

АЛЕКСАНДР БЕНУА О РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА

Андрей А. Карев

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия;
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
ankarev@yandex.ru

Аннотация.

Александр Бенуа, подобно другим критикам и историкам искусства, прямо или косвенно связанным с объединением «Мир искусства», стоит у истоков открытия русской художественной культуры XVIII века как полноценного творческого наследия. В этом смысле взгляды Бенуа и его единомышленников находились в оппозиции к господствующему во второй половине XIX века мнению, что русское искусство, начиная с петровских времен и, практически, до кризиса классицизма представляет собой перерыв в развитии и печальный образец бессмысленного подражания Западу. Отчетливо эта мысль прозвучала и в трудах рубежа веков, что особенно заметно в работах А.П. Новицкого и В.В. Стасова. Бенуа противопоставляет этому мнению свою концепцию, основываясь в целом на признании высокой значимости искусства как такового независимо от ценности его служебных функций. Эта концепция нашла яркое воплощение в трудах «Русская живопись XIX века» и «Русская школа живописи», в которых А.Н. Бенуа дает емкую и выразительную характеристику изобразительного языка русских и иностранных мастеров портрета, пейзажа и исторической картины. Признавая русское искусство этого времени, по сути, общеевропейским, он, тем не менее, не оставляет без внимания проблему национальной специфики.

Ключевые слова:

русское искусство XVIII века, искусствоведение начала XX века, «Мир искусства», Россия и Запад, архитектура, живопись, А.Н. Бенуа, В.В. Стасов

Для цитирования:

Карев А.А. Александр Бенуа о русском искусстве XVIII века // Academia. 2022. №1. С. 7–16.

DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-7-16

ALEXANDER BENOIS ON THE RUSSIAN ART OF THE 18TH CENTURY

Andrey A. Karev

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia;
Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
ankarev@yandex.ru

Abstract.

Alexander Benois, like other critics and art historians directly or indirectly associated with the World of Art association, stands at the origins of the discovery of Russian 18th century art culture as a full-fledged creative heritage. In this sense, the views of Benois and his associates were in opposition to the opinion, prevailing in the second half of the 19th century, that Russian art, starting from the starting from Peter the Great time and until and until the crisis of classicism, represents a break in development and a sad example of senseless imitation of the West. This idea was clearly expressed in the works at the turn of the century, which is especially noticeable in the works of A.P. Novitsky and V.V. Stasov. To this opinion Benois opposes his concept, based on the recognition of the high importance of art as such, regardless of the value of its official functions. This found a vivid embodiment in his works “Russian

Painting of the 19th century” and “The Russian School of Painting”, where A.N. Benois gives a succinct and expressive description of the visual language of Russian and foreign masters of portrait, landscape and historical painting. While recognizing the Russian art of this time as essentially pan-European, he nevertheless does not ignore the problem of national specifics.

Keywords:

Russian art of the 18th century, art studies of the early 20th century, “The World of Art”, Russia and the West, architecture, painting, A.N. Benois, V.V. Stasov

For citation:

Karev, A.A. (2022), “Alexander Benois on the Russian art of the 18th century”, *Academia*, 2022, no 1, pp. 7–16.

DOI: 10.37953-2079-0341-2022-1-1-7-16

Важным событием в истории отечественного искусствознания становится выход на рубеже XIX и XX столетий общих трудов. Среди них важно отметить двухтомное издание А.П. Новицкого «История русского искусства с древнейших времен» (1899–1903)¹. Его автор по эстетической позиции находился в одном лагере с В.В. Стасовым [Виппер, Ливанова 1969, с. 28], что нашло отражение в оценке русского искусства эпохи Просвещения. Основная идея труда Новицкого состоит в обнаружении в русском искусстве некой константы, неизменяющейся природы, которая лишь на время оказывается сокрытой то византийскими, то западными влияниями. Период XVIII века в этом процессе воспринимается как отход от самобытности и подчинение заведомо чуждым традициям [Новицкий 1903, с. 20]. Легкое движение в сторону обретения своего лица, с точки зрения автора, русская школа делает лишь во второй половине столетия. В это время без участия Академии художеств открывается путь к творчеству А.Г. Венецианова, П.А. Федотова, В.Г. Перова. Подобная, устоявшаяся в XIX веке точка зрения на искусство в России эпохи Просвещения отражала преобладающий интерес к проблеме национальной специфики и поиски ее корней в сфере средневекового и народного русского искусства.

С появлением трудов авторов, за которыми закрепилось название «мирискусники», ситуация резко изменилась в сторону особого внимания к русской художественной культуре XVIII века². Александр Николаевич Бенуа, был, как известно, в авангарде этого движения. Параллельным с ним курсом шел С.П. Дягилев, выпустивший в 1902 году книгу о Д.Г. Левицком [Дягилев 1902]³ и готовивший этапную «Таврическую выставку», состоявшуюся в 1905 году [Дягилев 1905]⁴. Не отставал от них и барон Н.Н. Врангель, устроивший в 1902 году не без содействия А.Н. Бенуа «Выставку русской портретной живописи за 150 лет — с 1700 по 1850 год»⁵, а в 1903 — выставку «Старый Петербург» в честь двухсотлетнего юбилея столицы Российской империи [Врангель 1903]⁶. В преддверии этого юбилея в журнале «Мир искусства» в 1902 году вышла статья А.Н. Бенуа «Живописный Петербург» [Бенуа 1902]. Автор призывал современных художников⁷ преодолеть стандартное представление о Петербурге как казенном, холодном и неживописном городе, приводя примеры его изображения в XVIII — первой половине XIX века: «Эти “маленькие” художники, воспитанники Петербургской Академии, выросшие в таких же, неудобных для произрастания, условиях, как и насаженные на финском болоте чахлые садики, состоящие из деревьев, свезенных за сотни верст, они оказались истинными детьми своего сурового родного города, в их скромных произведениях этот город отразился с удивительной правдой, точностью и даже поэзией. В “проспектах” Махаева, несмотря на ремесленность фактуры, уже есть та торжественная сановитость, тот холодный, бодрый, морской воздух, которые являются отличительными признаками Петербурга. Алексееву удалось передать влажность атмосферы, тусклый, чисто северный солнечный свет, освещающий, но не греющий, петербургские фасады. М. Иванов и Щедрин с особенной прелестью передали, один в своих акварелях, другой в гравюрах и картинах, болезненную красоту наших парков и садов» [Бенуа 1902, с. 4]. Не секрет что, подобная емкая и точная характеристика живописи повсеместно была узнаваемой чертой Бенуа историка искусства.

¹ Материал по русскому искусству XVIII века содержится во втором томе: [Новицкий 1903].

² Показательна констатация этого факта в «Истории европейского искусствознания»: «Открытием “Мира искусства” стали русский XVIII век, искусство Левицкого и избранных мастеров начала XIX века, затем и архитектура русского, преимущественно петербургского, классицизма» [Виппер, Ливанова 1969, с. 28]. Редкое издание XX века не содержит в своей историографической части подобного рода оценки вклада мирискусников в историю изучения русского искусства.

³ Книга вышла при участии В.П. Горленко, составителя биографии Д.Г. Левицкого и «знатока Украины». См.: [Гершензон-Чегодаева 1964, с. 18–19].

⁴ В каталог вошло 2308 произведений. Существенное место на выставке и в каталоге занимали портреты XVIII — начала XIX века. Среди участников каталога был и А.Н. Бенуа, входивший в состав оргкомитета выставки [Окурenkova 2016, с. 14, 16]. Масштабная публикация иллюстрированного каталога-реконструкции «Таврической выставки» под руководством автора проекта Н.В. Окурenkовой стала важным событием последних лет, завершающим цикл, начатый в 1900-е годы. С 2016 по 2020 год вышло четыре выпуска. Предполагается еще четыре в соответствии с числом изданных в 1905 году частей каталога.

⁵ См.: [Врангель 1902; Врангель 2000, с. IV–V, 248; Бенуа, Врангель 2014].

⁶ В организации выставки принимали участие князь С.А. Щербатов и В.В. фон Мекк.

⁷ Круг адресатов статьи объективно был шире, чем обозначено в этом призыве.

Отдавая предпочтение Петербургу, Бенуа называет Москву огромным, глухим, уездным городом, в котором внимания заслуживает только Кремль. Он подчеркивает ансамблевое единство застройки столицы, сохранившееся в старинной части города, отдавая должное представлениям об особенностях национального характера: «В Петербурге есть именно тот же римский, жесткий дух, дух порядка, дух формально совершенной жизни, несносный для общего российского разгильдяйства, но, бесспорно, не лишенный прелести» [Бенуа 1902, с. 1]. Однако усвоенная петербургскими градостроителями европейская регулярность, по мнению автора, преобразуется в нечто неповторимое и непохожее на известные западные города. Причиной этого были благоприятные условия, которые А.Н. Бенуа видит в духе мифа о чудесно быстром появлении Петербурга на пустынном болотистом месте, «на котором можно было выстроить, что угодно и как угодно». Именно эти условия предопределили особенности архитектурного ландшафта столицы, который характеризуется пространственным размахом и порой колоссальными «не только по размерам, но по замыслу» постройками. Сама натура диктовала архитекторам, в том числе и иностранным *что и как* они должны делать: «Кажется, как будто далекие наши равнины, неумеренно широкая Нева – вдохновляли иностранцев на создание совершенно особенных произведений, таких же широких, далеких и неуютных, как наша природа» [Бенуа 1902, с. 3]. Кроме того, получает весьма остроумное разрешение проблема «Россия и Запад», очень актуальная для всех мирискусников. По мнению Бенуа, составные формы архитектурного декора вроде колонн, фронтонов, пилястр, а также барельефов, аттиков и ваз, были заимствованы и «взяты напрокат из Франции, Италии и Германии. И однако же, все это сгруппировалось настолько особенно, что в конце концов получилось нечто великолепное и совершенно своеобразное». Эта *сборка по-русски* и предопределила не только своеобразие типов отдельных зданий, но и особенности стилового порядка: «Растрелли – итальянец по происхождению – является, тем не менее, создателем чисто русского рококо, – огромного, тяжелого, вычурного и скорее мрачного, нежели веселого» [Бенуа 1902, с. 3]. Любопытно, что в статье, посвященной выставке «Ломоносов и елизаветинское время» Бенуа вносит существенную поправку в оценку барокко в России: «Самая грубость эпохи дает ей нечто такое, что позволяет ее любить больше, нежели чересчур болезненную версальскую культуру Людовика XV или даже прельстительную Венецию эпохи Казановы... Искусство эпохи Елизаветы производит именно “здоровое” впечатление. Его веселость есть подлинная, прямо детская веселость, размах – есть размах небывалый, песня, которой заливаются совершенно еще юный богатырь-красавец» [Бенуа 1912, с. 5.]

Особенно пристально Бенуа всматривается в произведения живописи XVIII века, что нашло отражение в двух взаимосвязанных работах «История русской живописи в XIX веке», вышедшей в двух частях в 1901 и 1902 году, и «Русская школа живописи», первый выпуск которой появился в 1904, последний – в 1906⁸.

В рассмотрении этапов развития русской школы живописи Нового времени проглядывает уже в основном сложившаяся периодизация русского искусства XVIII века. Она основывается как на периодах правления монархов, так и на представлениях о стиловой эволюции. В этом же ключе построена периодизация петербургской архитектуры XVIII и XIX столетий в третьем томе «Истории русского искусства» И.Э. Грабаря⁹.

При оценке первых шагов русского искусства «общеевропейского» характера Бенуа чуть ли не повторяет мнение одного из главных своих оппонентов В.В. Стасова, считая, что при разрыве со средневековыми традициями искусство перестало быть «народным», тогда как черты последнего сохраняются лишь в кустарной ветви¹⁰. С другой стороны, вместе с Н.Н. Врангелем он отдает должное иностранным художественным

⁸ См.: [Бенуа 1901–1902, Бенуа А.Н. 1901]. Книги были переизданы в конце XX столетия. См.: [Бенуа 1995, Бенуа 1997].

⁹ См.: [Грабарь 1912].

¹⁰ В контексте рассмотрения эстетического и идейного противостояния позиций В.В. Стасова и А.Н. Бенуа, особенно в их программных, вышедших почти одновременно трудах «Искусство XIX века» (впервые в 1901 г.) и «История русской живописи в XIX веке» (1902), стоит согласиться, что «сопоставление историй изобразительного искусства XIX века В.В. Стасова и А.Н. Бенуа выявляет неантагонистический характер занимаемых ими эстетических позиций, допускающих возможности сближения» [Фатеева 2008, с. 239–240]. Однако в общей оценке русского искусства XVIII века их позиции были принципиально противоположными.

силам, считая их пребывание в России необходимым и плодотворным¹¹. Пусть даже если при этом в европейском искусстве начала XVIII века наблюдается странная картина «какого-то душевного бесплодия и уныния» [Бенуа 1901, с. 6]. В петровскую эпоху Бенуа не находит ничего примечательного в русской живописи, кроме нескольких работ двух побывавших за границей портретистов Ивана Никитина и Андрея Матвеева. Однако по его словам, «ни тот, ни другой из этих художников не имел решительного влияния на последующее русское искусство и гораздо большее значение для русской живописной школы имели многочисленные приезжие мастера» [Бенуа 1997, с. 13]. Высоко оценивая приписываемые тогда Никитину портреты напольного гетмана и Петра I на смертном ложе, Бенуа считает, что такая их атрибуция еще не безусловна [Бенуа 1901, с. 7]. Любопытно, что эти сомнения применительно к образу напольного гетмана до сих пор не потеряли актуальности.

Отдавая должное живописному мастерству этих и других отечественных художников XVIII столетия, Бенуа считал, что в них «нет своеобразной личной ноты, нет особого “русского” настроения» Зато они рано научились «списывать» натуру, в том числе и персону. «Вот почему, — полагает он — лучшее, что было сделано в русской живописи XVIII века — это портреты и отчасти еще пейзажи — те же “портреты” природы» [Бенуа 1997, с. 16]. Это в целом вполне отвечает и нынешней оценке живописи в России эпохи Просвещения.

Знаток европейской живописи Нового времени Бенуа прекрасно понимает значение изобразительной грамотности в воспроизведении натуры. Однако он не только категорически не приемлет академизм, но и с большим недоверием относится к академическому искусству в целом. Показательна оценка творческой фигуры Алексея Антропова. Он представлен талантливым учеником П. Ротари, усвоившим «твердую и ясную манеру» итальянского мастера. С другой стороны, его портрет М.А. Румянцевой, «подтверждает своей симпатичной грубостью и простотой наше мнение об Антропове, как о человеке энергичном и до крайности самостоятельном» [Бенуа 1997, с. 18]. Именно ему, считает А. Бенуа, мы должны быть благодарны за то, что не отпустил своего ученика Д.Г. Левицкого в Академию, и тот «не впал в салонную манерность, а сохранил всю свежесть своего провинциализма, что он остался метким, несколько иронизирующим наблюдателем, что от его портретов, несмотря на парижские кафтаны и парики, все же веет большой искренностью» [Бенуа 1997, с. 21].

Таким образом, складывается концепция становления одного из самых почитаемых Бенуа русских живописцев: «Вследствие знакомства с живописью еще в раннем детстве, охранительного попечения Антропова и дельных, чисто практических советов отличных иностранных техников талант Левицкого развился так свободно, в том самом направлении, которое ему было наиболее свойственно, до изумительной высоты». [Бенуа 1901, с. 11] Сравнивая портреты Левицкого с произведениями западных мастеров второй половины XVIII века, в том числе и тех, кто работал в России, Бенуа отмечает, что в полотнах русского мастера «лучшим, вернейшим образом отразилось это слегка усталое, помешанное на утонченности и в то же время жаждущее простоты время». Между тем объект внимания явно дает повод отвлечься от позиции историка искусства и признать, что портреты Левицкого «действуют прямо и просто, сами по себе, всем своим высокоартистическим изяществом, великолепием живописи, красочной прелестью» [Бенуа 1901, с. 11–12]. Тем самым подчеркивается важный с точки зрения автора факт включения живописи русского портретиста в разряд подлинного искусства, которое обладает вневременной ценностью. Левицкого, как, кстати, и Боровиковского, включает в число «значительнейших» живописцев XVIII века и В.В. Стасов. Он характеризует его портреты как «замечательные» и «талантливые», однако тут же оценивает их как «нисколько не самостоятельные, вполне иностранные, подражательные» [Стасов 1906, с. 200–201].

Бенуа тоже считает, что обретением виртуозной техники, при помощи которой столь достоверно и вдохновенно «написаны шелка, кружева, бриллианты» Левицкий обязан иностранцам. Например, «портреты смолянок в Петергофском дворце исполнены под влиянием костюмных портретов Рослина, но с такой живостью и с такой

¹¹ См.: [Врангель 1911].

красочностью, которые указывают на знакомство Левицкого с произведениями Ван Дейка» [Бенуа 1997, с. 20–21]. Иными словами, тема влияния иностранного современника перерастает в проблему общеевропейского творческого наследия, что в контексте развития отечественного искусствоведения представляется своеобразным прогнозом.

Не мог Бенуа оставить без внимания и Ф.С. Рокотова, которого он называет «добропорядочным родоначальником так называемой истинно русской школы живописи», исполненной «здорового реализма» и отдает должное уровню его «технического совершенства» [Бенуа 1901, с. 10]. При этом отмечает, что Рокотов как ученик работавшего в России итальянца П. Ротари «послушно шел за своим учителем, очень добросовестно, очень точно, почти сухо изображая одинаково бесстрастные лица и костюмы своих моделей» [Бенуа 1901, с. 9].

Не был забыт и В.Л. Боровиковский, который часто привлекает внимание чисто малороссийским благодушием или «тонким пониманием жизни и красоты», роднящим его работы с портретами Д.Г. Левицкого. Однако в отличие от разнообразия моделей Левицкого в период его «лучшей манеры» у Боровиковского, по мнению Бенуа, «все эти господа, дамы, девицы, дети имеют что-то общее, фамильное» [Бенуа 1901, с. 15]. Зато радовала «система накладывать краски». Как коллега по живописному цеху Александр Николаевич, словно бы присутствует при создании портрета мастером XVIII века, замечая, что тот, где это было необходимо, «втирал краску», порой «щеголял размашистым и гибким письмом, а то сдерживал себя, со вниманием оттенял нежные отливы материи, с фокуснической ловкостью отчеканивал (например, в звездах, бриллиантах) каждый мазок» [Бенуа 1901, с. 16].

Характеристика живописи Боровиковского Стасовым приводят его к неутешительным выводам. Наиболее известные полотна конца XVIII века, такие как портреты Д.П. Трощинского, А.И. Васильева, Муртазы Кули-хана, для критика «превосходные по письму, но, наверное, столько же неверные и условные, как вся громадная масса портретов Екатерины II». И далее следует обобщение: «Таковы были тогда моды и привычки художества: льстить, нравиться и для того искажать все, что ни случилось изображать художествам» [Стасов 1906, с. 201]. И Стасову, и Бенуа менее всего нравились моленные образа Боровиковского, которые оценивались как обычные, слащавые (Бенуа), бедные, и созданные в период, когда живописец был «близок был к понижению своего таланта» (Стасов). Симптоматично, что до недавнего времени эта сфера находилась на периферии интересов искусствознания.

Бенуа стоит у истоков еще одной традиции, которая сегодня активно обсуждается. Его фраза: «Вокруг Левицкого, Рокотова и Боровиковского группировалась целая школа портретистов...» [Бенуа 1901, с. 17] отражает существовавшие уже тогда тенденции дать общую картину русского искусства на основе законов действия центростремительных сил, то есть объединения малоизвестных художников вокруг крупнейших мастеров. Так, например, на протяжении XX века сложилось устойчивое мнение о существовании школы Д.Г. Левицкого, к которой, прежде всего, относятся П.С. Дрождин, Л.С. Миропольский и Е.Д. Камеженков¹². Из числа учеников Левицкого А.Н. Бенуа особенно выделяет академика С.С. Щукина, отмечая у него небрежный рисунок, «сходство, вероятно, самое суммарное», в живописи «мазок менее отчетливый и красивый», чем у Левицкого и Боровиковского. Однако «каждая его картина очаровательна по красочному эффекту, и притом эффекту совсем не в общем характере того времени, — не белесоватому, серозеленому, но, напротив того, желтоватому, огненному, напоминающему старинных мастеров или Рейнольдса, которого он мог видеть во время своего путешествия за границу» [Бенуа 1901, с. 17].

Из пейзажистов Бенуа справедливо в первый ряд ставит Семена Щедрина и Федора Алексея, которые наиболее ярко представляют, как считалось в XVIII веке, два разных рода живописи ландшафт и перспективу. Апеллируя к прижизненной славе пейзажиста, Бенуа характеризует Щедрина как мастера, умевшего «эффектно схватить данный вид», чувствовавшего «преlestь бьющих среди зелени фонтанов», художника, который «увлекался любимыми мотивами той эпохи: разными “пустынками”, изящными лугами, белыми домиками, отражающимися в ясных прудах» [Бенуа 1997, с. 27]. В этом

¹² О современном состоянии вопроса см.: [Моисеева 2014, с. 142–146].

перечислении чувствуется своеобразный отблеск стилистики академических программ, таких, например, как заданная Семену Щедрину на звание академика: «Представить полдень, где требуется скот, пастух и пастушка, частью лес, воды, горы, кусты и проч.» [Моисеева 2014, с. 159].

Высшим достижением Ф.Я. Алексеева, воспитанного «на архитектурных формах классического Запада» и заимствовавшего «свою благородную, несколько монотонную палитру у Беллотто, Робера и Гварди», Бенуа считает виды Петербурга конца столетия. В «пестрой» же и «вычурной Москве», обладающей характером «романтического “готического” города», а также «под ярким солнцем юга» художник «был сбит с толку» [Бенуа 1997, с. 28].

Более всего Бенуа подвергает критике мастеров исторической живописи, поскольку они представляют в искусстве главного угнетателя русских живописцев — Императорскую Академию художеств, в чем он, кстати, вполне солидарен с В.В. Стасовым, который на примере творчества мастеров начала XIX века выносит приговор всей русской академической картине в ее прошлом и настоящем¹³. Положительно отозвавшись о портретах А.П. Лосенко, Александр Николаевич, словно бы впрочем, замечает: «Совершенно безотрадны только его исторические композиции, в которых он с мучительной неудачей пытался приблизиться к “благородному” стилю Парижской Академии» [Бенуа 1997, с. 19]. И у других известных российских исторических живописцев второй половины столетия, по мнению Бенуа, «нет ни жизни, ни чувства, ни темперамента» в противовес любимым европейским классикам от Джотто до Менцеля. Он не отрицает необходимости Академии, «которая сыграла, правда, очень важную роль в русской живописи, но лишь после того, как завладела по милости Брюллова и Бруни всеобщим сочувствием» [Бенуа 1901, с. 55]. Бенуа признает практическую значимость и шуваловского периода Академии, которая в это время «дала несколько настоящих *мастеров* своего дела» [Бенуа 1997, с. 18]. Впоследствии он смягчился по отношению к этой институции и екатерининского периода.

В целом, как справедливо утвердилось в литературе, Бенуа органично, чтобы не сказать синкретически, соединяет в себе яркость оценок критика и широкий взгляд историка искусства. У него, как впрочем, у Дягилева и Врангеля, ощутимы зоркость и вкус знатока. Вместе с тем Бенуа не чужда и позиция живописца, который воспринимает русское искусство XVIII века как собственное наследие, а художников как коллег, с которыми можно обсудить возможности и недостатки той или иной техники нанесения краски на холст, выбор того или иного мотива и все то, что касается художественной «кухни». Прошло более двадцати пяти лет после выхода переиздания книги А.Н. Бенуа «История русской живописи в XIX веке» в 1995 году, но по-прежнему остается актуальным высказывание автора вступительной статьи В.М. Володарского: «Если же обратиться к так называемым “деталю” общей картины, то есть к суждениям и оценкам Бенуа, связанным с творчеством отдельных художников или даже отдельных произведений, нам пришлось бы писать целое объемистое сочинение, чтобы показать все то новое и свежее, что внес замечательный историк искусства в освещение своей темы» [Володарский 1995, с. 15].

Между тем в послании Бенуа для историков искусства можно заметить целый ряд актуальных и сейчас положений. Во-первых, произведения живописи, как, впрочем, и других видов искусства, необходимо судить по тем законам, по которым они были созданы. Во-вторых, они обладают универсальными художественными качествами, за что ценились знатоками при жизни автора, ценятся сейчас и будут цениться в дальнейшем. И наконец, искусство XVIII века в России — такой же полноценный период развития отечественной художественной культуры, как и другие, и потому вполне заслуживает особого исследовательского взгляда.

¹³ «Егоров, Шебуев, Иванов, живописцы — историки, лжеклассики, никогда не писавшие русских портретов, уже не имевшие никакого отношения к живой натуре, не знавшие ее да и не заботившиеся о ней, а только помнившие свою понапрасну посещенную Италию и издали продолжавшие лететь к ней сердцем и кистями. Поэтому голова у них была наполнена старою и новою историею, которой они, впрочем, вовсе не знали и не понимали, и мифологией, в которую они никогда и не заглядывали, но куда их заставляли заглядывать заказчики. Скоро они поделались академиками, профессорами, учили в Академии, получили множество чинов и наполнили церкви и дворцы множеством картин, совершенно негодных и давно нынче забытых» [Стасов 1906, с. 201].

Литература

1. Бенуа 1901–1902 — Бенуа А. Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись [Часть I]. История русской живописи в XIX веке [Часть II]. СПб.: Издание товарищества «Знание», 1901–1902.
2. Бенуа 1901 — Бенуа А. Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб.: Издание товарищества «Знание», 1901. [Часть I].
3. Бенуа 1902 — Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. №1. Хроника. С. 1–25.
4. Бенуа 1912 — Бенуа А. Н. Выставка, посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны // Старые годы. 1912, май. С. 3–16.
5. Бенуа 1995 — Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. М.: Республика, 1995.
6. Бенуа 1997 — Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М: Арт-Родник, 1997.
7. Бенуа, Врангель 2014 — Беноис А., Врангель Н. Н. Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет: (1700–1850). Репринтное изд. М.: Книга по требованию, 2014.
8. Виппер, Ливанова 1969 — История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX века. 1871–1917. В 2-х книгах / Отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. Кн. 2. М.: «Наука», 1969.
9. Володарский 1995 — Володарский В. М. Живое наследие Серебряного века // Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. М.: Республика, 1995. С. 5–16.
10. Врангель 1902 — Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850) / Предисловие барона Н. Врангеля. СПб: Издание Общества Синего креста, 1902.
11. Врангель 1903 — Старый Петербург: [1703–1870]: [Каталог выставки] / Сост. и предисл. Н. Н. Врангеля. СПб.: Изд. кн. С. А. Щербатов, В. В. Фон-Мекк, 1903.
12. Врангель 1911 — Врангель Н. Н. Иностранцы в России // Старые годы. 1911. Июль — сентябрь. С. 5–71.
13. Врангель 2014 — Врангель Н. Н. Свойства века: Статьи по истории русского искусства / Сост., коммент. и подготовка текста И. А. Лаврухиной. СПб.: Журнал «Нева», 2000.
14. Гершензон-Чегодаева 1964 — Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1964.
15. Грабарь 1912 — Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. 3: Архитектура [Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке]. — М.: Изд. И. Кнебель, [1912].
16. Дягилев 1902 — Русская живопись в XVIII веке. Т. 1: Д. Г. Левицкий. 1735–1822 / Сост. С. П. Дягилев. СПб.: Тип. Е. Евдокимова, 1902.
17. Дягилев 1905 — Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот, павших в боях воинов: каталог / Авт. предисл. С. П. Дягилев. СПб., 1905. Ч. 1–8.
18. Моисеева 2014 — Моисеева С. В. «...К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII — первой половины XIX века. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2014.
19. Новицкий 1903 — Новицкий А. П. История русского искусства с древнейших времен: В 2-х томах. Т. 2. М.: Издание В. Н. Линд, 1903.
20. Окурenkova 2016 — Окурenkova Н. В. Об Историко-художественной выставке русских портретов 1905 года и работе над реконструкцией ее каталога // Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Вып. 1 / Автор проекта Н. В. Окурenkova. М.: Минувшее, 2016. С. 10–39.
21. Стасов 1906 — Стасов В. В. Собрание сочинений. В 4-х томах. Т. 4. СПб.: Типо-литография «Энергия», 1906.
22. Фатеева 2008 — Фатеева И. М. В. В. Стасов и А. Н. Бенуа — интерпретаторы изобразительного искусства XIX века (сопоставление эстетических позиций) // Вестник Костромского государственного университета. №2. С. 236–240.

References

1. Benois, A. N. (1901–1902), *Istoriya zhivopisi v XIX veke. Russkaya zhivopis* [The history of painting in the 19th century. Russian painting], part 1, *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [The History of Russian painting in the 19th century], part 2, Znanie, St Petersburg, Russia.
2. Benois, A. N. (1901), *Istoriya zhivopisi v XIX veke. Russkaya zhivopis* [The history of painting in the 19th century. Russian painting], Znanie, St Petersburg, Russia, part 1.
3. Benois, A. N. (1902), “Zhivopisny Peterburg” [Picturesque Petersburg], *Mir iskusstva*, 1902, no 1, Chronicle, pp. 1–25.
4. Benois, A. N. (1912), “Vystavka, posvyashchennaya vremeni imperatritsy Elizavety Petrovny” [Exhibition dedicated to the time of Empress Elisabeth Petrovna], *Starye gody*, 1912, May, pp. 3–16.
5. Benois, A. N. (1995), *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [History of Russian painting in the 19th century], Volodarsky, V. M. (ed.), Respublika, Moscow, Russia.
6. Benois, A. N. (1997), *Russkaya shkola zhivopisi* [Russian School of Painting], Art-Rodnik, Moscow, Russia.
7. Benois, A. N., and Vranghel, N. N. (2014), *Podrobny illyustrirovanny katalog vystavki russkoj portretnoi zhivopisi za 150 let: 1700–1850* [Detailed illustrated catalog of the exhibition of Russian portrait painting for 150 years: 1700–1850], Reprint edition, Kniga po trebovaniyu, Moscow, Russia.
8. Diaghilev, S. P., (Ed.), (1902), *Russkaya zhivopis v XVIII veke* [Russian painting in the 18th century], V. 1: D. G. Levitsky, 1735–1822, E. Evdokimov, St Petersburg, Russia.
9. Diaghilev, S. P., (Ed.), (1905), *Istoriko-khudozhestvennaya vystavka russkikh portretov, ustraivaemaya v Tavrisheskom dvortse v polzu vdov i sirot pavshikh v boyakh voinov* [Historical-artistic exhibition of Russian portraits, arranged in the Tauride Palace in support of widows and orphans of the warriors fallen in battle]: catalogue, St Petersburg, Russia, 8 vols.
10. Fateeva, I. M. (2008), “V. V. Stasov, A. N. Benois – interpretatory izobrazitelnogo iskusstva XIX veka (sopostavlenie esteticheskikh pozitsiy)” [V. V. Stasov and A. N. Benois – interpreters of fine art of the 19th century (comparison of aesthetic positions)], *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kostroma State University], no 2, pp. 236–240.
11. Gershenzon-Chegodavaeva, N. M. (1964), *Dmitry Grigorievich Levitsky, Iskusstvo*, Moscow, Russia.
12. Grabar, I. E. (1912), *Istoriya russkogo iskusstva* [History of Russian art], V. 3: Arkhitektura (Peterburgskaya arhitektura v XVIII i XIX vekakh) [Architecture (Petersburg architecture in the 18th and 19th centuries)], Knebel Publishing house, Moscow, Russia.
13. Moiseeva, S. V. (2014), “...K luchshim uspekham i slave Akademii”: *Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Akademii khudozhestv XVIII – pervoi poloviny XIX veka* [“...To the best successes and glory of the Academy”: Painting classes of St Petersburg Academy of Arts of the 18th – first half of the 19th century], Dmitry Bulanin, St Petersburg, Russia.
14. Novitsky, A. P. (1903), *Istoriya russkogo iskusstva s drevneishikh vremen* [History of Russian art since ancient times], ed. by V. N. Lind, Moscow, Russia, in 2 vols., V. 2.
15. Okurenkova, N. V. (2016), “Ob istoriko-khudozhestvennoi vystavke russkikh portretov 1905 goda i rabote nad rekonstruktsiei ee kataloga” [About the Historical and artistic exhibition of Russian portraits in 1905 and the work on the reconstruction of its catalog], *Istoriko-khudozhestvennaya vystavka russkikh portretov, ustraivaemaya v Tavrisheskom dvortse v polzu vdov i sirot pavshikh v boyakh voinov* [Historical-artistic exhibition of Russian portraits, arranged in the Tauride Palace in support of widows and orphans of warriors fallen in battle]: Illustrated catalogue, Okurenkova N. V., (ed.), V. 1: *Minuvshee* [The past], Moscow, Russia, pp. 10–39.
16. Stasov, V. V. (1906), *Sobranie sochineniy* [Collected works], in 4 vols., Energiya, St Petersburg, Russia, V. 4.
17. Vipper, B. R. and Livanova, T. N., (Eds.), (1969), *Istoriya evropeiskogo iskusstvoznaniya. Vtoraya polovina XIX–nachalo XX veka* [History of European Art History. The second half of the 19th – beginning of the 20th century], 1871–1917, Nauka, Moscow, Russia, in 2 vols., V. 2.
18. Volodarsky, V. M. (1995), “Zhivoe nasledie Serebryanogo veka” [The living heritage of the Silver Age] Benois A. N. *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [The history of Russian painting in the 18th century], Volodarsky, V. M. (Ed.), Respublika, Moscow, Russia, pp. 5–16.
19. Vranghel, N. N. (1902), *Podrobny illyustrirovanny katalog vystavki russkoj portretnoi zhivopisi za 150 let (1700–1850)* [Detailed illustrated catalog of the exhibition of Russian portrait painting for 150 years (1700–1850)], Obshchestvo Sinego kresta, St Petersburg, Russia.
20. Vranghel, N. N., (Ed.) (1903), *Stary Peterburg: (1703–1870)* [Old Petersburg: (1703–1870)]: Exhibition catalog, publ. by Shcherbatov and Von-Meck, St Petersburg, Russia.
21. Vranghel, N. N. (1911), “Inostrantsy v Rossii” [Foreigners in Russia], *Starye gody*, July – September, pp. 5–71.
22. Vranghel, N. N. (2014), “Svoistva veka: Statii po istorii russkogo iskusstva” [Properties of the Century: Articles on the history of Russian art], Lavrukhina, I. A. (Ed.), Neva, St Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Андрей А. Карев, доктор искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1;
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, ankarev@yandex.ru

Author Info

Andrey A. Karev, Dr. of Sci. (Art history), professor, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia;
Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; ankarev@yandex.ru