

УДК 7.035

DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-409-417

**ПУБЛИЧНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ ЖИВОПИСИ
В ИТАЛИИ И ЕВРОПЕ 1820-Х ГОДОВ
ПО СВИДЕТЕЛЬСТВАМ ПЕНСИОНЕРОВ
ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ**

Татьяна Е. Сохор

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург, Россия,

sohor@mail.ru

Аннотация

В статье на основе эго-документов русских мастеров исследуется вопрос о проходивших в конце 1810-х–1820-х гг. в Европе публичных выставках изобразительного искусства. Отправленные Академией художеств в пенсионерскую поездку в 1818 году живописец С.Ф. Щедрин, скульптор С.И. Гальберг и архитектор В.А. Глинка свои впечатления записывали по-разному: С.Ф. Щедрин сообщал об этом в письмах родным в Петербург и «другу Самойле»; С.И. Гальберг вел дневник, на основе которого составлял отчеты и письма; эпистолярное наследие В.А. Глинка сохранилось только в «донесениях в Академию» и очень редких письмах. В 1822 году к «русской колонии» присоединились братья К.П. и А.П. Брюлловы, которые оставили свое эпистолярное наследие.

Ключевые слова: пенсионеры, Академия художеств, С.Ф. Щедрин, С.И. Гальберг, А.П. Брюллов, К.П. Брюллов, О.А. Кипренский

Для цитирования: Сохор Т.Е. Публичные экспозиции живописи в Италии и Европе 1820-х годов по свидетельствам пенсионеров Императорской Академии художеств // *Academia*. 2024. № 3. С. 409–417. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-409-417

**PUBLIC EXHIBITIONS OF PAINTINGS IN ITALY
AND EUROPE IN THE 1820S ACCORDING
TO THE TESTIMONIES OF PENSIONERS
OF THE IMPERIAL ACADEMY OF ARTS**

Tatyana E. Sokhor

St Petersburg University, St Petersburg, Russia,

sohor@mail.ru

Abstract

The article explores the issue of public art exhibitions held in Europe during the late 1810s and 1820s, based on ego-documents of Russian artists. The painter S.F. Shchedrin, the sculptor S.I. Galberg, and the architect V.A. Glinka, who were sent on a pensioner's trip by the Academy of Arts in 1818, recorded their impressions in different ways: S.F. Shchedrin communicated his experiences in letters to his family in St. Petersburg and to his "friend Samoylo"; S.I. Galberg kept a diary, from which he compiled reports and letters; V.A. Glinka's epistolary legacy has survived only in "reports to the Academy" and very few letters. In 1822, the brothers K. P. and A.P. Bryullov joined the "Russian colony" and also left behind an epistolary legacy.

Keywords: pensioners, Academy of Arts, Sylvester Shchedrin, Samuel Galberg, Alexander Bryullov, Karl Bryullov, Orest Kiprensky

For citation: Sokhor, T.E. (2024), "Public exhibitions of paintings in Italy and Europe in the 1820s according to the testimonies of pensioners of the Imperial Academy of Arts", *Academia*, 2024, no 3, pp. 409–417. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-3-1-409-417

Пенсионеры, отправившиеся в «чужие края» после Отечественной войны 1812 года, оставили богатейший архив эго-документов, свидетельствующий об интересе россиян к культуре Европы. Сохранилась переписка и обязательные отчеты («донесения») в Академию художеств, где подробно освещались интереснейшие события культурной жизни, прежде всего в Италии. Эти источники до сих пор остаются малоизученными.

В своих «донесениях» выпускники Академии художеств отмечали художественные артефакты, встречающиеся на их пути и во время пребывания в Европе. «Лучшими для вас учителями должны быть собственные ваши наблюдения <...> при рассматривании изящных произведений художеств <...>, то в оных вы найдете более пособий для вашего научения <...>. Для сего вам нужно будет сколь можно чаще посещать знаменитые собрания художественных произведений в живописи и ваянии, мастерские известнейших художников и лучшие памятники зодчества» [Итальянские письма 2014, с. 15–16]. Такие отчеты должны были формироваться один раз в четыре месяца, на их обязательности настаивал Совет Императорской Академии художеств перед отправлением выпускников в «чужие края».

Пенсионеры писали отчеты по-разному, оттого многие произведения искусства просто перечислены и оставлены без подробного профессионального описания. Однако некоторые свидетельства, такие как дневники С.И. Гальберга, письма С.Ф. Щедрина и братьев Брюлловых, отличаются большими подробностями, нежели официальные отчеты. На основе их данных можно попытаться восстановить некоторые события художественной жизни Италии и отчасти Европы.

Чтобы выборка публичных экспозиций была репрезентативной, следует конкретизировать сам термин, который для начала XIX столетия мог иметь и имел несколько иное по сравнению с сегодняшними смыслами значение. Что можно понимать под публичностью? Вероятно, намерение сделать доступными произведения, которые могли бы увидеть желающие. Такими публичными местами могли быть: 1) церковные учреждения, 2) королевские (государственные) коллекции произведений искусства, 3) выставки европейских Академий художеств и 4) мастерские художников и скульпторов.

Первое, что легко просматривается в рукописном наследии русских пенсионеров в донесениях в Академию художеств, это описание художественных сокровищ Европы, которые они видели. Более интересные рефлексии находятся в частной переписке с родными или друг с другом. Здесь обнаруживаются подробные описания поездок по Италии, пребывание в Риме, изучение музеев Европы и т.д. — все то, что было рекомендовано к просмотру за границей Советом Академии.

Оказавшись в Италии и обучаясь у именитых мастеров, пенсионеры вольно или невольно принимали участие в выставочной деятельности художественных галерей и работе представительств зарубежных Академий художеств, а также показывали свои работы российскому путешествующему дворянству и иностранцам, оказавшимся по делам службы или на отдыхе в Европе.

В статье рассматриваются лишь галерейные публичные экспозиции начала XIX в., которые удалось выделить из опубликованных письменных источников пенсионеров Петербургской Академии художеств и Общества поощрения художников — С.И. Гальберга, С.Ф. Щедрина, А.П. и К.П. Брюлловых и О.А. Кипренского.

Самым крупным и долгожданным событием для русских пенсионеров было посещение Дрезденской галереи, которое произошло в середине августа 1818 года по дороге из России в Италию. Отдав дань прекрасному собранию галереи, по словам Сильвестра Щедрина, «по справедливости так прославляемую», экспозиция все же их несколько разочаровала, да и времени на ее осмотр было мало. «Невозможно все описать, надобно <...> жить несколько месяцев, а в три дня только можно сказать, я входил в галерею» [Итальянские письма 2014, с. 31], — заметил живописец. С.И. Гальберг был более многословен и эмоционален.



Ил. 1. Портрет С.И. Гальберга. Гравюра по рисунку М.И. Белоусова. 1884. Фототипия, бумага. Изображение 29,0×19,8.

Его поразило в Дрезденской галерее многое. От «король отдал ее народу» и «она помещена в особом для нее назначенном здании» до стоимости входного билета с каталогом галереи и лестницами для художников и количеством картин, коих более 200, среди которых «нет ни одной худой <...> ни одной нельзя откинуть, всякой жаль, все хороши» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 28–29]. Гальберг перечисляет полотна О. Верне, Клод-де-Лоррена, Тициана, Рафаэля, Корреджо, Пуссена, Рубенса и др., замечая, что «их не очень берегут, по крайней мере не столько, как в петербургском Эрмитаже». Однако, по его мнению, Эрмитаж сильно отстает по части исторической живописи. Уровень осведомленности российских пенсионеров о картинах, сюжетах, мастерах поражает. Они с легкостью их узнают благодаря насмотренности гравюр и фиксируют уже свои эмоциональные впечатления, порой серьезно отличающиеся от первоначального знакомства. Так, Гальберг сообщает, что полотно «Славная ночь Корреджо» («Поклонение пастухов». — прим. авт.) его разочаровала: «Я думал, по наслышке, что упаду на колени»; несмотря на то, что картина «бесспорно прекрасна», пишет Гальберг, пастухи «пестро освещены, а ангелов я бы и совсем вымарал» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 29].

Зато другая публичная выставка, открывшаяся в дни пребывания в Дрездене пенсионеров, поразила их «страшными чудесами». Около 600 участников выставляли свои работы, но «профессора нисколько не отличаются от своих учеников, рисунки с натуры и скульптурные произведения еще хуже живописных», — описывал Щедрин эту выставку в письме родным, заключив пассаж словами: «Ах, боже мой, как саксонцы скверно работают» [Итальянские письма 2014, с. 32]. Удивительно, но Гальберг почти слово в слово повторил за другом, отметив, правда, что среди работ пенсионеров заприметили виды Рима, писанные действительным тайным советником и кавалером Винченцо Бренна, с которым они повидались и поговорили [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 30].

Следующая публичная выставка, которую описали русские пенсионеры, — экспозиция в залах римского Палаццо Каффарелли, открытая 3 апреля 1819 года, обнаруживается в письмах и рапорте у С.И. Гальберга. «По случаю прибытия в Рим Е [го] В [еличества] императора австрийского, иностранные,



Ил. 2. Сильвестр Щедрин. Автопортрет. Гелиогравюра, бумага. Изображение 30×18.

здесь находящиеся, художники, сделали общую выставку своих работ, а с 12-го апреля открыли и публике вход в залу выставки» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 99], — сообщает скульптор конференц-секретарю Академии художеств А.И. Ермолаеву. Далее он очень подробно описывает экспонаты выставки, естественно, отдавая предпочтение скульптуре. Выставка состояла в основном из работ прусских художников, общество которых, по словам другого пенсионера С. Щедрина, «здесь велико», и все с нетерпением ждали этой «большой экспозиции» [Итальянские письма 2014, с. 72]. Русский пейзажист добавляет некоторые подробности в описание этой выставки: «Немецкие художники тоже отдали честь императору своей экспозицией, хотя приготовили оную совсем не для него, но на каталоге приписали его имена» [Итальянские письма 2014, с. 76]. Немецкие художники, известные как романтики или, как их стали называть, художники-назарейцы, поклонялись Рафаэлю. Судя по всему, это не нравилось австрийскому императору, что отметил С. Гальберг в донесении в Академию художеств в июне 1819 года: «Австрийский император, для которого именно и выставка была устроена, осмотрев оную, сказал при выходе: „Мои немцы, вместо того, чтоб идти вперед, сделали, как я вижу, несколько шагов назад“» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 97]. Гальберг словно вторил императору, резюмируя свои впечатления о выставке: «Страсть подражать старинным художникам есть ныне общая всем германским в Риме артистам, и особенно живописцам. Они, передразнивая Альбрехта Дюрера, Луку Кранаха, Джотто и других, думают таким образом образовать особый национальный вкус» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 100]. Как бы то ни было, но выставка была репрезентативная — на ней было представлено 178 работ, многие из которых не остались незамеченными русскими художниками. Скульптор С.И. Гальберг чрезвычайно тщательно описал увиденные им скульптуры. Здесь были работы *Рудольфа Шадова* «Две девочки», бюст Генделя, алебастровые барельефы; работа *Эдуарда Лауница* «Меркурий, завязывающий сандалии» (ныне в ГЭ); скульптура итальянца *Пьетро Тенерани* «Тоскующая Психея»; работы члена



Ил. 3. Александр Брюллов. Автопортрет. Фрагмент. 1830. Бумага, акварель. Оригинал — 30,4×24,6 (овал). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Венской Академии художеств *Иоганна Шаллера* «Венера, выходящая из купальни» и «Амур, вытаскивающий стрелу»; барельефы и рисунки пенсионера наследного принца Баварского *Конрада Эбергарда*; мраморная статуя «Лежащая вакханка» пенсионера Шведского двора *Йохана Бистрёма* и др. Однако более всего Гальбергу понравилась работа Тенерани, ученика Торвальдсена: «Фигура сия была, мне кажется, лучшею скульптурною работою в сей выставке, и я только разве мог бы пожелать несколько поболее связи в складках платья» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 100]. Эта скульптура была настолько популярна, что Тенерани повторил ее несколько раз [Tenerani Pietro 1873, p. 243] (один из вариантов ныне в Galleria dell'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Флоренция).

Авантажным фактом стало то, что среди немецких полотен была представлена картина Ореста Кипренского «Голова плачущего ангела». Трудно сказать, как выглядел каталог, о котором упомянул Щедрин, но в «Алфавитном списке», составленном немецким художником и историком искусства Иоганом Давидом Пассаваном, работа Кипренского числится на странице 208 [Passavant 1820, s. 208]. Об этой выставке оставил свои замечания один из наиболее крупных деятелей немецкого романтизма Карл Вильгельм Фридрих фон Шлегель [Schlegel Fr. 1819, p. 3–16].

Примерно в это же время, «в последних числах апреля», была открыта и другая выставка — французских пенсионеров в Риме. Она была маленькой, о чем очень иронично заметил С.И. Гальберг: «Выставка сия была, может быть, единственная в свете, ибо число скульптурных работ <...> превышало число картин» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 101] (восемь статуй, один барельеф, два бюста и пять резных камней; шесть картин). «Можно сказать, смотреть нечего», — заметил С.Ф. Щедрин [Итальянские письма 2014, с. 77].

Примыкает к публичным экспозициям выставка, организованная Орестом Кипренским в своей мастерской в Риме, где художник использовал возможность показать свое творчество. Кипренский организовал эту выставку в сентябре 1821 года, где показал известно-неизвестную «историческую картину, изображающую гробницу Анакреона <...> и различные портреты живописца» [Кипренский 1994, с. 401].

Зачем Кипренскому понадобилось организовывать персональную выставку в Риме, с одной стороны, понятно, с другой — можно только предполагать.



Ил. 4. Карл Брюллов. Автопортрет. Гелиография, бумага. Изображение 30×18.

Возможно, он стремился попасть в число участников парижского Салона и таким образом апробировал свои произведения. Но причина могла быть и более тривиальной: на фоне разыгравшегося скандала в личной жизни Кипренский мог потерять любовь поклонников и покровителей. Письменные свидетельства пенсионеров пронизаны глубоким уважением и симпатиями к Кипренскому, и накануне открытия парижского Салона В.А. Глинка даже написал С.И. Гальбергу: «А хотелось бы, чтоб он блеснул пред французами» [Кипренский 1994, с. 408].

На открывшемся 24 апреля 1822 года Салоне в Париже были показаны четыре работы Кипренского («Анакреонова гробница», «Цыганка с веткой мирта в руке», «Девочка в маковом венке» и «Автопортрет») [Explication des ouvrages 1822, p. 84, № 745–748]. Работы были выставлены в разделе французской школы в Риме и замечены публикой, о чем Гальбергу сообщил недавний пенсионер Российской Академии художеств Филипп Федорович Эльсон: «Некоторые французы со всею своею самолюбиею сознавались, что в ней видно великого мастера; смело, решительно и большою уверенностью употребил он тут свою кисть» [Кипренский 1994, с. 409].

В 1822 году на средства Общества поощрения художников в пенсионерскую поездку отправились братья Брюлловы. Их дорога была несколько длиннее и немного отличалась от пути предшественников. В сентябре 1822 года Брюлловы прибыли в Берлин. Кроме осмотра обязательных достопримечательностей, им повезло увидеть академическую выставку, «в которой были выставлены всякого рода произведения, как то: художественные, механические, мануфактурные», написал Александр Брюллов председателю и казначею Общества Петру Андреевичу Кикину. Живопись Брюлловым не понравилась, они сочли ее «слишком обыкновенной», сравнив с последней выставкой в Санкт-Петербурге. Из живописных произведений была выделена лишь одна картина Ораса Верне, изображающая «парад российских и прусских войск в Париже», которая настолько понравилась им, что братья отметили в отчете даже ее размеры — «длина оной

была около 3 аршин, а высота около 2 $\frac{1}{4}$ ». В целом, заключили они, несмотря на интересную скульптуру, представленную там, «эта выставка бывала обыкновенно в другие годы богаче хорошими вещами, нежели в этот раз, но все-таки оную нельзя было назвать бедною» [Архив братьев Брюлловых 1900, с. 6–7]. Удивляет легкость, с которой Брюлловы сообщают то, что сами не видели ранее. Берлинская академия художеств издавала каталоги своих выставок, и скорее всего, они присылались в Петербург. Судить о произведениях можно было по имеющимся литографиям, которые академики внимательно отслеживали и изучали.

Кстати, можно думать, что Брюлловы видели не только академическую выставку. В это время в Берлине впервые проводилась Международная промышленная выставка, ставшая с 1822 года ежегодной.

В то же время в 1822 году в Риме российские пенсионеры готовились открыть свою выставку наподобие австрийской. В ноябре 1822 года С.Ф. Шедрин в письме родным сообщил, что «в октябре месяце ожидали нашего Государя, почему к приезду его предполагали сделать экспозицию, которая должна быть составленную из работ русских художников; по сему случаю я приготавливал картину вид Колосея» [Итальянские письма 2014, с. 225–226]. Однако император в Рим не прибыл. Вспоминая о неудачной попытке публичной экспозиции, С.И. Гальберг сильно сожалел о потраченном времени. «Надобно знать, что мы, русские артисты, готовились было составить из наших работ публичную выставку на случай Его (государя — прим. авт.) приезда сюда. Из этой выставки, может быть, в самом деле и никакого толку не было бы <...>, а все досадно, что она обратилась в небытие, не оставив после себя ничего, кроме воспоминаний о скучных хлопотах» [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 139]. Выражаясь современным языком, без куратора смонтировать выставку, похожую на экспозиции французской или австрийской школ, не удалось. Только княгиня З. Волконская попыталась собрать русскую братию у себя в доме, но ее интерес, увы, лежал в театральной сфере. Под руководством Волконской академики сходились в ее доме, называя его «Русской академией», но главным образом для репетиций спектаклей.

После окончания наполеоновских войн и Отечественной войны 1812 года русские пенсионеры, которые собирались в Италии, составили то, что получило название Римская художественная колония. В сравнении с пенсионерами французской или прусской Академий художеств, русский опыт стажировок и демонстрации своих работ только начинал складываться. Описывая в письмах и рапортах в Российскую Академию художеств свою жизнь в Италии, пенсионеры нащупывали наилучшие пути успешного пенсионерства, предлагая соображения по условиям проживания, обучения, представления своего труда и т.п. Размышляя об этом, они фиксировали свои мысли о зрителях публичных экспозиций и о зарождающейся критике, сетовали, что российское искусство еще малоизвестно, и его обязательно надо демонстрировать в Италии. «Да и все делается здесь на глазах целого света: целый свет сюда едет, и смотрит, и говорит; а в Питер — многие ли знают, что там живет один из первых <...> скульпторов на свете? Кто знает его произведения? Кто из питерцев был когда-либо в мастерской Мартоса?..» — сетовал С.И. Гальберг [Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884, с. 161].

Следующая выставка — французской школы, проходившая в Риме в 1825 году — о ней оставил свидетельства Карл Брюллов. «В первых числах апреля, — писал Брюллов в отчете Обществу поощрения художников, — было здесь открытие французской школы; все работы пенсионеров ее, казалось, как бы были одним написаны, так они однообразны в сочинении, рисунке и красках! Можно сказать, что только довольно исправный, а иногда и хороший рисунок избавляет от резкой критики» [Архив братьев Брюлловых 1900, с. 81]. Французская школа живописи, не одно десятилетие поддерживаемая королевским двором, уверенно набирала свою силу в Европе, вытесняя национальные

художественные традиции. Это же ранее, в 1823 году, отметил Александр Брюллов, тоже в отчете Обществу: «Удивляемся, что и в Италии французская школа начинает распространять свое могущество. Бенвенути не находился в то время во Флоренции, но мы видели две его картины в партикулярных галереях: одна из них, изображающая милосердного Самарянина и почитаемая его лучшим произведением, имеет много достоинств, а более на счет рисунка; но вторая уже совершенно французская» [Архив братьев Брюлловых 1900, с. 18].

Италия первой трети XIX столетия состояла из нескольких самостоятельных, главным образом, королевств, в одном из которых — Неаполитанском — пенсионерствовал С.Ф. Щедрин. Из сохранившейся переписки между С.Ф. Щедриным и С.И. Гальбергом, проводившим большую часть стажировки в Риме, узнаем, что в Неаполе имела Академия художеств, которая также устраивала публичные выставки. В октябре 1826 года С.Ф. Щедрин, находившийся в то время в Амальфи, пишет С.И. Гальбергу, сожалея, что «теперь экспозиция в Неаполе, а мне вряд ли удастся оную видеть». Однако «плохие погоды» в конце октября вынудили Щедрина вернуться в Неаполь, где он успел посмотреть выставку и сообщить о ней другу: «Я нашел художников неаполитанских не столь дурными, как про них говорят». Щедрин описывает эту выставку кратко, только по части живописи: ругает картины *Питера ван Ганслифа* (хотя одна работа все же понравилась — «Спящий феникс») и *Максимиллиана Франка*, хвалит *Антони Питлоо* (виды Еболи и Пестомские храмы): «Легкая кисть, приятной колер, хорошая пропорция в храмах делают честь художнику» [Итальянские письма 2014, с. 316, 322]. Забавно описание картины с цветами: «Небольшая картинка Кателя (Франц Людвиг Катель — *прим. авт.*), на которую взглянешь, покажется хорошей, потом взглянешь во второй раз, кажется хуже, в третий еще хуже и так далее, все хуже и хуже, с тем и прочь отойдешь».

К началу ноября выставка закрылась, и Щедрин написал Гальбергу: «Экспозиция здесь кончилась и теперь дожидаются раздачи медалей» [Итальянские письма 2014, с. 323].

В самом конце 1828 года Гальберг возвращается в Россию, и переписка между друзьями замедляется. Последняя выставка, о которой упоминает С.Ф. Щедрин, проходила во Французской академии в Риме в 1830 году, о чем художник сообщил другу. Более всего он уделил внимание картине Ораса Верне «Вынос Папы по церкви Святого Петра», которая ему не понравилась, он назвал ее «вывеской или ковром». Щедрин сообщает и о некоторых других художниках, картины которых были представлены, но особого восторга не испытал ни к одной работе [Итальянские письма 2014, с. 445].

Анализируя записи русских пенсионеров о выставочных экспозициях в Европе, можно с уверенностью говорить, что этот вид художественной жизни был вполне сопоставим с тем, что имел место в этот период в Санкт-Петербурге — с той лишь разницей, что выставки в России осуществлялись только в столице. Знаменитые парижские Салоны составляли исключение в ряду европейских публичных экспозиций. Являясь искусственным проектом, курировавшимся непосредственно королевским двором с XVII в., Салоны властно сохраняли роль законодателя европейских вкусов, насаждая свои правила и условия и жестко контролируя художественный рынок. Но несмотря на тотальный контроль со стороны французской Академии, национальные школы искусств (в том числе и французские) осваивали новые направления, представляя их на художественных выставках в Европе.

Литература

1. Архив братьев Брюлловых 1900 – Архив братьев Брюлловых / Под ред. И.А. Кубасова. СПб., 1900.
2. Итальянские письма 2014 – Итальянские письма и донесения Сильвестра Феодосиевича Щедрина. 1818–1830 / Подг. М.Ю. Евсевьев. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014.
3. Кипренский 1994 – Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников / Сост. Я.В. Брук, Е.Н. Петрова. СПб.: «Искусство-СПб», 1994.
4. Скульптор Самуил Иванович Гальберг 1884 – Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818–1828 / Собрал В.Ф. Эвальд. СПб., 1884.
5. Explication des ouvrages 1822 – Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au musée iloyal des arts, le 4 avril 1822. Paris, 1822.
6. Passavant 1820 – Passavant I.D. Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges der selten in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu berrachten ist. Von einem deutschen Künsrlr in Rom. Heidelberg und Speier, 1820.
7. Schlegel Fr. 1819 – Schlegel Fr. von. Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über die gegenwartigen Stand der deutschen Kunst in Rom // Jahrbücher der Literatur. Bd 7, Theil 3, Wien, 1819. P. 3–16.
8. Tenerani Pietro 1873 – Tenerani Pietro // Gampori G. Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. Nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa. Modena, 1873. P. 242–253.

References

1. Arhiv brat'ev Brjullovyh (1900), Arhiv brat'ev Brjullovyh [Archive of the Bryullov brothers], ed. I.A. Kubasova, St Petersburg, Russia.
2. Ital'janskije pis'ma i donesenija Sil'vestra Feodosievicha Schedrina (2014), Ital'janskije pis'ma i donesenija Sil'vestra Feodosievicha Schedrina. 1818–1830 [Italian letters and reports of Sylvester Feodosievich Shchedrin. 1818–1830], ed. M. Ju. Evsev'ev, Alliance-Archeo, Moscow, St. Petersburg, Russia.
3. Orest Kiprenskij. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov (1994), Orest Kiprenskij. Perepiska. Dokumenty. Svidetel'stva sovremennikov [Orest Kiprensky. Correspondence. Documents. Testimonies of contemporaries], sost. Ja.V. Bruk, E.N. Petrova, "Art SPB", St. Petersburg, Russia.
4. Skul'ptor Samuil Ivanovich Gal'berg v ego zagranichnyh pis'mah i zapiskah (1884), Skul'ptor Samuil Ivanovich Gal'berg v ego zagranichnyh pis'mah i zapiskah. 1818–1828 [Sculptor Samuil Ivanovich Galberg in his foreign letters and notes. 1818–1828], coll. by V.F. Eval'd, St. Petersburg, Russia.
5. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au musée iloyal des arts, le 4 avril 1822, Paris, France.
6. Passavant, I.D. (1820), *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges der selten in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu berrachten ist. Von einem deutschen Künsrlr in Rom*, Heidelberg und Speier, Germany.
7. Schlegel, Fr. von (1819). Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über die gegenwartigen Stand der deutschen Kunst in Rom, Jahrbücher der Literatur. Bd 7, Theil 3, Wien, Austria, pp. 3–16.
8. Gampori, G. (1873), *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. Nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*. Modena, Italy, pp. 242–253.

Информация об авторе

Татьяна Е. Сохор, аспирант, кафедра истории русского искусства, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9, sohor@mail.ru

Author Info

Tatyana E. Sokhor, postgraduate student, Department of the History of Russian Art, St Petersburg University, St Petersburg, Russia; 7/9 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia, sohor@mail.ru