнутые дождем. Неизвестный гравер. Издание В. Е. Генкеля в Спб, Печатано Ф. А. Брокгаузом в Лейпциге. 1863-1865. Бумага, гравюра на стали. 21,4x28,6. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
63. Клабуновский Б. И. Копия картины К. П. Померанцева «Праздник Рождества Христова в Мертвом доме». 1981. Холст, масло. 90x160. Омский государственный литературный музей имени Ф. М. Достоевского, Омск, Россия.
64. Худяков В. Г. Тайное посещение. Издание В. Е. Генкеля, Печатано со стали Ф. А. Брокгауза. 1860-е гг. Бумага, гравюра на стали. 29,1x21,7. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
65. Журавлев Ф. С. Кредитор описывает имущество вдовы. 1862. Холст, масло. 84x111. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск, Беларусь.

66. Маковский К. Е. Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова. 1862. Холст, масло. 148x112. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
67. Песков М. И. Кулачный бой на Москве-реке при царе Иоанне IV Васильевиче Грозном. Лист из издания «Русская галерея, сцены из русской истории». Изд. В. Е. Генкеля, Тип. Ф. А. Брокгауза. 1860-е гг. Бумага, гравюра на стали. 21,5x28,5. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
68. Алексеев (Сыромянский) Н. М. Алеко. Автопортрет. 1859. Холст, масло. 92,3x73,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
69. Якоби В. И. А. П. Волынский на заседании кабинета министров. 1875. Холст, масло. 45x68. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.
70. Седов Г. С. Царь Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву. 1875. Холст, масло. 137x172. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
71. Снегиревский А. В. Любопытство. Из журнала «Нива», № 1. 1879. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
72. Снегиревский А. В. Буря. Из журнала «Русская иллюстрация. Пчела», № 9. 1876. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
73. Коцебу А. Е. Переход русских войск через Ботнический залив в марте 1809 года. Ксилография Л. Веселовского, К. Крыжановского. 1876. Бумага, ксилография. 20,1x33. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
74. Журавлев Ф. С. Купеческие поминки. 1876. Холст, масло. 98x142. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
75. Семирадский Г. И. Светочи христианства. Факелы Нерона. 1876. Холст, масло. 385x704. Национальный музей, Краков, Польша.
76. Маковский К. Е. Праздник перенесения священного ковра в Каире. 1876. Холст, масло. 214x315. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

77. Чистяков П. П. Русский боярин. 1876. Холст, масло. 131x107. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
78. Репин И. Е. Парижское кафе. 1875. Холст, масло. 120,6x191,8. ЧС.
79. Максимов В. М. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875. Холст, масло. 116x188. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
80. Перов В. Г. Птицелов. 1870. Холст, масло. 83,5x127. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
81. Шишкин И. И. Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии. 1872. Холст, масло. 117x165. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
82. Корзухин А. И. Бабушка и внучка. 1879. Холст, масло. 62,5x45. Львовская государственная картинная галерея, Львов, Украина.
83. Журавлев Ф. С. Перед венцом. Начало 1870-х гг. Холст, масло. 99x134. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
84. Корзухин А. И. Крестьянские дети в лесу. 1878. Холст, масло. 43x36. Пермская государственная художественная галерея, Пермь, Россия.
85. Якоби В. И. Ледяной дом. 1878. Холст, масло. 133,5x216. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
86. Боткин М. П. Беседа Христа с учениками. 1867. Холст, масло. 86x141. Музей изобразительных искусств, Архангельск, Россия.
87. Боткин М. П. Кардинал. Холст, масло. 45x36. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко, Краснодар, Россия.
88. Репин И. Е. Проводы новобранца. 1879. Холст, масло. 143x225. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
89. Репин И. Е. Садко. 1876. Холст, масло. 322,5x230. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
90. Репин И. Е. Бурлаки на Волге. 1870-1873. Холст, масло. 131,5x281. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

91. Репин И. Е. Приём волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886. Холст, масло. 293x490. Государственная Третьяковская Галерея, Москва, Россия.
92. Репин И. Е. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1883—1885. Холст, масло. 199,5x254. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
93. Добровольский Н. Ф. Здесь будет город заложен. 1880. Холст, масло. 108x177. Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого, Санкт-Петербург, Россия.
94. Клодт М. К. На Волге. 1880. Холст, масло. 57,5x124,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
95. Клевер Ю. Ю. Девственный лес. 1880. Холст, масло. 141x155. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
96. Корзухин А. И. В монастырской гостинице. 1882. Холст, масло. 106x150. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
97. Корзухин А. И. Сцена из стрелецкого бунта (Смерть Нарышкина Ивана Кирилловича). 1882. Холст, масло. ЧС.
98. Версилова-Нерчинская М. Н. В своей келье. 1882. Холст, масло. 110,8x84,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
99. Рубо Ф. А. Запорожцы в степи (казаки XVII столетия). 1881. Холст, масло. 47,2x91. Музей-панорама «Бородинская битва», Москва, Россия.
100. Мещерский А. И. Срубленный лес. 1882. «Живописное обозрение», № 6. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
101. Верещагин П. П. Кремлевский дворец в Москве (Вид Московского Кремля). 1879. Холст, масло. 53x107. Ярославский художественный музей, Ярославль, Россия.
102. Верещагин П. П. Псков. 1876. Холст, масло. 38,7x73,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

103. Виллевальде Б. П. Сражение при Быстрице (Эпизод из русско-венгерской войны 1849 года). 1881. Холст, масло. 84,5 x 129. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
104. Верещагин В. П. Желанная встреча (Свидание князя Серебряного с Еленою Морозовой). 1881. Холст, масло. 92,4x72,9. ЧС.
105. Якоби В. И. Князь Серебряный. 1881. Холст, масло. 95,6x72,6. Орловский музей изобразительных искусств, Орлов, Россия.
106. Подозеров И. И. Портретный барельеф А. П. Заблоцкого-Десятovского. 1880-1881. Мрамор. Санкт-Петербург. Смоленское православное кладбище. Фотография из журнала «Фонтанка: культурно-исторический альманах», № 24. С. 83.
107. Семирадский Г. И. Идиллия. 1881. Холст, масло. 91x153. Киевский национальный музей русского искусства, Киев, Россия.
108. Айвазовский И. К. Константинополь. 1882. Холст, масло. 53,3x71. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
109. Лагорио Л. Ф. Золотой Рог. Босфор. 1883. Холст, масло. 94x162. Смоленская художественная галерея, Смоленск, Россия.
110. Клевер Ю. Ю. Лесная глушь. 1880. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
111. Крыжицкий К. Я. Мельница утром (Водяная мельница). 1883. Холст, масло. 32x50. Вологодская областная картинная галерея, Вологда, Россия.
112. Орловский В. Д. Туманное утро в лесу. 1882. Холст, масло. 112x178. Национальный музей изобразительного искусства, Кишинев, Молдова.
113. Орловский В. Д. Полдень. 1880. Холст, масло. 45x111. Горловский художественный музей, Горловка, Россия.
114. Сведомский П. А. Медуза. 1882. Холст, масло. 279,2x137. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

115. Верещагин В. П. Кружевница. 1890-е гг. Холст, масло. 31x27. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.
116. Верещагин В. П. Русский воин XV столетия. Дзедзиц (гравер), Вишняков (фотограф). Конец XIX-начало XX века. Бумага, политипия. 27,7x19. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
117. Селезнев И. Ф. Князь Дмитрий Красный в летаргическом сне, репродукция. 1883. «Всемирная иллюстрация», № 771. Бумага, политипия. 29,8x42,6. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
118. Вид Залы выставки. Из иллюстрированного обзора выставки Академии художеств. 1886. Бумага, политипия. 29,8x42,6.

Приложение А

В РГИА хранятся документы, касающиеся истории Императорской Академии художеств и Общества выставок художественных произведений в частности. Различные отчеты, прошения, докладные записки и пр. составляют ценный материал, который позволяет реконструировать события академической жизни второй половины XIX века. Во многом идея учреждения ОВХП тесно связана с экономическими и этическими принципами, которые отстаивала Академия художеств для своих выпускников. Создание ОВХП — попытка решить финансовые трудности многих талантливых мастеров, которые не могли по объективным причинам получить самую высшую академическую награду — Большую Золотую медаль и пенсионерскую поездку. Художники, которые оканчивали Академию, теряя контакт с последней, утрачивали, выполняя самую посредственную работу для получения заработка, художественный вкус, который прививала им ИАХ. Чтобы избежать такой ситуации, и оказать поддержку профессиональным талантливым русским мастерам, было учреждено ОВХП. Об этом прямо излагается в журнале Совета ИАХ. Также в журнале приводятся такие проекты Академии по оказанию помощи художникам как Товарищество Кассы недостаточных академистов. Все эти проекты тесно связаны друг с другом и были призваны улучшить многогранную академическую систему.

Журнал Совета Императорской Академии художеств (фрагменты).

РГИА. Ф. 789. Оп. 9. 1874. Д. 175 А. Журнал Совета Императорской Академии художеств по проекту устава Общества выставок художественных произведений при Академии. Л. 25-29.

<...>

Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств всегда заботилась, а в последнее время, в особенности удвоила свои попечения о молодых учащихся художниках; но заботы ее не ограничиваются одними

молодыми учащимися людьми, она желает сделать все что может и для поддержки уже созревших сил русского искусства.

Молодые художники будучи учениками Академии находятся в непосредственном ее ведении, Академия направляет их художественное развитие, в случае их материальных нужд, помогает им учрежденными для того стипендиями, единовременными пособиями и наконец нашла полезным учредить ученическую кассу, из которой пособия назначаются самим обществом учеников, по их собственному усмотрению, так как сами они ближе знают своих товарищей и их нужды. Таким образом положение учеников является в некотором отношении более обеспеченным нежели положение художников, не имевших возможности сделаться пенсионерами Академии. Академия признавая, что и весьма талантливый художник вследствие независящих от него обстоятельств может не попасть в число пенсионеров не желает и их опускать из виду будучи всегда готова оказать им помошь предоставлением работ, а в крайнем случае, и материальной поддержкой; но знать всю массу художников при всем своем желании, Академия не имеет возможности.

Оставляя Академию, художник неизбежно прерывает свои к ней отношения. Менее других страдают от того те, которые имеют собственные средства, но таких весьма немного...

Большая часть художников находится в необходимости зарабатывать свое дневное существование; в таком положении они легко попадают в руки эксплуатации и тогда сразу настает конец их художественной деятельности и дальнейшему развитию. Таким путем уже не мало пропало прекрасных талантов. Работая изо дня в день все, что попало под руку и за ничтожную плату, они очень скоро утрачивают и ту степень художественности, которую вырабатывают в себе будучи учениками Академии.

Вследствие такого положения художники стали группироваться в кружки, а в последнее время, в организованные общества с единственной для всех целью

взаимной материальной поддержки и ограждения от эксплуатации. Несмотря на всю скучность средств, которыми располагают эти мелкие частные общества, мы им все-таки обязаны тем, что многие таланты оставив Академию не погибли для художественной деятельности.

Общества эти служащие в сущности одной цели, до действуя врознь, впадают в соперничество между собой по ограниченности материальных средств, легко уклоняются от первоначального пути и начинают преследовать эгоистические цели. Они замыкаются в своем кружке, доступ в каждое из них для художников не принадлежащих к числу учредителей, но желавших бы войти в то или другое, делается труден до невозможности; вследствие этого являются недовольные. Одно общество порицает направление другого, недовольные присоединяются. Нападки вследствие пристрастия делаются не только на направление целого общества но и на художественную деятельность отдельных единиц, составляющих общество.

Нападки эти большею частью бывают неискренни, влиянию того или другого кружка подпадают молодые люди и сбиваются с толку. Все это не только не способствует развитию искусства и благосостоянию художников, но положительно ведет к вреду того и другого.

Составляя проект устава общества выставок мы имели целью учредить общество, которое состоя в тесной связи с Академией принимало бы все ее принципы относительно беспристрастия, как к целым художественным направлениям, так и к отдельным лицам с свободным доступом в него для всех художников (§6).

<...>

Источником материальных средств этого общества мы полагаем сбор получаемый от платы за вход на годичную выставку и от продажи каталогов, который никому из экспонентов не принадлежит лично (§3); но он есть достояние всего общества художников. Часть этого капитала идет по определению общества

на вспомоществования деятельным и благонадежным членам при исполнении их художественных работ (§3, 9, 10, 11, 18, 23 и 24).

<...>

Общество всегда имеет более средств знать своих членов и их нужды нежели, при всем ее желании — Академия. Ежели бы Академия сама взяла на себя этот труд, то это во первых: до крайности усложнило бы ее администрацию, во вторых: не могло бы дать тех результатов, потому что невозможно и требовать, чтобы Академия знала всех художников настолько как мы сами их знаем; достаточно и того, что Академия ставит себе в обязанность попечение о молодых учащихся людях.

Учреждение такого общества нисколько не исключает непосредственного влияния Академии на отдельных художников. Составляя посредствующее звено между Академией и массою всех художников, вводя ее, через себя, в постоянное общение с ними, общество представляет Академии еще более средств к производительнейшему употреблению своих поощрений.

<...>

Приложение Б

В РГИА хранятся письма конференц-секретаря Императорской Академии художеств П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу, которые позволяют не только в деталях реконструировать академическую жизнь (трудности, с которыми она сталкивается, пути решения, новые эпизоды из ее истории), но и более объективно оценить вклад Исеева в развитие ИАХ. Ведь самые крупномасштабные реформы по улучшению академической системы принадлежали именно ему. Великий Князь лишь утверждал предложенные Исеевым инициативы. Также Исеев ищет миролюбивые пути решения возникающих у Академии трудностей и желает всячески поддерживать высокий художественный уровень ее профессоров и учеников.

Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года (фрагменты).

РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1877. Д. 55. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1877 года. Л. 72-75, 77-80, 82-83.

<...>

Вашему Высочеству никогда не случалось, кажется, быть при осмотрах живописцами работ конкурентов; восемь членов, живописцев и каждый говорит ученику свое мнение, не слушая другого. Выходит часто что один советует то, что другой отсоветывает, сбьют так бедного ученика, что он не знает что ему и делать. Я уже пытался в отсутствие Вашего Высочества как нибудь примирить живописцев, но к сожалению не достиг ничего, и, разумеется, только влияние Вашего Императорского Высочества может положить начало порядку более рациональному. Я глубоко убежден, что индифферентность живописцев, весьма много влияет на неудовлетворительность программ. Кроме того есть еще и другие обстоятельства не мало содействующие тому же неуспеху:

1. Чрезвычайно слабый прием. Извольте приказать когда нибудь представить Вам рисунки вновь принятых и Вы убедитесь в справедливости моих слов.

2. Щедрость в награждении серебряными медалями за классные рисунки. В течении прошлого года выдано было, как Ваше Императорское Высочество изволите усмотреть из моей речи 123 награды. Но если Вы изволите проверить эти награды по работам, то конечно многие будут исключены Вашим Высочеством.

Приведу пример: ученик представил рисунок или этюд, удачный более или менее. Совет не справляется давно ли он работает, какие получал номера прежде, назначает медаль; а затем все последующие работы этого же ученика удостаиваются самых отдаленных номеров проходит иногда и год и два, когда тот же ученик представит опять порядочную работу, за которую ему сейчас же дают следующую серебряную медаль. Чтобы урегулировать это, кажется следовало бы ограничить число медалей ежегодно, известной нормой, если же оставить нынешний порядок то число присуждений медалями пойдет *crescendo*.

Эти, три, вышеперечисленные обстоятельства, т. е. дурная подготовка в рисовании, при вступлении в Академию, затем легкость получения наград, и индифферентность к программистам профессоров живописцев должны непременно иметь влияние на конечные результаты, т. е. на конкурсы.

Если Ваше Императорское Высочество изволите разделить выше изложенное, то дозвольте мне высказать мое мнение относительно тех мер, которые могли бы исправить недостатки.

1. Принимать в Академию по рисованию как можно строже. Было бы конечно очень хорошо окончательное в этом случае утверждение Вашего Высочества, но оно не всегда возможно.

2. Определить норму наград серебряными медалями за классные работы и сроки, ранее которых ученик не может получить этих отличий, т. е. например не

ранее полугода пребывания в этюдном или рисовальном натурном классах или не ранее после 4 или 5 работы.

3. Принять для конкурсов по живописи относительно наблюдения профессоров тот же порядок, который принят по архитектуре, с теми изменениями и дополнениями, которые требуются условиями конкурса по живописи.

<...>

Не скрою от Вашего Императорского Высочества что если предложить все эти меры на обсуждение Совета, то г. г. члены не придут опять ни к каким результатам; тут одно средство: выразить волю Вашего Высочества, в неизменных принципах, предоставив Совету развить их и обсудить способы их применения на практике.

<...>

В будущем году прекращаются работы по храму Спасителя в Москве, а вместе с тем наши профессора исторической живописи остаются без занятий; и это весьма важно как по отношению к ним самим, так и по отношению к учащимся. Хотя церковная живопись и есть чисто историческое искусство, но с другой стороны беспрерывное занятие им, ведет, нельзя сказать чтобы к упадку таланта, но к его притуплению. Это мы видим на многих наших профессорах. Постоянно одни и те же занятия, более технические, до того притупляют в художниках и энергию и ум, что он просто становится машиной, перестает вносить в свои работы свое художественное Я, а такие работы и для учащихся не представляют никакого интереса и материала для изучения.

Кроме того профессор живописи исторической, член Совета, не может жить на 800 р. своего жалованья; ему нужны работы, соответствующие его таланту и направлению, собственно для средств к жизни; да подобные работы необходимы даже и для искусства, чтобы поддержать в нем исторические традиции, поддержать школу. Подобными работами, наконец, можно беспрестанно возбуждать деятельность наших профессоров, подновлять их знания,

поддерживать интерес у учащихся и давать им беспрестанно возможность учиться на новых произведениях классической живописи.

Конечно правительство могло бы ежегодно отпускать хотя небольшую сумму, собственно для заказа картин исторических, но прежде чем можно будет достичь этого, кажется было бы в средствах Академии, отделить часть суммы Всемилостивейшие пожалованной (10 т. р.) на художественную деятельность Академии, на ежегодные заказы профессорам членам Совета исторических картин.

<...>

А для учеников было бы полезно, возобновить практиковавшееся когда то правило, заказывать копии с картин известных мастеров, на которых ученики могли бы учиться колориту. Эти заказы делать перед допущением к конкурсу на 2 Золотую медаль.

Сколько образцов найдется у нас в Императорском Эрмитаже, в Кушелевской галерее и в других местах. Из этих копий можно было бы составлять отличные коллекции, для разных провинциальных рисовальных школ и других заведений. Таким образом незаметно достигались бы три полезные цели. Профессора, волею или неволею поддерживали бы свои знания на надлежащей высоте, ученики совершенствовались бы в колорите, а масса развивала бы свой художественный вкус, по хорошим образцам.

<...>

Художественные произведения для парижской выставки начинают собираться и можно надеяться, что в половине декабря выставка будет совершенно готова.

Не изволите ли разрешить Ваше Императорское Высочество предоставить устройство этой выставки Обществу художественных выставок, с тем чтобы часть сбора была предоставлена в распоряжение «Общества красного креста» по отделу ее Императорского Высочества, Великой княгини Марии Павловны, 2 часть

выделена Обществу передвижных выставок, так как на выставке будут картины членов этого общества и 3 часть поступила в пользу Общества выставок.

<...>

Приложение В

Очередное письмо-донесение П. Ф. Исеева президенту ИАХ великому князю Владимиру Александровичу восполняет многие пробелы в истории учреждения Общества выставок художественных произведений, свидетельствует о причинах его возникновения, последствиях и как этот факт повлиял на взаимоотношения между Академией художеств и Товариществом передвижных художественных выставок. Академия, создав ОВХП, желала добиться примирения и объединения всех художественных сил России. Поэтому передвижникам дозволялось проводить несколько своих выставок в залах ИАХ на совершенно безвозмездной основе. Но в дальнейшем отношения с передвижниками начинают обостряться, что по ряду причин и приводит к инициативе создать ОВХП.

Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года (фрагменты).

РГИА. Ф. 789. Оп. 10. 1879. Д. 48-49. Письмо П. Ф. Исеева к великому князю Владимиру Александровичу 1879 года. Л. 42, 43, 44

<...>

Заручившись этим я, зная только по слухам что Товарищество нуждается в помещении даровом, предложил ему залы Академии.

Таким образом доказал что, с самого начала всеми силами примыкал успеху предприятия.

В то самое время возникла переписка между Академией и Министром Двора, о назначении сборов с выставки на покупку художественных произведений с выставки. Министр отказал нам; поэтому я думал что если дела Товарищества пойдут хорошо, то мы достигнем своей цели, другим путем, хотя для нас и весьма прискорбным.

С того времени прошло три года, дела Товарищества нисколько не подвинулись вперед и из тех честных деятелей, которыми я очарован был, ни осталось и тени. Ваше Императорское Высочество прозрели будущее лучше меня.

Время разоблачило их до мозга костей. Я не коснусь здесь чьей либо личности, но скажу вообще что теперь уже не секрет ни для кого, что Товарищество есть антагонист Академии.

<...>

Большинство художников, между которыми есть замечательные таланты, например: Якоби, Верещагин, другие наши профессоры, Корзухин, Журавлев, Орловский и настоящие таланты никогда не могут быть членами Товарищества, на том основании что все эти художники, никогда не пустят своей репутации, на баллотировку художниками вроде Куинджи, Максимова и тех из московских, набранных в товарищество единственно для того чтобы на выставках выделялись картины Главных деятелей, а без баллотировки доступ в Товарищество невозможен.

Из этого видно что Товарищество есть учреждение замкнутое, в которое доступ зависит от каприса главных деятелей; а потому Товарищество никогда не может не только сплотить русских художников, а напротив способствует разъединению их, удовлетворяя лишь личным целям главных учредителей, порождая раздоры, как внутри самого Общества, так точно же и распространяя их в остальной массе художников. Ни открыть рынка для сбыта художественных произведений; ни воспитать художника вкуса массы, потому что последняя ежегодно видит картины пяти, шести художников, своих главных деятелей.

<...>

Вот тот спорный путь, которым казалось бы возможным разрешить животрепещущий вопрос между художниками, удовлетворяя вместе с тем, решительно все партии и Совет Академии. Кроме того, сохраняя в течении 3ех или 4ех лет средства Академии на художественную деятельность, она может явиться значительным капиталистом на свою выставку и следовательно привлечь на нее новые серьезные произведения.

<...>

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

На правах рукописи

Пиндюр Анастасия Владимировна

**ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ОСНОВНЫЕ
ТЕНДЕНЦИИ**

Том II. Альбом иллюстраций

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

Нестерова Елена
Владимировна,

доктор искусствоведения,
профессор, профессор
кафедры русского искусства
Санкт-Петербургской
академии художеств имени
Ильи Репина

Санкт-Петербург

2025

Оглавление

Том II

Список иллюстраций.....	3
Альбом иллюстраций.....	14
Иллюстрации к главе 1 «История выставочной деятельности Императорской Академии художеств первой половины XIX века.....	14
Иллюстрации к главе 2 «Выставочная деятельность Академии художеств во второй половине XIX века».....	17
Иллюстрации к главе 3 «Реконструкция академических выставок второй половины XIX века: художественные аспекты».....	
	24

Список иллюстраций

1. Лосенко А. П. Владимир и Рогнеда. 1770. Холст, масло. 211,5x177,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
2. Лосенко А. П. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Холст, масло. 156,3x212,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
3. Вид Залы Рафаэля в Императорской Академии художеств, во время выставки художественных произведений и редких вещей, в пользу Общества Посещения Бедных. Из журнала «Русский художественный листок», № 11. 1851. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
4. Воспоминание о выставке картин и редких произведений художества в залах Императорской Академии художеств в СПб в 1861 г. Иллюстрация из журнала «Русский художественный листок», 1861. № 17. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
5. Поляков. Постоянная выставка картин «Общества выставок». Из журнала «Живописное обозрение», № 17. 1881. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
6. Ге Н. Н. Тайная вечеря. 1863. Холст, масло. 283x382. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
7. Перов В. Г. Первые христиане в Киеве. 1880. Холст, масло. 156x243. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
8. Клевер Ю. Ю. Красная Шапочка. 1884. Холст, масло. 185x155,4. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород, Россия.
9. Вениг К. Б. Иван Грозный и его мамка. 1886. Холст, масло. 187x140,5. Харьковский художественный музей, Харьков, Украина.
10. Волков Е. Е. Пейзаж. Болото. 1880-е гг. Холст, масло. 61x123. Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону, Россия.
11. Ярошенко Н. А. Цыганка. 1886. Холст, масло. 83x65. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов, Россия.

12. Лемох К. В. Новое знакомство. 1885. Холст, масло. 55x72. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
13. Поленов В. Д. Больная. Начало 1880-х гг. Холст, масло. 41,7x59,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
14. Савицкий К. А. Панихида в 9-й день на кладбище. 1885. Холст, масло. 86x140. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
15. Пригласительный билет на бал художников в театре «Аквариум» 03. 03. 1907 г. 1907. Бумага, печать типографская. 9,5x10. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга», Санкт-Петербург, Россия.
16. Попов А. П. Проект католического собора. 1850-е гг. Бумага, тушь. 100x165,6. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
17. Макаров М. А. Проект католического собора. 1858. Бумага, тушь, заливка тушью. 94,4x63. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
18. Даль Л. В. Католический собор на 2.000 человек. Эскиз фасада. После 1857. Бумага, карандаш, акварель. 31,9x40,5. Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва, Россия.
19. Соколов К. Я. Проект служительской казармы при Михайловском кадетском корпусе в г. Воронеже. Середина XIX века. Бумага, тушь, акварель. 19,5x31,4. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
20. Шарлемань А. И. Торжественный прием фельдмаршала Александра Суворова в Милане в апреле 1799. 1850. Холст, масло. 173x217. Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина», Гатчина, Россия.

21. Хлебовский С. Ассамблея при Петре I. 1858. Холст, масло. 113x176. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
22. Филиппов К. Н. Военная дорога между Севастополем и Симферополем во время Крымской войны. 1858. Холст, масло. 241,8x346,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
23. Васильев П. В. Иуда Искариот, бросающий сребреники. 1858. Холст, масло. 56,5x85,2. ЧС.
24. Карнеев А. Е. Сборы к венцу. 1858. Холст, масло. 107x149. Воронежский областной художественный музей имени И. Н. Крамского, Воронеж, Россия.
25. Попов А. А. Радостное письмо. 1858. Холст, масло. 63,5x84,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
26. Волков А. М. Обжорный ряд в Петербурге. 1858. Холст, масло. 96x129,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
27. Уткин Н. И. Шебуев В. К. (автор живописного оригинала). Святой Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадонской. 1856. Бумага, гравюра резцом. Л.: 70x48,9; Д.: 53x34. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
28. Олещинский А. Я. Портрет Николая Коперника. 1841. Бумага, гравюра на стали. Л.: 62,5x44,5; Д.: 39,9x30,1; И.: 37,8x27,6. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
29. Лялин А. П. Медаль на смерть императора Николая I (аверс). 1855. Бронза, патинирование, чеканка. Д.: 6,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
30. Лялин А. П. Медаль на смерть императора Николая I (реверс). 1855. Бронза, патинирование, чеканка. Д.: 6,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
31. Пименов Н. С. Георгий Победоносец. 1854-1855. Бронза. 67x51x27. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

32. Бочаров М. И. Ай-Петри на южном берегу Крыма. 1858. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
33. Якоби В. И. Разносчик. 1858. Холст, масло. 67x52,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
34. Шишкин И. И. Вид в окрестностях Петербурга. 1856. Холст, масло. 66,5x96. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
35. Перов В. Г. Приезд станового на следствие. 1857. Холст, масло. 40,7x44,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
36. Чернецов Н. Г. Вид на Волге. 1852. Холст, масло. 107x72. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома, Россия.
37. Яковлев Г. И. Сусанна. 1857. Холст, масло. 194,5x127,5. Таганрогский художественный музей, Таганрог, Россия.
38. Боголюбов А. П. Вид Константинополя. 1856. Бумага, графит. 26x20,2. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
39. Боголюбов А. П. Женевское озеро близ замка Шильон. 1854. Картон, масло. 17x27. Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов, Россия.
40. Сверчков Н. Е. Ллойд (гравер). Метель. Вторая половина XIX века. Бумага, гравюра резцом. Л.: 8,4x12,2; И.: 6,4x9,3. Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Москва, Россия.
41. Басин П. В. Святой Георгий. 1857. Холст, масло. 33x61. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
42. Неизвестный фотограф. Петербург. Казанский собор. Образ: «Введение во храм пресвятой Богородицы». Работа Басина П. В. Конец XIX-начало XX века. Фотобумага, фотопечать. 13x23. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.

43. Неизвестный фотограф. Репродукция картины П. В. Басина «Мученическая кончина Св. Дмитрия Солунского». Конец XIX-начало XX века. Картон, печать. 8,8x13,7; 7,5x13,7. Ивановский областной художественный музей, Иваново, Россия.
44. Лагорио Л. Ф. Вид на замок Гандольфо и озеро Альбано. 1857. Холст, масло. 96,5x127. ЧС.
45. Айвазовский И. К. Буря. 1857. Холст, масло. 100x149. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
46. Айвазовский И. К. Овцы. 1858. Холст, масло. 108,6x162,5. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.
47. Толстой Ф. П. Портрет Николая I. 1857. Мрамор. 127x86x74. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
48. Айвазовский И. К. Остров Белла на озере Маджоре. 1843. Холст, масло. 58,3x87,5. ЧС.
49. Гримм Д. И. Проект собора в память крещения Св. Владимира в Херсонесе Таврическом. 1860. Бумага, тушь. 34,2x43,5. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
50. Шишкин И. И. Вид на острове Валааме (Местность Кукко). 1859. Холст, масло. 69x87. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
51. Перов В. Г. Сын дьячка, получивший первый чин. Лист из «Русского художественного альбома». Выпуск I. 1861. Бумага, литография. И.: 27x31; Л.: 40,4x59,6. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
52. Брюллов К. П. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. 1839-1843. Холст, масло. 482x675. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
53. Шарлемань А. И. Петр I объявляет народу мир со Швецией. 1860. Холст, масло. 174x216. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия.

54. Маковский К. Е. Исцеление слепых. 1860. Холст, масло. 240x297. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.
55. Лагорио Л. Ф. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима. 1859. Холст, масло. 177,5x262. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
56. Мясоедов Г. Г. Знахарь 1860. Холст, масло. 41x34. Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов, Россия.
57. Якоби. Светлый праздник нищего. 1860. Холст, масло. 92x76. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
58. Перов В. Г. Сцена на могиле. 1859. Холст, масло. 58x69. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
59. Волков А. М. Прерванное обручение. 1860. Холст, масло. 117x150,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
60. Крейтан В. П. Сеятель. 1862. Статуя, гипс. 203x85,5x108. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
61. Соломаткин Л. И. Именины дьячка. 1862. Холст, масло. 39,2x46,4. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
62. Седов Г. С. Путешественники, застигнутые дождем. Неизвестный гравер. Издание В. Е. Генкеля в Спб, Печатано Ф. А. Брокгаузом в Лейпциге. 1863-1865. Бумага, гравюра на стали. 21,4x28,6. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
63. Клабуновский Б. И. Копия картины К. П. Померанцева «Праздник Рождества Христова в Мертвом доме». 1981. Холст, масло. 90x160. Омский государственный литературный музей имени Ф. М. Достоевского, Омск, Россия.
64. Худяков В. Г. Тайное посещение. Издание В. Е. Генкеля, Печатано со стали Ф. А. Брокгауза. 1860-е гг. Бумага, гравюра на стали. 29,1x21,7. Государственный исторический музей, Москва, Россия.

65. Журавлев Ф. С. Кредитор описывает имущество вдовы. 1862. Холст, масло. 84x111. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск, Беларусь.
66. Маковский К. Е. Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова. 1862. Холст, масло. 148x112. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
67. Песков М. И. Кулачный бой на Москве-реке при царе Иоанне IV Васильевиче Грозном. Лист из издания «Русская галерея, сцены из русской истории». Изд. В. Е. Генкеля, Тип. Ф. А. Брокгауза. 1860-е гг. Бумага, гравюра на стали. 21,5x28,5. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
68. Алексеев (Сыромянский) Н. М. Алеко. Автопортрет. 1859. Холст, масло. 92,3x73,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
69. Якоби В. И. А. П. Волынский на заседании кабинета министров. 1875. Холст, масло. 45x68. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.
70. Седов Г. С. Царь Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву. 1875. Холст, масло. 137x172. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
71. Снегиревский А. В. Любопытство. Из журнала «Нива», № 1. 1879. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
72. Снегиревский А. В. Буря. Из журнала «Русская иллюстрация. Пчела», № 9. 1876. Бумага, политипия. 29,8x42,6.
73. Коцебу А. Е. Переход русских войск через Ботнический залив в марте 1809 года. Ксилография Л. Веселовского, К. Крыжановского. 1876. Бумага, ксилография. 20,1x33. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
74. Журавлев Ф. С. Купеческие поминки. 1876. Холст, масло. 98x142. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

75. Семирадский Г. И. Светочи христианства. Факелы Нерона. 1876. Холст, масло. 385x704. Национальный музей, Краков, Польша.
76. Маковский К. Е. Праздник перенесения священного ковра в Каире. 1876. Холст, масло. 214x315. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
77. Чистяков П. П. Русский боярин. 1876. Холст, масло. 131x107. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
78. Репин И. Е. Парижское кафе. 1875. Холст, масло. 120,6x191,8. ЧС.
79. Максимов В. М. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875. Холст, масло. 116x188. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
80. Перов В. Г. Птицелов. 1870. Холст, масло. 83,5x127. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
81. Шишкин И. И. Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии. 1872. Холст, масло. 117x165. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
82. Корзухин А. И. Бабушка и внучка. 1879. Холст, масло. 62,5x45. Львовская государственная картинная галерея, Львов, Украина.
83. Журавлев Ф. С. Перед венцом. Начало 1870-х гг. Холст, масло. 99x134. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
84. Корзухин А. И. Крестьянские дети в лесу. 1878. Холст, масло. 43x36. Пермская государственная художественная галерея, Пермь, Россия.
85. Якоби В. И. Ледяной дом. 1878. Холст, масло. 133,5x216. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
86. Боткин М. П. Беседа Христа с учениками. 1867. Холст, масло. 86x141. Музей изобразительных искусств, Архангельск, Россия.
87. Боткин М. П. Кардинал. Холст, масло. 45x36. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко, Краснодар, Россия.
88. Репин И. Е. Проводы новобранца. 1879. Холст, масло. 143x225. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

89. Репин И. Е. Садко. 1876. Холст, масло. 322,5x230. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
90. Репин И. Е. Бурлаки на Волге. 1870-1873. Холст, масло. 131,5x281. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
91. Репин И. Е. Приём волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886. Холст, масло. 293x490. Государственная Третьяковская Галерея, Москва, Россия.
92. Репин И. Е. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1883—1885. Холст, масло. 199,5x254. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
93. Добровольский Н. Ф. Здесь будет город заложен. 1880. Холст, масло. 108x177. Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого, Санкт-Петербург, Россия.
94. Клодт М. К. На Волге. 1880. Холст, масло. 57,5x124,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
95. Клевер Ю. Ю. Девственный лес. 1880. Холст, масло. 141x155. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
96. Корзухин А. И. В монастырской гостинице. 1882. Холст, масло. 106x150. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
97. Корзухин А. И. Сцена из стрелецкого бунта (Смерть Нарышкина Ивана Кирилловича). 1882. Холст, масло. ЧС.
98. Версилова-Нерчинская М. Н. В своей келье. 1882. Холст, масло. 110,8x84,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
99. Рубо Ф. А. Запорожцы в степи (казаки XVII столетия). 1881. Холст, масло. 47,2x91. Музей-панорама «Бородинская битва», Москва, Россия.
100. Мещерский А. И. Срубленный лес. 1882. «Живописное обозрение», № 6. Бумага, политипия. 29,8x42,6.

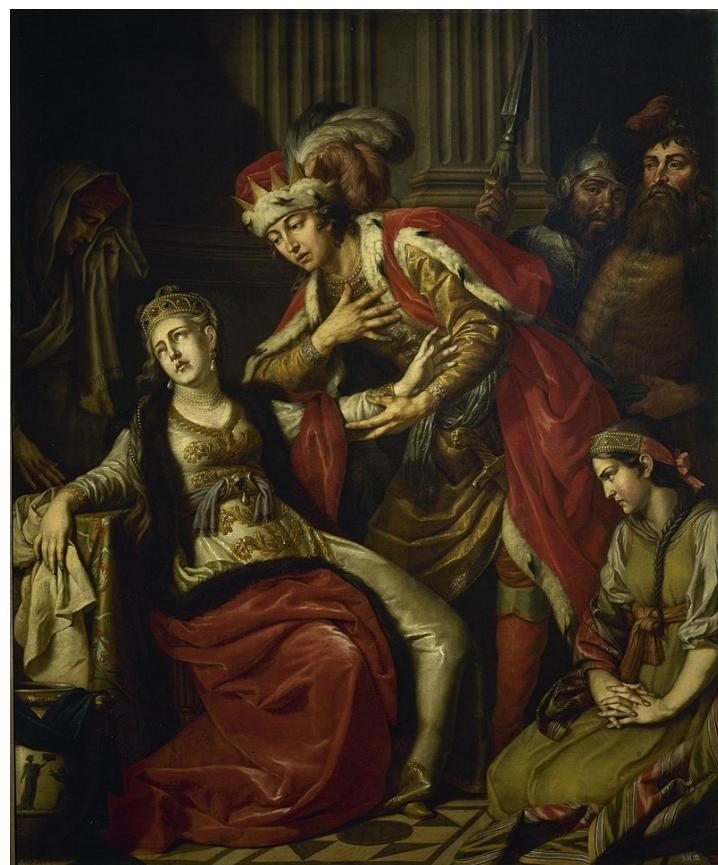
101. Верещагин П. П. Кремлевский дворец в Москве (Вид Московского Кремля). 1879. Холст, масло. 53x107. Ярославский художественный музей, Ярославль, Россия.
102. Верещагин П. П. Псков. 1876. Холст, масло. 38,7x73,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
103. Виллевальде Б. П. Сражение при Быстрице (Эпизод из русско-венгерской войны 1849 года). 1881. Холст, масло. 84,5 x 129. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
104. Верещагин В. П. Желанная встреча (Свидание князя Серебряного с Еленою Морозовой). 1881. Холст, масло. 92,4x72,9. ЧС.
105. Якоби В. И. Князь Серебряный. 1881. Холст, масло. 95,6x72,6. Орловский музей изобразительных искусств, Орлов, Россия.
106. Подозеров И. И. Портретный барельеф А. П. Заблоцкого-Десятovского. 1880-1881. Мрамор. Санкт-Петербург. Смоленское православное кладбище. Фотография из журнала «Фонтанка: культурно-исторический альманах», № 24. С. 83.
107. Семирадский Г. И. Идиллия. 1881. Холст, масло. 91x153. Киевский национальный музей русского искусства, Киев, Россия.
108. Айвазовский И. К. Константинополь. 1882. Холст, масло. 53,3x71. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
109. Лагорио Л. Ф. Золотой Рог. Босфор. 1883. Холст, масло. 94x162. Смоленская художественная галерея, Смоленск, Россия.
110. Клевер Ю. Ю. Лесная глушь. 1880. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.
111. Крыжицкий К. Я. Мельница утром (Водяная мельница). 1883. Холст, масло. 32x50. Вологодская областная картинная галерея, Вологда, Россия.
112. Орловский В. Д. Туманное утро в лесу. 1882. Холст, масло. 112x178. Национальный музей изобразительного искусства, Кишинев, Молдова.

113. Орловский В. Д. Полдень. 1880. Холст, масло. 45x111. Горловский художественный музей, Горловка, Россия.
114. Сведомский П. А. Медуза. 1882. Холст, масло. 279,2x137. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.
115. Верещагин В. П. Кружевница. 1890-е гг. Холст, масло. 31x27. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.
116. Верещагин В. П. Русский воин XV столетия. Дзедзиц (гравер), Вишняков (фотограф). Конец XIX-начало XX века. Бумага, политипия. 27,7x19. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
117. Селезнев И. Ф. Князь Дмитрий Красный в летаргическом сне, репродукция. 1883. «Всемирная иллюстрация», № 771. Бумага, политипия. 29,8x42,6. Государственный исторический музей, Москва, Россия.
118. Вид Залы выставки. Из иллюстрированного обзора выставки Академии художеств. 1886. Бумага, политипия. 29,8x42,6.

Альбом иллюстраций

К главе 1 «История выставочной деятельности Императорской Академии художеств первой половины XIX века»

1.1 Выставочная деятельность XVIII столетия



1. А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Холст, масло. 211,5x177,5.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

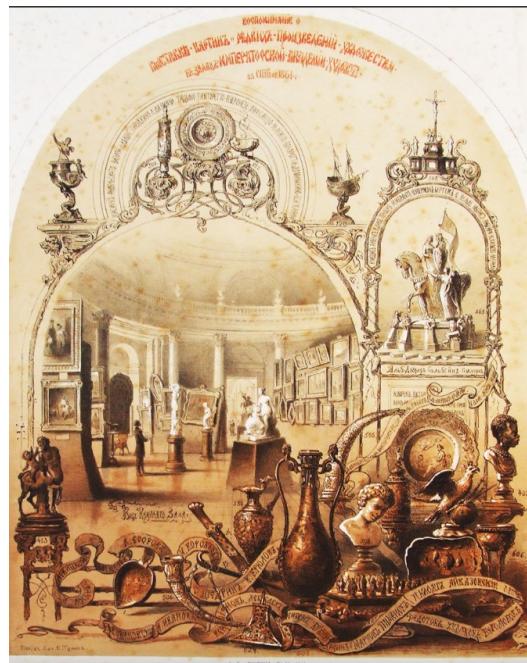


2. А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Холст, масло. 156,3x212,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

1.2 Выставочная деятельность первой половины XIX столетия



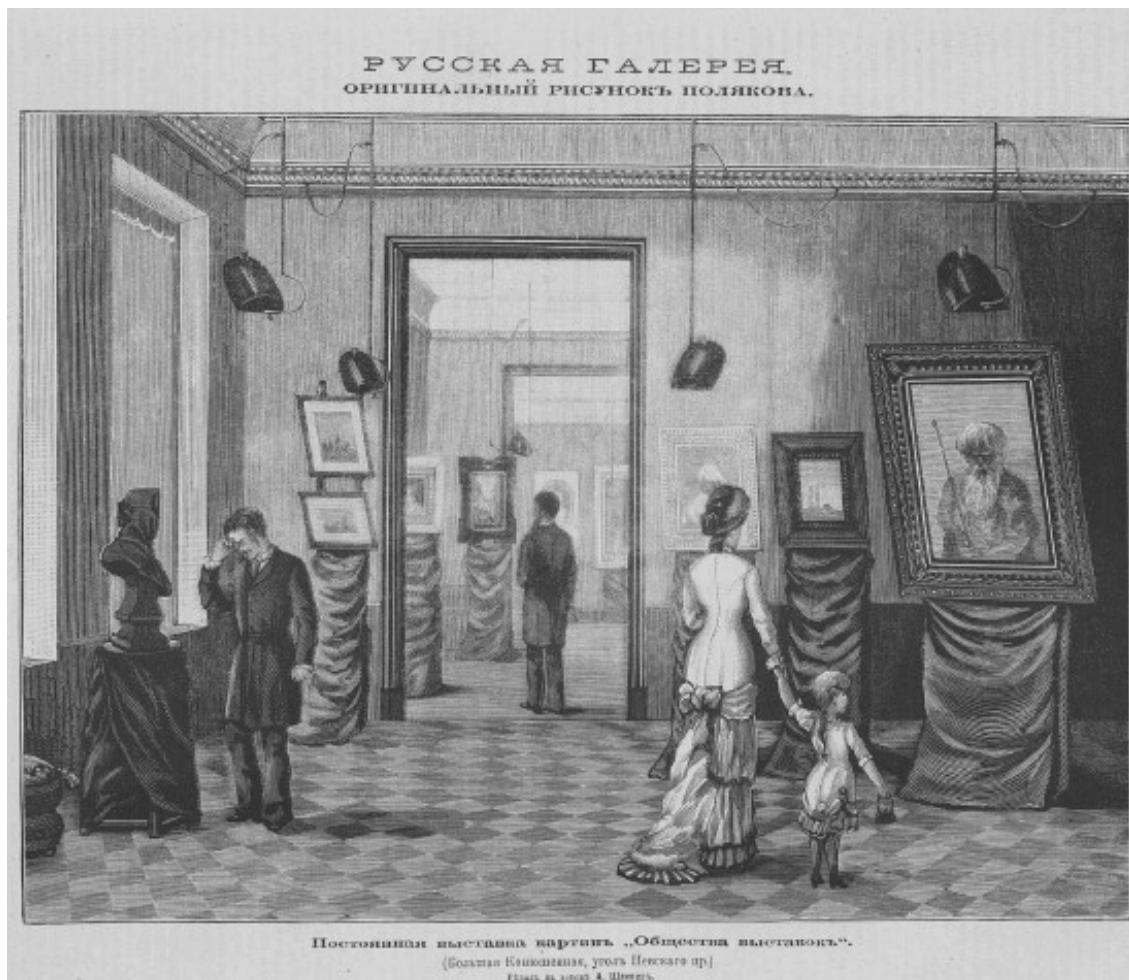
3. Вид Зала Рафаэля в Императорской Академии художеств, во время выставки художественных произведений и редких вещей, в пользу Общества Посещения Бедных. Из журнала «Русский художественный листок», № 11. 1851. Бумага, политипия. 29,8x42,6.



4. Воспоминание о выставке картин и редких произведений художества в залах Императорской Академии художеств в СПб в 1861 г. Иллюстрация из журнала «Русский художественный листок», 1861. № 17. Бумага, политипия. 29,8x42,6.

К главе 2 «Выставочная деятельность Академии художеств во второй половине XIX века»

2.2 Общество выставок художественных произведений



5. Поляков. Постоянная выставка картин «Общества выставок». Из журнала «Живописное обозрение», № 17. 1881. Бумага, политипия. 29,8x42,6.

2.3 Опыт ИАХ в проведении первой передвижной академической выставки



6. Н. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863. Холст, масло. 283x382. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



7. В. Г. Перов. Первые христиане в Киеве. 1880. Холст, масло. 156x243. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



8. Ю. Ю. Клевер. Красная Шапочка. 1884. Холст, масло. 185x155,4. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Великий Новгород, Россия.



9. К. Б. Вениг. Иван Грозный и его мамка. 1886. Холст, масло. 187x140,5. Харьковский художественный музей, Харьков, Украина.



10. Е. Е. Волков. Пейзаж. Болото. 1880-е гг. Холст, масло. 61x123. Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону, Россия.



11. Н. А. Ярошенко. Цыганка. 1886. Холст, масло. 83x65. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов, Россия.



12. К. В. Лемох. Новое знакомство. 1885. Холст, масло. 55x72. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.

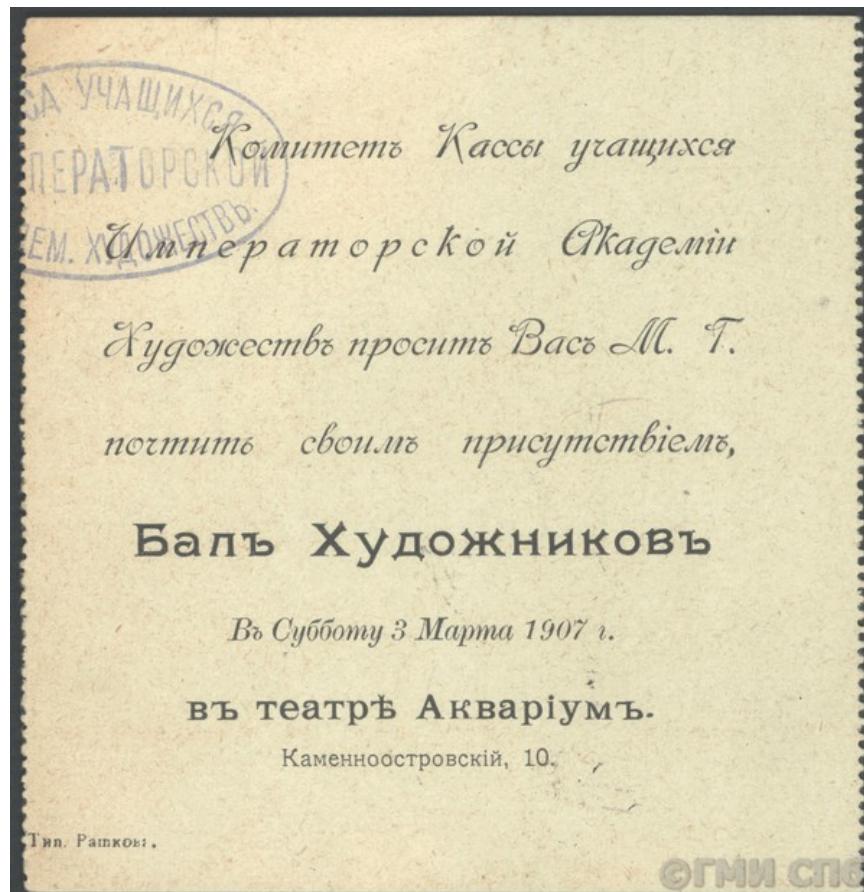


13. В. Д. Поленов. Больная. Начало 1880-х гг. Холст, масло. 41,7x59,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



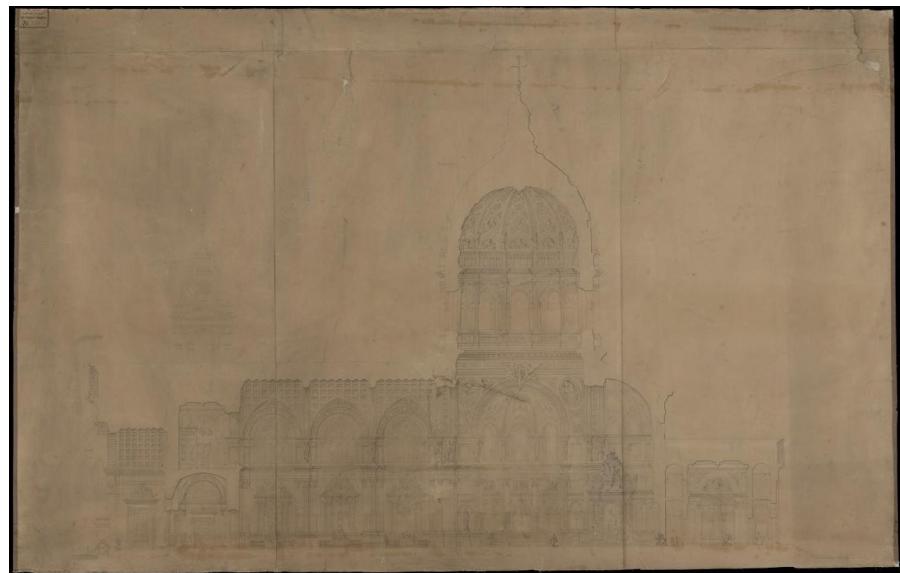
14. К. А. Савицкий. Панихида в 9-й день на кладбище. 1885. Холст, масло.
86x140. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.

2.4. Товарищество Кассы взаимопомощи недостаточных академистов

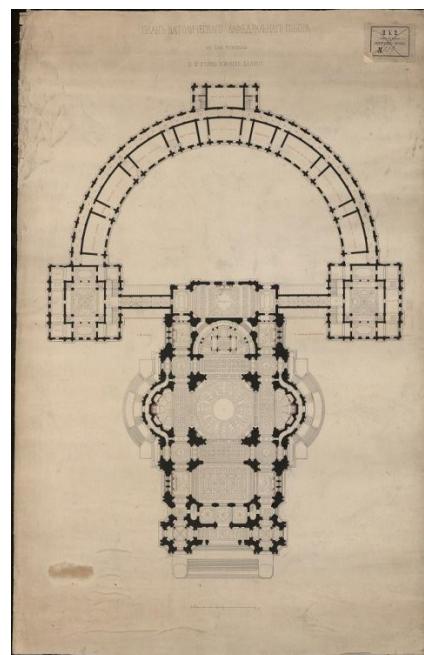


15. Пригласительный билет на бал художников в театре «Аквариум» 03. 03. 1907 г. 1907. Бумага, печать типографская. 9,5x10. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музей истории Санкт-Петербурга», Санкт-Петербург, Россия.

К главе 3 «Реконструкция академических выставок второй половины XIX века: художественные аспекты»



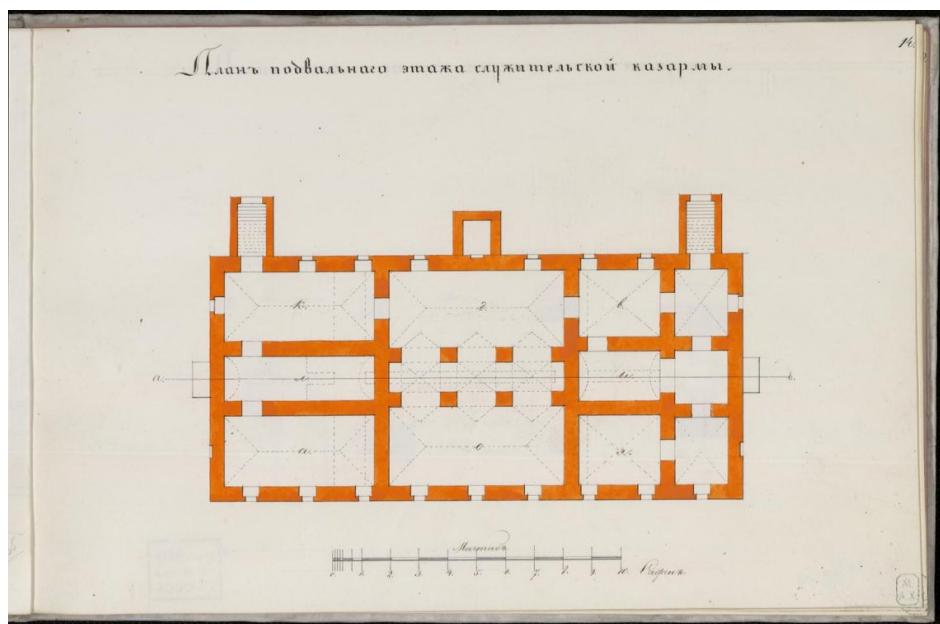
16. А. П. Попов. Проект католического собора. 1850-е гг. Бумага, тушь. 100x165,6. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



17. М. А. Макаров. Проект католического собора. 1858. Бумага, тушь, заливка тушью. 94,4x63. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



18. Л. В. Даль Католический собор на 2.000 человек. Эскиз фасада. После 1857. Бумага, карандаш, акварель. 31,9x40,5. Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва, Россия.



19. К. Я. Соколов. Проект служительской казармы при Михайловском кадетском корпусе в г. Воронеже. Середина XIX века. Бумага, тушь, акварель. 19,5x31,4. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



20. А. И. Шарлемань. Торжественный прием фельдмаршала Александра Суворова в Милане в апреле 1799. 1850. Холст, масло. 173x217. Государственный историко-художественный дворцово-парковый музей-заповедник «Гатчина», Гатчина, Россия.



21. С. Хлебовский. Ассамблея при Петре I. 1858. Холст, масло. 113x176. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



22. Филиппов К. Н. Военная дорога между Севастополем и Симферополем во время Крымской войны. 1858. Холст, масло. 241,8x346,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



23. П. В. Васильев. Иуда Искариот, бросающий сребреники. 1858. Холст, масло. 56,5x85,2. ЧС.



24. А. Е. Карнеев. Сборы к венцу. 1858. Холст, масло. 107x149. Воронежский областной художественный музей имени И. Н. Крамского, Воронеж, Россия.



25. А. А. Попов. Радостное письмо. 1858. Холст, масло. 63,5x84,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



26. А. М. Волков. Обжорный ряд в Петербурге. 1858. Холст, масло. 96х129,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



27. Н. И. Уткин. В. К. Шебуев (автор живописного оригинала). Святой Василий Великий, архиепископ Кесарии Каппадонской. 1856. Бумага, гравюра резцом. Л.:70x48,9; Д.:53x34. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



28. А. Я. Олещинский. Портрет Николая Коперника. 1841. Бумага, гравюра на стали. Л.:62,5x44,5; Д.: 39,9x30,1; И.: 37,8x27,6. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



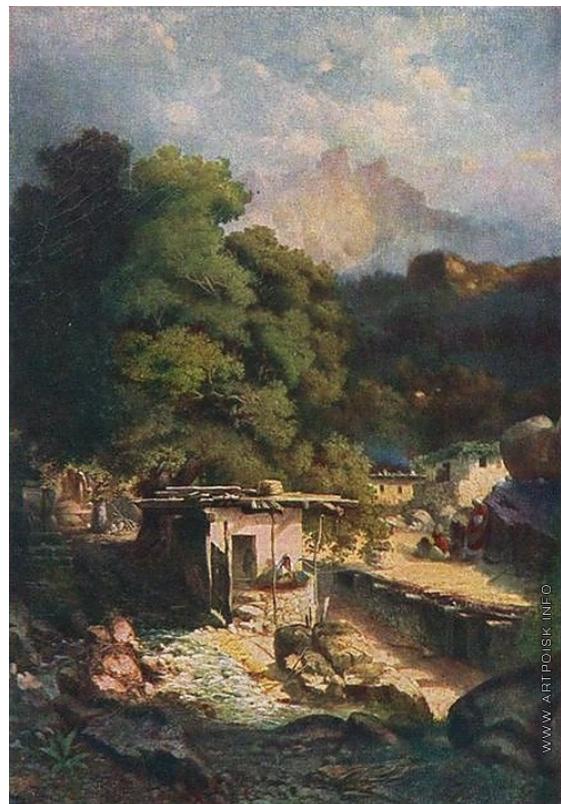
29. А. П. Лялин. Медаль на смерть императора Николая I (аверс). 1855. Бронза, патинирование, чеканка. Д.: 6,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



30. А. П. Лялин. Медаль на смерть императора Николая I (реверс). 1855. Бронза, патинирование, чеканка. Д.: 6,8. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



31. Н. С. Пименов. Георгий Победоносец. 1854-1855. Бронза. 67x51x27. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



32. М. И. Бочаров. Ай-Петри на южном берегу Крыма. 1858. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



33. В. И. Якоби. Разносчик. 1858. Холст, масло. 67x52.8. Государственная
Третьяковская галерея, Москва, Россия.



34. И. И. Шишкин. Вид в окрестностях Петербурга. 1856. Холст, масло. 66,5x96. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



35. В. Г. Перов. Приезд станового на следствие. 1857. Холст, масло. 40,7x44,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



36. Н. Г. Чернецов. Вид на Волге. 1852. Холст, масло. 107x72. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома, Россия.



37. Г. И. Яковлев. Сусанна. 1857. Холст, масло. 194,5x127,5. Таганрогский художественный музей, Таганрог, Россия.



38. А. П. Боголюбов. Вид Константинополя. 1856. Бумага, графит. 26x20,2. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



39. А. П. Боголюбов. Женевское озеро близ замка Шильон. 1854. Картон, масло. 17x27. Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов, Россия.



40. Н. Е. Сверчков. Ллойд (гравер). Метель. Вторая половина XIX века. Бумага, гравюра резцом. Л.: 8,4x12,2; И.: 6,4x9,3. Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля, Москва, Россия.



41. П. В. Басин. Святой Георгий. 1857. Холст, масло. 33x61. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



42. Неизвестный фотограф. Петербург. Казанский собор. Образ: «Введение во храм пресвятой Богородицы». Работа Басина П. В. Конец XIX-начало XX века. Фотобумага, фотопечать. 13x23. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



43. Неизвестный фотограф. Репродукция картины П. В. Басина «Мученическая кончина Св. Дмитрия Солунского». Конец XIX-начало XX века. Картон, печать. 8,8x13,7; 7,5x13,7. Ивановский областной художественный музей, Иваново, Россия.



44. Л. Ф. Лагорио. Вид на замок Гандольфо и озеро Альбано. 1857. Холст, масло. 96,5x127. ЧС.



45. И. К. Айвазовский. Буря. 1857. Холст, масло. 100x149. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



46. И. К. Айвазовский. Овцы. 1858. Холст, масло. 108,6x162,5. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.



47. Ф. П. Толстой. Портрет Николая I. 1857. Мрамор. 127x86x74. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



48. И. К. Айвазовский. Остров Белла на озере Маджоре. 1843. Холст, масло. 58,3x87,5. ЧС.



49. Д. И. Гримм. Проект собора в память крещения Св. Владимира в Херсонесе Таврическом. 1860. Бумага, тушь. 34,2x43,5. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



50. И. И. Шишкин. Вид на острове Валааме (Местность Кукко). 1859. Холст, масло. 69x87. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



Сын дьячка, получивший первый чин.

51. В. Г. Перов. Сын дьячка, получивший первый чин. Лист из «Русского художественного альбома». Выпуск I. 1861. Бумага, литография. И.: 27x31; Л.: 40,4x59,6. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



52. К. П. Брюллов. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. 1839-1843. Холст, масло. 482x675. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



53. А. И. Шарлемань. Петр I объявляет народу мир со Швецией. 1860. Холст, масло. 174x216. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия.



54. К. Е. Маковский. Исцеление слепых. 1860. Холст, масло. 240x297. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург, Россия.



55. Л. Ф. Лагорио. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа близ Рима. 1859. Холст, масло. 177,5x262. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



56. Г. Г. Мясоедов. Знахарь 1860. Холст, масло. 41x34. Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов, Россия.



57. В. И. Якоби. Светлый праздник нищего. 1860. Холст, масло. 92x76. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



58. В. Г. Перов. Сцена на могиле. 1859. Холст, масло. 58х69. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



59. А. М. Волков. Прерванное обручение. 1860. Холст, масло. 117х150,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



60. В. П. Крейтан. Сеятель. 1862. Статуя, гипс. 203x85,5x108. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



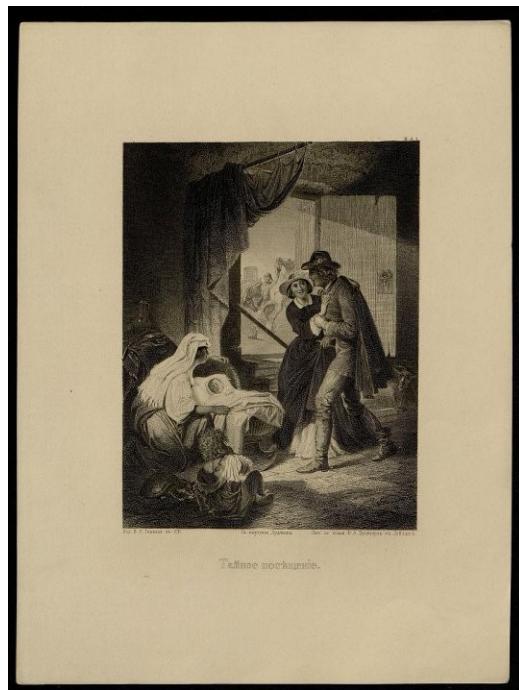
61. Л. И. Соломаткин. Именины д'ячка. 1862. Холст, масло. 39,2x46,4. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



62. Г. С. Седов. Путешественники, застигнутые дождем. Неизвестный гравер. Издание В. Е. Генкеля в Спб, Печатано Ф. А. Брокгаузом в Лейпциге. 1863-1865. Бумага, гравюра на стали. 21,4x28,6. Государственный исторический музей, Москва, Россия.



63. Б. И. Клабуновский. Копия картины К. П. Померанцева «Праздник Рождества Христова в Мертвом доме». 1981. Холст, масло. 90x160. Омский государственный литературный музей имени Ф. М. Достоевского, Омск, Россия.



64. В. Г. Худяков. Тайное посещение. Издание В. Е. Генкеля, Печатано со стали Ф. А. Брокгауза. 1860-е гг. Бумага, гравюра на стали. 29,1x21,7. Государственный исторический музей, Москва, Россия.



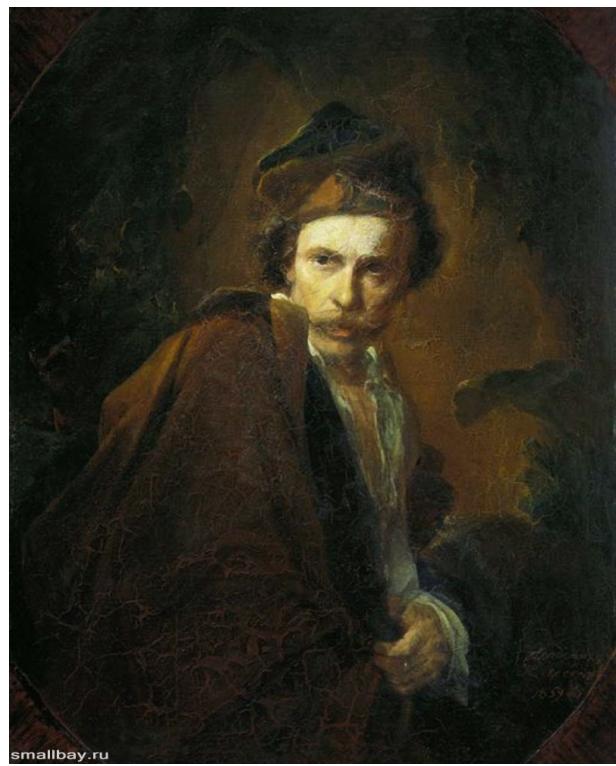
65. Ф. С. Журавлев. Кредитор описывает имущество вдовы. 1862. Холст, масло. 84x111. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск, Беларусь.



66. К. Е. Маковский. Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова. 1862. Холст, масло. 148x112. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



67. М. И. Песков. Кулачный бой на Москве-реке при царе Иоанне IV Васильевиче Грозном. Лист из издания «Русская галерея, сцены из русской истории». Изд. В. Е. Генкеля, Тип. Ф. А. Брокгауза. 1860-е гг. Бумага, гравюра на стали. 21,5x28,5. Государственный исторический музей, Москва, Россия.



68. Н. М. Алексеев (Сыромянский). Алеко. Автопортрет. 1859. Холст, масло. 92.3x73.2. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



69. В. И. Якоби. А. П. Волынский на заседании кабинета министров. 1875. Холст, масло. 45x68. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.



70. Г. С. Седов. Царь Иван Грозный любуется на Василису Мелентьеву. 1875. Холст, масло. 137x172. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



Русская скульптура: «любопытство». Статуя А. Снегиревского, грав. Пуз.

71. А. В. Снегиревский. Любопытство. Из журнала «Нива», № 1. 1879. Бумага, политипия. 29,8x42,6.



72. А. В. Снегиревский. Буря. Из журнала «Русская иллюстрация. Пчела», № 9. 1876. Бумага, политипия. 29,8x42,6.



73. А. Е. Коцебу. Переход русских войск через Ботнический залив в марте 1809 года. Ксилография Л. Веселовского, К. Крыжановского. 1876. Бумага, ксилография. 20,1x33. Государственный исторический музей, Москва, Россия.



74. Ф. С. Журавлев. Купеческие поминки. 1876. Холст, масло. 98x142. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



75. Г. И. Семирадский. Светочи христианства. Факелы Нерона. 1876. Холст, масло. 385x704. Национальный музей, Краков, Польша.



76. К. Е. Маковский. Праздник перенесения священного ковра в Каире. 1876. Холст, масло. 214x315. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



77. П. П. Чистяков. Русский боярин. 1876. Холст, масло. 131x107. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



78. И. Е. Репин. Парижское кафе. 1875. Холст, масло 120,6х191,8. ЧС.



79. В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875. Холст, масло. 116х188. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



80. В. Г. Перов. Птицелов. 1870. Холст, масло. 83,5x127. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



81. И. И. Шишкин. Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии. 1872. Холст, масло. 117x165. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



82. А. И. Корзухин. Бабушка и внучка. 1879. Холст, масло. 62,5x45. Львовская государственная картинная галерея, Львов, Украина.



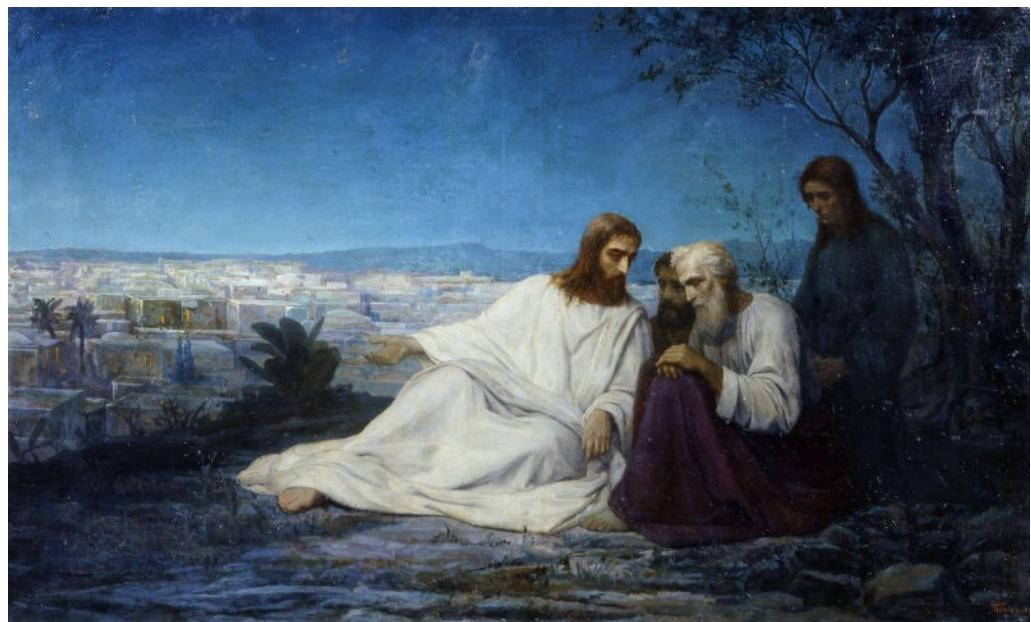
83. Ф. С. Журавлев. Перед венцом. Начало 1870-х гг. Холст, масло. 99x134. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



84. А. И. Корзухин. Крестьянские дети в лесу. 1878. Холст, масло. 43x36. Пермская государственная художественная галерея, Пермь, Россия.



85. В. И. Якоби. Ледяной дом. 1878. Холст, масло. 133,5x216. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



86. М. П. Боткин. Беседа Христа с учениками. 1867. Холст, масло. 86x141.
Музей изобразительных искусств, Архангельск, Россия.



87. М. П. Боткин. Кардинал. Холст, масло. 45x36. Краснодарский краевой
художественный музей имени Ф. А. Коваленко, Краснодар, Россия.



88. И. Е. Репин. Проводы новобранца. 1879. Холст, масло. 143x225. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



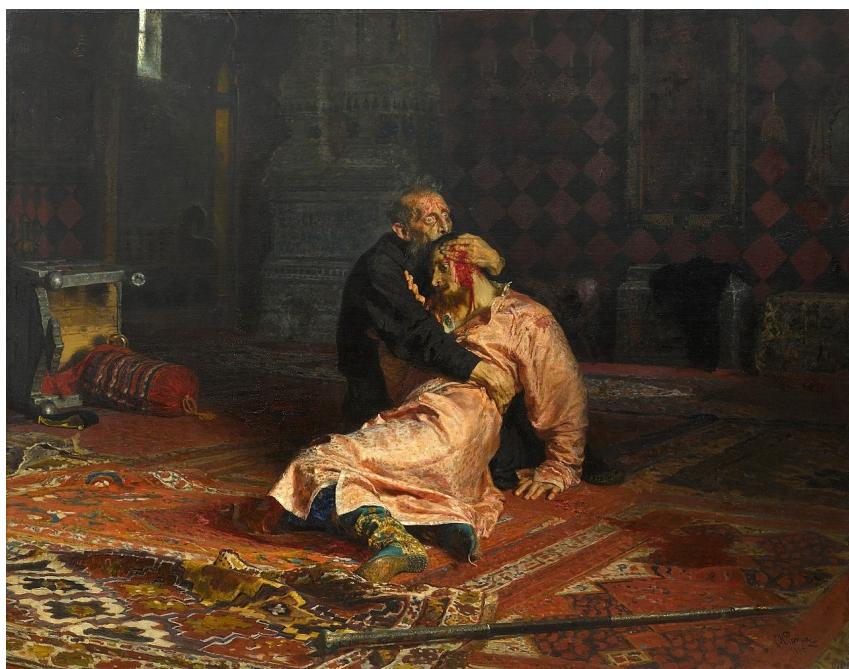
89. И. Е. Репин. Садко. 1876. Холст, масло. 322,5x230. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



90. И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870-1873. Холст, масло. 131,5x281. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



91. И. Е. Репин. Приём волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. 1886. Холст, масло. 293x490. Государственная Третьяковская Галерея, Москва, Россия.



92. И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1883—1885. Холст, масло. 199,5x254. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



93. Н. Ф. Добровольский. Здесь будет город заложен. 1880. Холст, масло. 108x177. Центральный военно-морской музей имени императора Петра Великого, Санкт-Петербург, Россия.



94. М. К. Клодт. На Волге. 1880. Холст, масло. 57,5x124,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



95. Ю. Ю. Клевер. Девственный лес. 1880. Холст, масло. 141x155. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



96. А. И. Корзухин. В монастырской гостинице. 1882. Холст, масло. 106x150. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



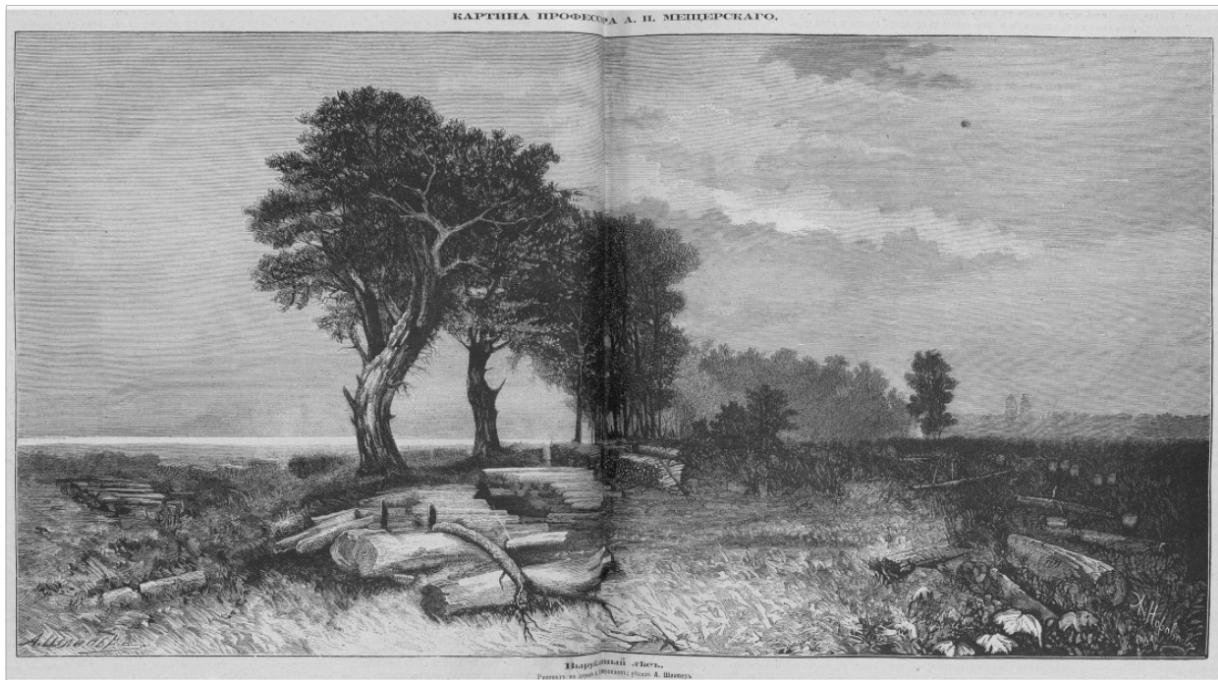
97. А. И. Корзухин. Сцена из стрелецкого бунта (Смерть Нарышкина Ивана Кирилловича). 1882. Холст, масло. ЧС.



98. М. Н. Версилова-Нерчинская. В своей келье. 1882. Холст, масло. 110,8х84,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



99. Ф. А. Рубо. Запорожцы в степи (казаки XVII столетия). 1881. Холст, масло. 47,2х91. Музей-панорама «Бородинская битва», Москва, Россия.



100. А. И. Мещерский. Срубленный лес. 1882. «Живописное обозрение», № 6. Бумага, политипия. 29,8x42,6.



101. П. П. Верещагин. Кремлевский дворец в Москве (Вид Московского Кремля). 1879. Холст, масло. 53x107. Ярославский художественный музей, Ярославль, Россия.



102. П. П. Верещагин. Псков. 1876. Холст, масло. 38,7x73,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



103. Б. П. Виллевальде. Сражение при Быстрице (Эпизод из русско-венгерской войны 1849 года). 1881. Холст, масло. 84,5 x 129. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



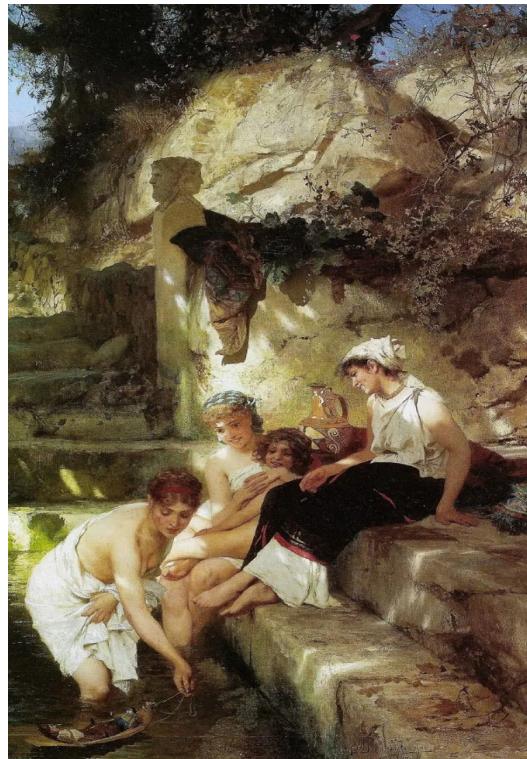
104. В. П. Верещагин. Желанная встреча (Свидание князя Серебряного с Еленой Морозовой). 1881. Холст, масло. 92,4х72,9. ЧС.



105. В. И. Якоби. Князь Серебряный. 1881. Холст, масло. 95,6×72,6. Орловский музей изобразительных искусств, Орлов, Россия.



106. И. И. Подозеров. Портретный барельеф А. П. Заблоцкого-Десятовского. 1880-1881. Мрамор. Санкт-Петербург. Смоленское православное кладбище. Фотография из журнала «Фонтанка: культурно-исторический альманах», № 24. С. 83.



107. Г. И. Семирадский. Идиллия. 1881. Холст, масло. 91x153. Киевский национальный музей русского искусства, Киев, Россия.



108. И. К. Айвазовский. Константинополь. 1882. Холст, масло. 53,3x71. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



109. Л. Ф. Лагорио. Золотой Рог. Босфор. 1883. Холст, масло. 94x162. Смоленская художественная галерея, Смоленск, Россия.



110. Ю. Ю. Клевер. Лесная глушь. 1880. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия.



111. К. Я. Крыжицкий. Мельница утром (Водяная мельница). 1883. Холст, масло. 32x50. Вологодская областная картинная галерея, Вологда, Россия.



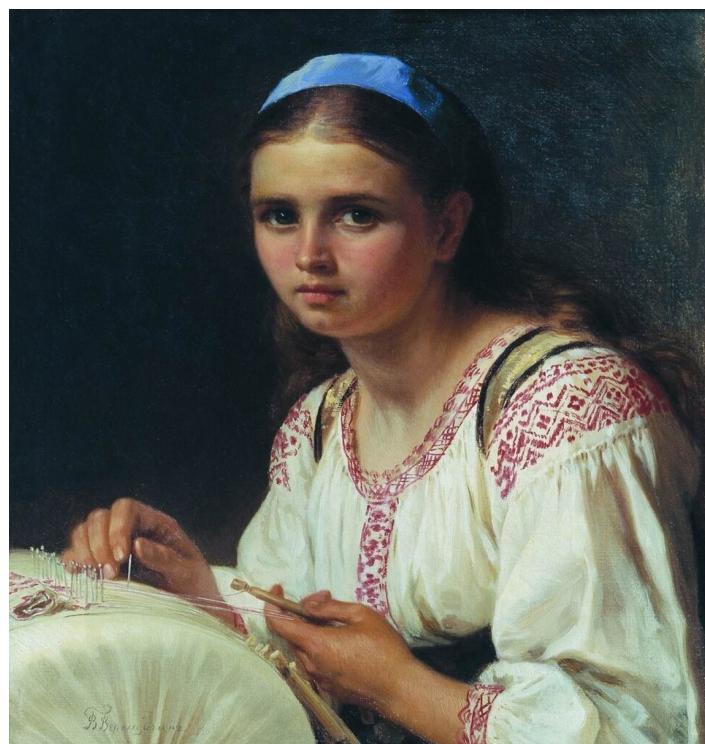
112. В. Д. Орловский. Туманное утро в лесу. 1882. Холст, масло. 112x178.
Национальный музей изобразительного искусства, Кишинев, Молдова.



113. В. Д. Орловский. Полдень. 1880. Холст, масло. 45x111. Горловский
художественный музей, Горловка, Россия.



114 П. А. Сведомский. Медуза. 1882. Холст, масло. 279,2x137. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия.



115. В. П. Верещагин. Кружевница. 1890-е гг. Холст, масло. 31x27. Омский областной музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, Омск, Россия.



Художественная выставка в Имп. Акад. Худ. Русский воин XIV стол.

Сл. вазаком В. П. Верещагина, по рисунку П. П. Павловича, гравер Д. Дзедзиц.

116. В. П. Верещагин. Русский воин XV столетия. Дзедзиц (гравер), Вишняков (фотограф). Конец XIX-начало XX века. Бумага, политипия. 27,7x19. Государственный исторический музей, Москва, Россия.



Князь Дмитрий Юрьевич Красный въ летаргическомъ сне, картина художника И. Ф. Селезнева

(большая золотая медаль).

117. И. Ф. Селезнев. Князь Дмитрий Красный в летаргическом сне, репродукция. 1883. «Всемирная иллюстрация», № 771. Бумага, политипия. 29,8x42,6. Государственный исторический музей, Москва, Россия.



118. Вид Зала выставки. Из иллюстрированного обзора выставки Академии художеств. 1886. Бумага, политипия. 29,8x42,6.