

Марат Исмагилов

Общество поощрения художников в 1820-е годы. От публичной сферы к рынку искусства

В статье рассматривается создание первой в России негосударственной организации поддержки изобразительных искусств — Общества поощрения художников (ОПХ); анализируются административные, политические и идеологические основания этого проекта. Кроме этого, обосновывается идея о том, что появление ОПХ было неотделимо от образования публичной сферы, в центре которой находились состоятельные любители искусств. В статье также демонстрируется, что они использовали ресурсы публичной сферы, в первую очередь прессы, для того чтобы поднять престиж русского искусства и повысить его рыночную стоимость.

Ключевые слова:

Общество поощрения художников,
публичная сфера, патронаж,
русское искусство,
история художественных институций.

Картина Никанора Чернецова 1825 года под названием «Внутренний вид дома Д. Л. Нарышкина во время заседания Общества поощрения художников» (ил. 1) — одно из немногих сохранившихся изображений ОПХ, первой в царской России негосударственной организации поддержки искусств, созданной в 1820 году в Санкт-Петербурге. На картине представлен неоклассический интерьер особняка Дмитрия Львовича Нарышкина (члена Общества), располагавшегося на набережной Фонтанки. В этом доме с 1822 по 1825 год проходили собрания организации. Перед зрителем предстают респектабельные господа; в зале для заседаний выставлены картины и скульптура.

В 1825 году Чернецов писал не просто столичных любителей искусства, а своих непосредственных покровителей. Однако особенность работы состоит в том, что художник изобразил своих патронов нетрадиционным для их социального статуса образом. Фигуры людей представляют, скорее, штаффаж, а сама картина совсем не похожа на парадный портрет аристократов — покровителей искусств. Кому или чему тогда посвящена работа? Скорее всего, картина не была написана по заказу Общества поощрения, а создавалась для рынка. Работа была продана через год на выставке организации, которая открылась на Невском проспекте, 65, в доме купца третьей гильдии Михаила Марса [19, с. 15]. Братья Чернецовы были одними из первых протееж Общества: организация профинансировала не только их поездку по России, но и заграничное пенсионерство, поддержало издательские проекты художников, а также выступало их посредниками на арт-рынке.

Спустя семьдесят лет Николай Собко, историк русского искусства и секретарь организации, в тексте, посвященном юбилею Императорского Общества поощрения художников¹, так определил миссию

¹ В 1882 году Общество поощрения художников было переименовано в Императорское Общество поощрения художеств.

добровольной организации: «<...> Общество наше, в продолжении своей 70-летней деятельности, постоянно заботилось о доставлении средств к начальному и дальнейшему развитию тех же самых художников, к применению ими своих знаний в действительной жизни и к распространению любви к искусству в массах публики» [17, с. 3]. Однако что стояло за картиной Чернецова и достаточно расплывчатыми формулировками Собко?

Немногочисленные исследования, посвященные Обществу, представляли его то как предприимчивых арт-дилеров, то как близкую декабристам организацию, которая поощряла «демократическое» направление живописи. Несистематическое знакомство с источниками, большинство из которых не опубликовано, объясняет часто противоречащие друг другу оценки Общества. Другое объяснение состоит в том, что советские и российские исследователи не предложили концептуальных моделей, осмысляющих новую форму арт-патронажа, которую развивала добровольная организация. Анализ деятельности ОПХ, принятый в данной статье, показывает, что добровольная организация в 1820-х годах предложила свое видение русского искусства, основанное на экспертной оценке влиятельной общественной силы — любителей художеств. Любители использовали ресурсы публичной сферы, в первую очередь прессы, для того чтобы поднять престиж русского искусства и повысить его рыночную стоимость.

ПАТРОНАЖ КАК КОЛЛЕКТИВНОЕ ДЕЙСТВИЕ

С появлением общественных организаций в царской России институционально закрепился процесс отделения общества от государства. Когда в 1820 году столичные меценаты решили объединиться, их выбор пал на устоявшуюся к этому времени форму аристократической организации, преследующей социальные и благотворительные цели. Однако исследователи, обращавшиеся к истории ОПХ, не задавали очевидных вопросов: почему патронаж добровольной организации был коллективным и что предусматривала такая деловая модель?

Создание добровольных обществ, основанных на коллективном способе управления, предусматривалось правовыми нормами. В царской России не было специального документа, который регламентировал деятельность общественных организаций. Некоторые сведения о правах и обязанностях добровольных союзов содержались в «Уставе



1. Никанор Чернецов. *Выставка в доме Нарышкина*. 1825
Холст, масло. 62,1 × 84,6
Государственная Третьяковская галерея

благочиния», документе 1782 года, который регулировал деятельность органов полиции. Документ запрещал создавать добровольные общества без ее ведома, а также без разрешения правительства [16, с. 37]. После реформ 1860-х годов процедура открытия добровольных организаций была упрощена, поскольку перешла под контроль отраслевых министерств [20, с. 74]. Однако, несмотря на административные послабления, общественные организации продолжали создаваться так называемым концессионным порядком, то есть с разрешения административных властей, вплоть до 1904 года [6, с. 160–161]. С 1896 года деятельность организаций, преследующих благотворительные и социальные цели, относилась к сфере общественного права [10, с. 533].

Создание добровольных союзов также обосновывалось просвещенческой концепцией «общего блага». Она позволяла общественным организациям заниматься просвещением и вести некоммерческую деятельность в интересах широких социальных слоев. Концепция «общего блага» была частью просветительского сценария власти, характерного для русской монархии начиная с Екатерины Великой [38, с. 652]. Просвещенческая традиция репрезентации монарха как «цивилизующей» силы, привносящей прогресс в широкие слои общества при участии добровольных организаций, была поддержана внуком императрицы, Александром I. Действия на «общее благо» подразумевали объединение усилий со стороны учредителей и предусматривали самостоятельное решение насущных вопросов. Американский историк Джозеф Брэдли отметил, что: «Функционирование ассоциации подразумевало и вырабатывало у ее членов навыки говорить и действовать публично, составлять отчеты, администрировать и публиковаться. Формулирование уставов и регламентов, проведение собраний и выборов должностных лиц вводили участников ассоциаций в сферу конституционных структур и парламентских процедур» [30, с. 258].

Подчеркивая относительную независимость добровольных обществ от власти, исследователи часто необоснованно политизировали их деятельность. Например, сближали миссию Общества поощрения с декабристской программой поддержки русского искусства и образования [3, с. 68]. В качестве аргумента о влиянии декабристов на ОПХ приводится членство в организации Николая Бестужева, который вступил в нее 22 октября 1825 года. Бестужев был арестован по делу декабристов почти через два месяца после вступления в Общество поощрения. Однако в ежегодном публичном отчете за 1825 год, изданном в 1826 году, в разделе список членов осужденный дворянин уже не значился [9, с. 26–29]. Этот факт позволяет говорить о том, что организация, действовавшая с одобрения и при поддержке государя императора², поспешила в начале 1826 года избавиться от упоминания человека, признанного государственным преступником. Этот шаг представляется логичным,

2 О том, что поддержка государя императора была важна для Общества поощрения, говорят следующие факты: в 1822 году организация заручилась поддержкой, в том числе финансовой, и одобрением Александра I, а пересмотренный устав организации 1833 года содержал пункт о том, что Общество находится под высочайшим покровительством.

если учесть также, что ежегодные отчеты добровольных организаций отправлялись министру народного просвещения, и упоминание опального дворянина в списке членов могло навредить репутации Общества, действовавшего строго в рамках административных норм и идеологических сценариев власти.

Учредители ОПХ явно ориентировались на единственно доступную им модель легальной общественной организации, основанную на коллективном управлении. Создание добровольной организации, решавшей задачи поддержки и развития отечественного искусства, не только предусматривалось правовыми нормами, но и обосновывалось идеологически. Создатели Общества поощрения художников конкретизировали широкий просвещенческий сценарий, дополнив его патриотической риторикой покровительства русского искусства.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АКЦЕНТ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО ПРОЕКТА

Поддержка отечественного искусства являлась главной чертой идеологии ОПХ. Однако советские исследователи, отмечая патриотический характер добровольного объединения, добавляли при этом, что организация поддерживала «искусство демократического реализма XIX века» [3, с. 68]. Надо сказать, что эта точка зрения не только продолжила линию сближения Общества с декабристами, но и изолировала его от кросс-культурной модели добровольных ассоциаций поддержки искусств в Европе и Соединенных Штатах Америки. Иными словами, в соответствии с этой оценкой патриотической организацию можно назвать постольку, поскольку она поддерживала искусство «демократического реализма». Однако организация, ставившая своей целью поддержку отечественного искусства, имела отчетливо выраженное интернациональное происхождение. Оно связывало Общество поощрения не с прогрессивной эстетической повесткой, приписываемой организации советскими исследователями, а с международной практикой поддержки отечественного искусства национализировавшимися элитами.

Патриотизм части просвещенной элиты Санкт-Петербурга, самого европейского из городов Российской империи, усилился после победы над наполеоновской Францией. Особенно остро подъем патриотических настроений переживался ветеранами Отечественной войны 1812 года и заграничных походов русской армии [34, с. 12–13]. Среди них

был высокопоставленный чиновник, статс-секретарь Александра I Петр Кикин, по замечанию близко знавшего его современника «<...> легко увлекавшийся всеми возможными отраслями российского патриотизма, кроме либерального» [14, с. 151]. Проект организации поощрения искусств поддержали также генерал-майор и художник-баталист Александр Дмитриев-Мамонов, сенатор князь Иван Гагарин, а также художник-любитель, дипломат и издатель Павел Свињин, грезивший созданием русской школы живописи [14, с. 151]. Эти люди, близкие к патриотически настроенным славянофильским кругам столицы, мечтали превратить русское искусство в активного участника международной художественной сцены [37, с. 502].

Необходимо отметить, что на момент образования Общества поощрения художников аналогичные организации были созданы во многих странах Европы, а также в молодом государстве за океаном — Соединенных Штатах Америки. Информация о заграничных организациях была доступна учредителям ОПХ через столичную прессу, а также поступала через их личные, деловые и культурные контакты с иностранными коллегами.

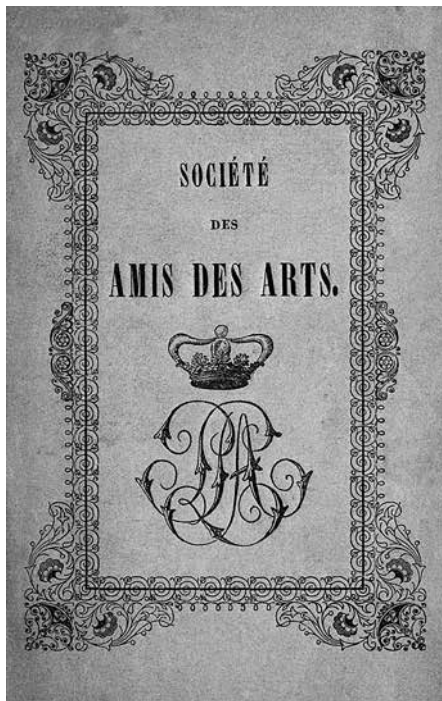
В 1820 году, незадолго до основания Общества поощрения художников, литературный критик и писатель Орест Сомов в еженедельнике «Сын отечества», рецензируя выставку новых произведений в Лувре, писал: «Между тем, как Французский Музей и галереи Принцев и Вельмож обогащаются отличными произведениями; как наделенные дарами счастья французы и чужестранцы щедрою рукой платят дань свою славным художникам, — здесь еще существует такое заведение, которое и самых посредственных из них поощряет к новым усилиям. Я говорю о вольном Обществе любителей изящных искусств (*Société des amis des Arts*)» [18, с. 226]. Знакома российского читателя с деловой стороной деятельности парижской организации, критик отмечал, что она регулярно открывала свою экспозицию, а также проводила среди всех желающих, при условии внесения ста франков, беспроигрышные лотереи. «Как бы я радовался, если бы подобное Общество составилось в нашем отечестве, а всего лучше в стенах Петербурга», — заканчивал Сомов представление добровольной французской ассоциации [18, с. 228]. Трудно судить, насколько критик понимал социальную и политическую природу французской организации, но он точно выразил насущные потребности космополитичной элиты в создании подобной организации в Петербурге.

Общество любителей искусств было создано в 1789 году в ходе Великой французской революции, однако вело свою родословную со времен Старого порядка и культурной гегемонии Королевской Академии изящных искусств. В процессе революционных событий у добровольной организации сформировалась противоположная повестка — она стала отстаивать культурное своеобразие французской нации, а также антиакадемические и эгалитарные установки нового политического порядка [32, с. 524–537]. Поддержка французского искусства признавалась патриотическим долгом каждого любителя художеств [31, с. 332–333].

По пересмотренному в 1817 году уставу Общества главной его целью значилась «<...> поддержка искусств путем приобретения картин, рисунков, скульптур, гравюр и т. д., только оригинальных работ из мастерских ныне живущих художников» [36, с. 3]. (Ил. 2.) Как видно из устава, речь шла о поддержке современного искусства, ставшей долгом для молодой французской нации.

Существуют другие, более убедительные, свидетельства ориентации петербургской организации на заграничные аналоги. ОПХ, как позже написал его секретарь, Ф. Ф. Львов, существовало и действовало «в роде германских *Kunstverein*» [8, с. 647]. На какое конкретно общество ссылался Львов, выяснить не удалось. Однако достоверно известно, что начиная с конца XVIII века организации поддержки немецкого искусства появлялись практически во всех крупных городах и землях Германии. Еще более убедительное доказательство знакомства Общества поощрения с немецкими организациями представляет переписка Комитета ОПХ с Обществом Альбрехта Дюрера в Нюрнберге [24].

Еще один важный образец для подражания находился за пределами Европы. В архиве Общества в ЦГИА находится переведенный на русский язык устав Общества художников в Соединенных Американских Штатах, который мог быть доступен учредителям ОПХ через близкого к ним дипломата и издателя Павла Свињина, бывавшего в Соединенных Штатах в составе дипломатических миссий [15, с. 357–358]. Американская организация была основана в Филадельфии в 1810 году. Ее целями были: «...преподавание начальных оснований искусств, ободрение соревнования соображением и сообщением идей; исправление и совершенствование вкуса народного определенными экспозициями/выставками/, собрание суммы вспомоществования тем из членов, которые могли бы сделаться неспособными к отправлению своего звания или в случае их смерти, на некоторое презрение



2. Устав Общества любителей искусства (*Statuts de la Société des amis des arts*). Париж, 1817

семействам их» [25, л. 8]. Перевод устава явно использовался при составлении учредительного документа Общества поощрения в 1823 году. (Ил. 3.) Именно из этого документа члены ОПХ могли заимствовать многие идеи, в том числе развитие начального художественного образования и художественно-ремесленного обучения, воплотившееся, например, в поддержке живописной школы Александра Ступина.

Подводя итог, необходимо заметить, что модель организации, поддерживающей национальное искусство, явилась результатом кросс-культурного заимствования. Как и свои заграничные аналоги, она не предусматривала поддержку какого-либо направления или рода живописи. Добровольное общество в России, как и его заграничные аналоги, стремилось, скорее, к тому, чтобы создать дополнительные



3. Устав Общества поощрения художников. Спб., 1823

финансовые и экспозиционные возможности для своих современников-художников в рамках широко понимаемой протекции национального искусства. К тому же вопрос о «реализме» в искусстве — продукт более поздних эстетических споров, которые исследователи обычно переносят на период правления Николая I и при этом существенно не обратили внимание на важное обстоятельство — политически консервативная организация под эгидой поддержки отечественного искусства выступила агентом модернизации практик и отношений в художественной среде. Патриотизм применительно к изобразительному искусству подразумевал создание отсутствовавшей коммерческой и издательской инфраструктуры, поощрение провинциальных школ и талантов, поддерживать которые у Императорской Академии и царствующего дома по тем или иным причинам не было возможности.

Общество поощрения художников как публичный арбитр: о полемике на страницах «Журнала изящных искусств» В. И. Григоровича

Журнальная полемика середины 1820-х годов показывает, что Общество поощрения художников хоть и не находилось в прямой оппозиции Императорской Академии художеств [29, с. 78], предлагало альтернативный академическому сценарий поддержки русского искусства. Дискуссии разворачивались на страницах близкого к Обществу поощрения «Журнала изящных искусств», который с 1823 года издавал Василий Григорович, столичный интеллектуал, историк искусства и секретарь Общества поощрения художников с 1824 года. Необходимо добавить, что «Журнал изящных искусств» на момент выхода в свет был единственным в столице специализированным изданием, посвященным не только общим вопросам истории искусства и изящной словесности, но и арт-критике [2, с. 381]. Следствием обращения к актуальным вопросам художественного творчества стала полемика между издателем журнала и неким профессиональным художником, аффилированным с Императорской Академией [33, с. 623–624]. В своем обращении к издателю художник выдвинул мощный полемический аргумент о том, что Григорович не только как непрофессионал не имеет право рассуждать о живописи, но и своими критическими высказываниями снижает ценность русского искусства. Фактически художник обвинил критика в антипатриотизме

по отношению к русскому искусству. Этот аргумент может показаться необоснованным, поскольку Григорович уже на момент выхода первого номера журнала в свет был близок с ОПХ и вполне разделял его патриотическую миссию поддержки отечественного искусства. Учитывая это, необходимо рассмотреть полемику подробнее.

В четвертом номере «Журнала изящных искусств» за 1823 год было помещено письмо художника, написанное на имя издателя³. В частности, неизвестный живописец, отвечая на критику картин академических профессоров, утверждал: «Издатель человек молодой, но не художник, а потому и странно, что он взялся не за свое дело» [1, с. 340]. Далее, переходя к обсуждению влияния критики на художественный процесс, он продолжал: «У нас и так мало любят художников русских, между тем как иноземцы — художники, к нам приезжающие, находят занятие и покровительство. К чему же ведет критика?» [1, с. 340]. Рассматривая этот вопрос с позиций художественного цеха, он отвечал: «К тому, чтобы и последнее уважение к художникам разрушить в публике, чтобы лишить их духа и даже хлеба насущного» [1, с. 340]. Приведенные высказывания художника крайне примечательны по нескольким причинам. С одной стороны, они показывают, как реагировали художники, высокий социальный статус и профессиональный авторитет которых поддерживался Академией художеств, на новую ситуацию, сложившуюся с появлением публичной художественной критики и любителей художеств как главных экспертов в вопросах искусства. С другой стороны, эти высказывания весьма точно описывали столичный арт-рынок 1820-х годов, когда крупные художественные заказы доставались иностранным художникам, работавшим в России [35, с. 163–164].

Молодой чиновник и издатель журнала, отвечая на упрек в неправомочности высказываний об искусстве со стороны непрофессионалов, защищал право публики быть главным художественным арбитром. В частности, он утверждал: «Я не художник. А! Вот это точно правда! Но разве нужно быть художником, чтобы судить о произведениях художеств правильно? Разве нет других средств для приобретения потребных к тому сведений?» [1, с. 342]. Далее, полемически заостряя свой аргумент против Академии художеств, Григорович продолжал: «Разве

3 Достоверность письма адресата издателю журнала установить невозможно, весьма вероятно, что Григорович полемизировал с фиктивным собеседником.

тайны искусств заключены в одном токмо заведении, которое посвящено образованию художников? За свое ли я дело взялся или нет, решит публика» [8, с. 342]. Не называя, но явно имея в виду Общество поощрения художников, Григорович отвечал своему оппоненту: «Есть любители, которые, предпочтительно перед иностранцами, занимают отечественных художников и украшают дома свои произведениями их <...>» [1, с. 347].

Четырьмя годами позже Григорович уже открыто выступал адвокатом Общества поощрения художников, подводя историю художеств в России к моменту создания добровольной организации в 1820 году. Примечательно, что на страницах другого издания, альманаха «Северные цветы», критик в 1827 году обосновывал патриотическую миссию ОПХ при помощи тех же аргументов, которые были выдвинуты против него самого четырьмя годами ранее. В частности, Григорович говорил о том, что правительство и публика не питали интереса к русским художникам, предпочитая им иностранных мастеров, однако, по мнению критика, ситуация изменилась с появлением Общества поощрения [5, с. 6–7]. В чем же была действительная причина разногласий критика и академических художников?

Отношения секретаря Общества поощрения художников с профессиональными живописцами, членами Академии, во многом осложнялись социальными обстоятельствами. Просвещенным любителям и интеллектуалам из аристократии было непросто найти общий язык с художниками из-за значительных сословных различий. Известный скандал, связанный с членом ОПХ и художником-медальером Ф. П. Толстым⁴, только подтверждает это [7, с. 29]. В свою очередь Григорович, чья карьера художественного критика и историка искусств состоялась во многом благодаря Обществу поощрения, даже занимая важную административную должность конференц-секретаря в Академии художеств с 1828 года, так до конца и не был принят ее профессорами. В частности, письмо Григоровича М. Я. фон Фоку с отзывом на академическую выставку показывает отношения критика к своим будущим академическим коллегам. Обсуждая картину Егорова «Истязание Спасителя» (ил. 4), Григорович писал: «О причинах вообще, почему у нас

4 Толстой оставил карьеру морского офицера и целиком посвятил себя живописи, чем вызвал порицание не только у людей своего социального круга, но и недоумение академических художников, которые относились к любителям из дворян с подозрением и даже враждебностью.

художники отличные коснеют, так сказать, я многое мог бы представить, если бы имел на то повеление и если бы уверен был, что мнения мои не попадут в руки особ, принадлежащих к Академии» [11, с. 68].

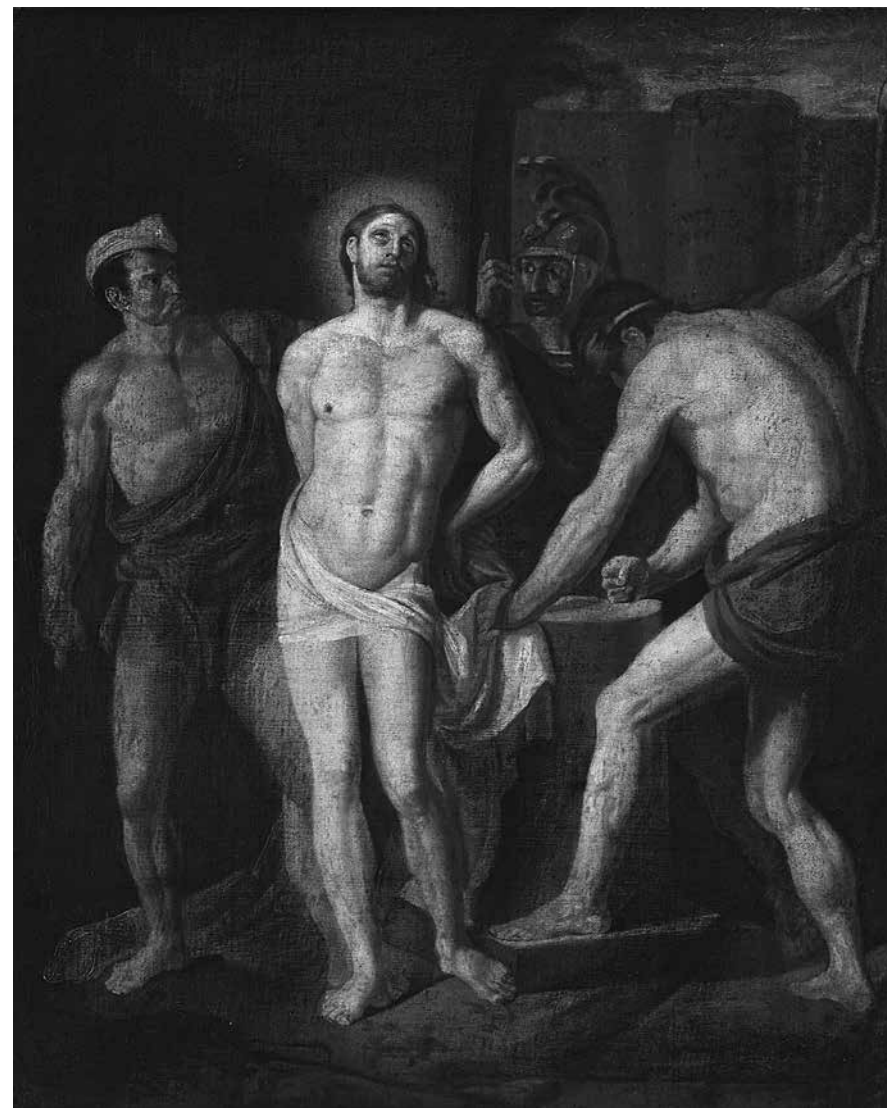
Также, возможно, Григорович мог расходиться с ориентированными на европейскую классическую живописную традицию и вкусы столичной аристократии академическими художниками в понимании визуального языка отечественного искусства. Критик ратовал за строгую, основанную на письменных источниках историческую достоверность в изображении костюмов и обстоятельств прошедших эпох. Этот факт говорит о том, что Григорович, предлагая свои критерии оценки художественных произведений, покушался на «святыя» Академии — историческую живопись. Критик также заявлял о том, что русская школа живописи может состояться, даже не имея за плечами классической традиции [37, с. 503].

Вышеуказанные обстоятельства проливают свет на публичную полемику вокруг русского искусства, которая разгорелась в середине 1820-х годов. Однако ее причины станут яснее, если учесть то, что образ русского искусства, предложенный просвещенными любителями из Общества поощрения, имел также определенное практическое преломление и был призван изменить ситуацию на художественном рынке столицы.

**СОЗДАВАЯ ИНТЕРЕС К РУССКОМУ ИСКУССТВУ:
НАКАНУНЕ ОТКРЫТИЯ ПЕРВОЙ КОММЕРЧЕСКОЙ
ВЫСТАВКИ-ПРОДАЖИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ**

Образ русского искусства, представленный Григоровичем в печати, вполне согласовывался с позицией Общества поощрения художников, которое претендовало на то, чтобы занять центральное место на столичном художественном рынке. Разговоры о том, чтобы открыть выставку и продавать произведения, заказанные Обществом, велись в Комитете с момента основания организации [26, л. 4]. Однако просвещенным патриотам предстояло использовать все имеющиеся в их распоряжении ресурсы для того, чтобы привить столичной публике и двору интерес к отечественному искусству и в частности к открытой в 1826 году коммерческой экспозиции.

Столичная публика привыкла к академическим выставкам — значимым публичным событиям, где «в одно и то же время можно было



4. Алексей Егоров. *Истязание Спасителя*. Около 1814
Холст, масло. 75,5 x 62
Государственная Третьяковская галерея

видеть знатных и простолюдинов, любителей художеств и любителей новостей» [21, с. 297]. Григорович первым из художественных критиков того времени выразил общественное мнение о том, что экспозиции в Императорской Академии художеств не удовлетворяли столичных любителей искусств, поскольку открывались крайне редко — один раз в три года сроком всего на две недели. Более частые экспозиции, по мнению критика, умножили бы количество любителей художеств в столице и оживили бы рынок искусства. В рецензии на выставку в Академии 1824 года Григорович писал: «Академия имеет свои правила — она открывается для публики в определенное время (во Франции бывают выставки через два года на третий). Там художников и любителей много; у нас же и тех и других еще мало» [4, с. 77]. «Частые выставки, — делает вывод критик, — кажется умножили бы число последних, потому что публика имела бы справедливейшее понятие о художниках и их трудах» [4, с. 77]. Такое обоснование необходимости постоянной выставки от Общества поощрения, вполне соответствующее позиции «Журнала изящных искусств», было декларировано и в прессе. В начале 1826 года на первой полосе главной столичной газеты «Санкт-Петербургские Ведомости» было помещено объявление о новом выставочном предприятии Общества поощрения художников. Оно призвано было «<...> дать Художникам возможность во всякое время через выставку произведений своих знакомить с оными публику, и чтобы публике доставить удовольствие и облегчить удобность видеть и приобретать хорошие художественные вещи. К сему полезному учреждению Общество побуждаемо было взаимными жалобами любителей и Художников: первых на неизвестность о занятиях и трудах Художников, а последних на малое внимание к ним и одобрение со стороны любителей» [13, с. 155]. Общество поощрения художников активно использовало периодическую печать для того, чтобы подогревать интерес к своему выставочному предприятию. Впоследствии организация публиковала анонсы своих выставок в прессе и освещала новые произведения на экспозиции.

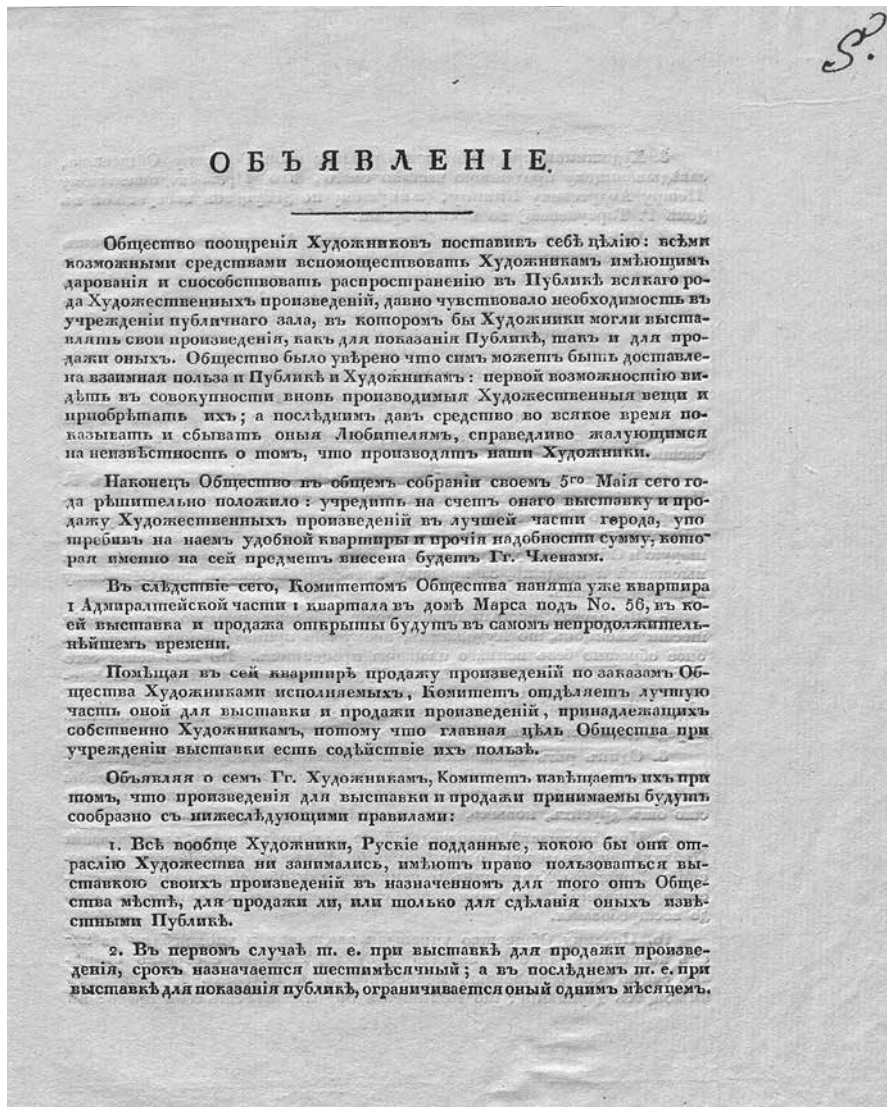
Необходимо отметить, что члены ОПХ, помимо привлечения внимания публики, также активно призывали молодых художников представлять свои произведения в выставочном помещении в доме купца Михаила Марса на Невском проспекте. В письме своему брату Сильвестру в Италию Аполлон Щедрин в 1826 году писал: «Общество поощрения художников учредило свою выставку для продажи своих вещей, а между тем выпрашивает у художников лучшие их произведе-

ния, чтобы привлечь публику» [27, с. 18]. Члены ОПХ создавали интерес к своей выставке не только у художников-пенсионеров, находящихся в Италии, но и у учеников Академии художеств. В 1825 году член ОПХ граф Павел Кутайсов распространил среди художников через ректора Академии Алексея Оленина объявление об открытии публичной выставки-продажи. (Ил. 5.) В тексте объявления также содержались правила участия в экспозиции, установленные организаторами. В частности, один из пунктов гласил, что приоритет отдается русским художникам [12, л. 5].

Члены Общества поощрения художников также использовали свой высокий социальный статус для того, чтобы привлечь внимание к проблемам отечественных живописцев. В 1827 году Комитет ОПХ отправил письмо государю императору, в котором говорилось о злоупотреблениях английского живописца Джорджа Доу. Художник основал коммерчески успешную портретную студию в российской столице и получал имевшие национальное значение заказы от двора. В частности, одним из таких крупных заказов, для работы над которым Доу привлек русских художников, были портреты русских генералов — участников Отечественной войны для Галереи 1812 года в Зимнем дворце. Члены организации в записке на имя Николая I сообщили, что англичанин эксплуатировал Александра Полякова, крепостного художника, отданного ему в подмастерье. По сведениям Общества поощрения, Доу несправедливо присваивал себе результаты труда русского художника, получая незаслуженную славу и «огромные суммы, ибо для одного имени его платится ему тысяча и более рублей за портрет пред другими Русскими художниками» [22, л. 8]. Члены Общества поощрения, привлекая внимание государя, делали акцент на низкой оплате труда отечественных художников, незаслуженно получавших меньше, чем их иностранные коллеги.

Трудно оценить успешность деятельности Общества поощрения и сказать, удалось ли организации повысить цены на работы русских художников — своих подопечных. Однако известно, что ОПХ выступало посредником и часто помогало своим протеже получать заказы. Например, в 1827 году художник Федор Бруни, продавая свою картину московской заказчице, оценил ее в 2000 рублей [23, л. 24]. Эта цифра была сопоставима с суммами, которые получал за свои портреты Джордж Доу, в 1829 году навсегда покинувший Россию.

Публичная кампания в прессе, которую развивал Григорович, представляла меценатов из ОПХ главными благодетелями отечественного



5. Объявление о выставке ОПХ для раздачи ученикам Императорской Академии художеств, присланное графом Кутайсовым на имя президента Академии Оленина. 1825 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 472. Л. 5

искусства. Необходимо признать, что эта точка зрения вполне согласовывалась с позицией самой организации и имела под собой определенные практические резоны. Общество поощрения, имея все необходимые для этого ресурсы, было нацелено на то, чтобы нарушить сложившийся в художественной среде статус-кво. Просвещенными патронами явно двигало желание использовать прессу, доступные им финансовые инструменты, такие как коммерческие выставки и художественные лотереи, а также влияние для того, чтобы формировать художественную среду с учетом своих интересов. Прежде всего члены Общества поощрения прививали платежеспособной аудитории столицы интерес к современному русскому искусству, за созданием и распространением которого стояли они сами.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Б. а. Письмо к издателю // Журнал изящных искусств. 1823. № 4. С. 340–348.
2. *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. М., 2004.
3. *Голубева Э.* Из истории Общества поощрения художников // Искусство. 1961. № 10. С. 67–72.
4. *Григорович В. И.* О выставке произведений в Императорской Академии художеств // Журнал изящных искусств. 1825. № 1. С. 40–77.
5. *Григорович В. И.* О состоянии художеств в России // Северные цветы на 1827 год, изданы бароном Дельвигом. СПб., 1827. С. 3–30.
6. *Елистратов А. И.* Административное право. Лекции. М., 1911.
7. *Кондаков С. Н.* Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764–1914. Ч. 1. Историческая. СПб., 1914.
8. *Львов Ф. Ф.* Общество поощрения художников в 1850–1862 гг. Из воспоминаний // Русская старина. 1881. Т. 31. С. 633–654.
9. Отчет Комитета Общества поощрения художников за 1825 год с присовокуплением списка Гг. членам оного и таблицы, представляющей состояние Общества в 1820, 1821, 1822, 1823, 1824 и 1825 годах. СПб., 1826.
10. *Победоносцев К. П.* Курс гражданского права. Часть третья. Договоры и обязательства. СПб., 1896.
11. *Подкопаева Ю. Н.* Записка о выставке 1827 года в Академии художеств // Сообщения Государственного Русского музея. 1957. Т. 5. С. 66–70.

12. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 2. Д. 472.
13. Санкт-Петербургские ведомости. 1826. № 14. С. 155.
14. *Свербеев Д. Н.* Мои записки. М., 2014.
15. *Свиньин П. П.* Американские дневники и письма. М., 2005.
16. Свод законов Российской Империи повелением государя императора Николая Павловича составленный. СПб., 1832.
17. *Собко Н. П.* Краткий очерк Императорского общества поощрения художеств, 1820–1890. СПб., 1890.
18. *Сомов О. М.* Новые произведения изящных искусств, выставленные в Лувре // *Сын отечества*. 1820. № 66. С. 205–252.
19. Список художественным произведениям в учрежденной от Общества поощрения художников выставке, бывшим в течение 1826 года и ныне состоящим. СПб., 1827.
20. *Степанский А. Д.* Материалы легальных общественных организаций царской России (середина XVIII в. — февраль 1917 года) // *Археографический ежегодник за 1978. М., 1979. С. 69–80.*
21. *Федоров Б.* Письмо редактора к издателю «Отечественных записок» об открытии Императорской Академии художеств для публики в сентябре нынешнего года // *Отечественные записки*. 1824. № 55. С. 296–322.
22. ЦГИА. Ф. 448. Оп. 1. Д. 71.
23. ЦГИА. Ф. 448. Оп. 1. Д. 54.
24. ЦГИА. Ф. 448. Оп. 1. Д. 229.
25. ЦГИА. Ф. 448. Оп. 1. Д. 27.
26. ЦГИА. Ф. 448. Оп. 1. Д. 41.
27. *Щедрин А.* Письма в Италию к брату Сильвестру: 1825–1830. СПб., 1999.
28. *Adlam C.* Realist Aesthetics in Nineteenth-century Russian Art Writing // *The Slavonic and East European Review*. 2005. Vol. 83. No. 4. Pp. 638–663.
29. *Blakesley R.* The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757–1881. New Haven; London, 2016.
30. *Bradley J.* Voluntary Associations in Tsarist Russia: Science, Patriotism, and Civil Society. Cambridge, 2009.
31. *Guichard C.* Les Amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle. Paris, 2008.
32. *Guichard C.* Taste Communities: The Rise of the Amateur in Eighteenth-Century Paris // *Eighteenth-Century Studies*. 2012. Vol. 45. No. 4. Pp. 519–547.

33. *Makhrov A.* The Pioneers of Russian Art Criticism: Between State and Public Opinion, 1804–1855 // *The Slavonic and East European Review*. 2003. Vol. 81. No. 4. Pp. 614–633.
34. *Raeff M.* At the Origins of a Russian National Consciousness: Eighteenth Century Roots and Napoleonic Wars // *The History Teacher*. 1991. Vol. 25. No. 1. Pp. 7–18.
35. *Samu M.* Exhibiting Westernization: Aleksei Venetsianov's Nudes and the Russian Art Market 1820–1850 // *Nineteenth Century Studies*. 2015. Vol. 25. Pp. 131–147.
36. *Statuts de la Société des amis des arts: sous la protection de S. A. R. Mgr le Comte de Paris*. Paris, 1817.
37. *Vishlenkova E.* Picturing the Russian National Past in the Early 19th Century // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, Neue Folge*. 2012. Bd. 60. H. 4. Pp. 489–509.
38. *Wortman R.* The Invention of Tradition and the Representation of Russian Monarchy // *Harvard Ukrainian Studies*. 2006. Vol. 28. No. 1–4. Pp. 651–662.