



Государственная Третьяковская галерея выражает благодарность ОАО «СеверСталь» и «Бритиш Американ Табакко Россия» за финансовую поддержку в организации выставки

П.Н.ОРЛОВ  
Октябрьский  
праздник в Риме  
1851  
Холст, масло  
83,7×101,9  
ГТГ

Pimen ORLOV  
October Holiday  
in Rome. 1851  
Oil on canvas  
83.7 by 101.9 cm  
State Tretyakov Gallery

# ПЛЕННИКИ Красоты

Выставка академического  
и салонного искусства  
в Государственной  
Третьяковской галерее

Татьяна Карпова

На протяжении XX века академизм XIX столетия находился на периферии интересов российского искусствознания. Как известно, основное внимание было обращено на мастеров демократического реализма. При очевидном численном преобладании академического и салонного искусства в культуре XIX века, степень его фактической изученности и концептуальной разработанности значительно отставала и отстает от уровня исследованности творчества мастеров передвижнического круга, что создает однобокую, искаженную картину художественного процесса.

Актуализация данного материала, помимо научной потребности восстановления объективной картины развития искусства XIX века, связана с несколькими факторами – прежде всего развитием рынка произведений искусства в России, особым спросом на работы Т.Неффа, Г.Семирадского, К.Маковского, Ю.Клевера и, конечно же, И.Айвазовского, самого дорогого русского пейзажиста сегодня, что привело к появлению на рынке огромного количества давно забытых и вовсе неизвестных произведений из частных собраний, которые в прежние годы российские музеи не приобретали, так как это искусство считалось малохудожественным, обслуживающим потребности мещанства и императорского двора, идеологически чуждым и т.д. М.Скотти и О.Тимашевский, В.Якоби и М.Зичи, Г.Семирадский и Ф.Бронников, К.Вениг и В.П.Верещагин, К.Маковский и А.Харламов, А.Литовченко и К.Лебедев, Ю.Леман и К.Степанов, Ю.Клевер и А.Мещерский, Н.Сверчков и Р.Зоммер...

Выставка «Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830–1910-х годов» экспонируется в Кретьяковской галерее в октябре 2004 – январе 2005 года. Этот масштабный выставочный проект включает в себя около 500 произведений живописи, графики, скульптуры, а также афиши, рекламную упаковку, открытки, фотографии, мебель, фарфор, бронзу, стекло, лаки, костюм, шедевры ювелирного искусства. Ее состав охватывает различные жанры и виды искусства, имена прославленные и малоизвестные. Помимо государственной Кретьяковской галереи, выступающей инициатором проекта, в нем участвуют Государственный русский музей (Санкт-Петербург), Государственный Исторический музей и Музей декоративно-прикладного искусства (Москва), музейные собрания ГИМСа, Каганрога, Йерми, Черпухова, Йереславля-Залесского, Вовгорода, Иамары, Бинска, а также частные коллекционеры. Многие произведения будут показаны впервые.



# aptured by BEAUTY

## Academic and Salon Art in the Tretyakov Gallery

Tatyana Karpova

Throughout the 20th century, the academic traditions of the 19th century were far from the major focus for Russian art critics, whose attention was directed towards the masters of "democratic realism". Despite an obvious advantage in the sheer quantity of academic and salon art from the 19th century culture, it has been – and remains – under-researched, both factually and conceptually, when compared to the degree and depth of attention paid to the art of the Wanderers (*peredvizhniki*); the result is a subjective, unbalanced representation of the artistic process.

The recent revival of interest in the field has been fuelled by a number of factors, not always connected to the need to assemble an objective picture of the artistic developments of the 19th century; among them is the growing market

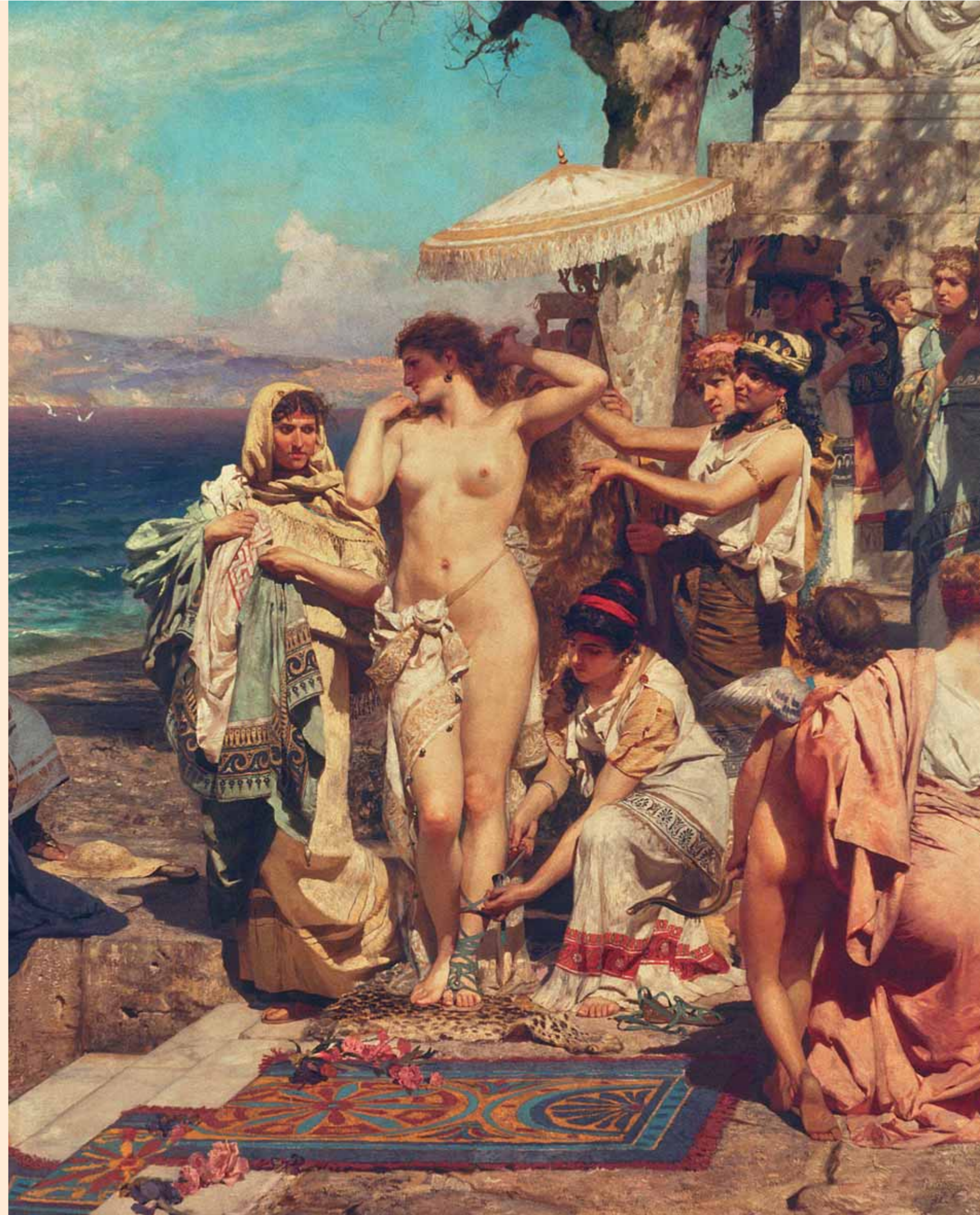
*"CAPTURED BY BEAUTY: RUSSIAN ACADEMIC AND SALON ART FROM 1830 TO 1910" IS THE TITLE OF THE EXHIBITION SCHEDULED TO TAKE PLACE IN THE TRETAKOV GALLERY FROM OCTOBER 2004 THROUGH TO JANUARY 2005. THIS LARGE-SCALE PROJECT WILL CONSIST OF ABOUT 500 WORKS OF VARIOUS GENRES, INCLUDING PAINTING, GRAPHICS AND SCULPTURE, AS WELL AS MANY POSTERS, EXAMPLES OF ADVERTISING ART, POSTCARDS, PHOTOGRAPHS, FURNITURE, PORCELAIN, BRONZE AND GLASS AND VARIOUS LACQUER WORKS, COSTUMES AND EXQUISITE PIECES OF JEWELLERY. THE RANGE OF GENRES IS MATCHED BY THE VARIETY OF THE ARTISTS REPRESENTED, RANGING FROM THE FAMOUS TO THE VIRTUALLY UNKNOWN. BESIDES THE TRETAKOV GALLERY, A NUMBER OF OTHER INSTITUTIONS, SUCH AS THE STATE RUSSIAN MUSEUM FROM ST. PETERSBURG, THE HISTORICAL MUSEUM AND THE MUSEUM OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS FROM MOSCOW, AND MUSEUM COLLECTIONS FROM OMSK, TAGANROG, PERM, SERPUKHOV, PERESLAVL-ZALESSKY, NIZHNY-NOVGOROD, SAMARA AND MINSK, HAVE ALSO CONTRIBUTED TO THE PROJECT, AS HAVE PRIVATE COLLECTORS. A SIGNIFICANT NUMBER OF THE WORKS EXHIBITED WILL BE SHOWN FOR THE FIRST TIME.*

The Tretyakov Gallery thanks 'SeverStal' and 'British American Tobacco Russia' for their financial support in the organization of this exhibition.



Г.И.СМИРАДСКИЙ  
Фрина на празднике  
Посейдона в Элевзине  
1889  
Холст, масло. 390×763,5  
ГРМ

Genrikh SEMIRADSKY  
Frina at the Festival of  
Poseidon in Helevizna  
1889  
Oil on canvas  
390 by 763.5cm  
The State Russian Museum



Зачастую кроме старых кратких справочников Ф.И.Булгакова и С.Н.Кондакова, за сведениями о них некуда было обращаться. Экспертная практика побуждала к более пристальному изучению наследия названных живописцев.

С одной стороны, заметен возросший в последнее время интерес к академическому художественному наследию. С другой стороны, центральные фигуры салонного академизма – Г.Семирадский и К.Маковский, не говоря уже об их менее блестящих собратьях по цеху, в профессиональной искусствоведческой среде проходят до сих пор по разряду «плохого» искусства. Отрешившись от заветов идеологизированного искусствознания прошлых десятилетий и вместе с тем не беря на себя нелепую роль защитников Семирадского и Маковского (в адвокатах названные мастера европейского уровня не нуждаются), можно постараться оценить это творчество по его собственным законам.

Безусловно, академизм и салон – интернациональные явления. Но при общем совпадении жанровой и тематической структуры русского академизма с европейским у нас были свои национальные особенности. К ним следует отнести обильную продукцию в так называемом «русском стиле» – бесконечные сцены из «боярского быта XVII века», портреты девушек в кокошниках и сарафанах (К.Маковский, К.Лебедев, К.Вениг). В жанре пейзажа можно выделить в особую группу виды Крыма и его царских резиденций. Г.Кондратенко, И.Крачковский, И.Айвазовский, Л.Лагорио культивировали в своих пейзажах мифологию Крыма как «земного рая». Многие художники, имевшие польские корни (Г.Семирадский, С.Бакалович, В.Котарбинский, С.Хлебковский, И.Миодушевский и др.), участвовали в формировании русского академизма второй половины XIX – начала XX века. Волей исторической судьбы они принадлежат теперь как к польской, так и к русской культуре – все учились в петербургской Академии художеств, участвовали в академических выставках, их произведения хранятся в музеях России. То же самое можно сказать и о прибалтийских немцах – Ф.Моллере, К.Гуне, Й.Келере, Ю.Клевере, Е.Дюкере. Напомним, что русское искусство XIX века развивалось в противостоянии и одновременно взаимовлиянии двух ведущих направлений – реалистического и академического. Во второй половине XIX столетия они стали основой для создания художественных ор-



П.А.СВЕДОМСКИЙ  
*Медуза*. 1882  
Холст, масло  
279,2×137  
ГТГ

Pavel SVEDOMSKY  
*A Sea-Nettle*. 1882  
Oil on canvas  
279.2 by 137 cm  
State Tretyakov Gallery

С.В.БАКАЛОВИЧ ▶  
*Вопрос и ответ*. 1900  
Холст, масло. 58,5×45  
ГРМ

Stepan BAKALOVICH ▶  
*A Question and an Answer*. 1900  
Oil on canvas  
58.5 by 45 cm  
The State Russian Museum

for Russian art, with special interest shown towards the works of Timofei Neff, Genrikh Semiradsky, Konstantin Makovsky, Yuly Clever, and, of course, Ivan Aivazovsky (who is currently the most highly-valued Russian landscape painter). As a result, many forgotten, or previously unexhibited, works from private collections that had been ignored and never purchased by museums in earlier years – when this kind of art was considered scarcely “artistic”, but fit only to satisfy the needs of the bourgeoisie and Tsarist court, in other words “ideologically alien” – have flooded the market. The list is long: M. Scotty and O. Timashevsky, Valery Jacobi and M. Zichi, Semiradsky and Fyodor Bronnikov, K. Venig and Vasily Vereshchagin, Konstantin Makovsky

and Alexander Kharlamov, Alexander Litovchenko and Klavdi Lebedev, Yuri Leman and Klavdi Stepanov, Yuri Klever and Arseni Meshchersky, Nikolai Sverchkov and Richard Zommer... Often the only sources of information about them were old and brief reference books compiled by Fedor Bulgakov and Sergei Kondakov. The practice of authentication drew much closer attention to research on the art of such masters.

The growing interest in such academic art is evident. However, the central figures of salon academism, such as Semiradsky and Makovsky, not to mention their lesser-known colleagues, are still being “written off” as “bad” art by the professional critical mainstream. It remains a paradox that, while denying the ideology of art criticism of previous decades, yet not taking on the role of the defenders of Semiradsky and Makovsky (these masters need no such advocates), one can make an attempt evaluate this kind of art – one based, at least, on its own laws.

Obviously, the concepts of both “academism” and “salon art” are international ones. Though there were many general similarities between the generic and thematic structures of European and Russian academism, nevertheless certain “national” peculiarities existed in the Russian branch: for example, the abundance of pieces in the so-called “Russian style” – scenes from the “Boyars’ Life in the 17th Century”, and portraits of young girls in sundresses and *kokoshniks* (as with Makovsky, Lebedev and Venig). In the genre of landscape painting, views of Crimea and its palaces, that only underlined Crimea’s reputation as a “paradise on Earth”, can be separated from the rest and put in a special group (which includes Kondratenko, Krachkovsky, Aivazovsky and Lagorio). A number of painters with Polish “roots” (Semiradsky, Bakalovich, Kotarbinsky, Khlebovsky, Miodushevsky and others) were a major force in Russian academism from the middle of the 19th through to the beginning of the 20th century. Given the historical events of the time, they now belong not only to Polish, but also to Russian culture: all studied at St. Petersburg’s Academy of Art, participated in academic exhibits, and their works are now in Russian museums. The same is true of the Baltic Germans, among whom are W.Moller, Karl Gun, I.Keler, Yu.Klever, Eugen Dukker.

ганизаций: Товарищества передвижных художественных выставок и Общества выставок художественных произведений. Различное представление о задачах искусства, самого понятия «красоты» определило и различие эстетических программ этих объединений, придавая культурной жизни России напряженность и разнообразие.

Как известно, основатель Третьяковской галереи П.М.Третьяков отдавал предпочтение представителям демократического крыла искусства. Произведения К.Маковского и Г.Семирадского оказались в собрании галереи в основном уже после его смерти, придя из других коллекций. Тем интереснее углубиться в тот пласт художественного творчества, представленный весьма многочисленной группой авторов, который является альтернативой собранию Третьякова, вторым полюсом в общей картине искусства XIX века. Забывая об этой оппозиции, сегодняшнему зрителю порой трудно понять истоки пафоса намеренного аскетизма, колористической сдержанности работ В.Перова, И.Краковского, В.Максимова, Н.Ярошенко.

Применительно к XIX веку салонно-академическое и реалистическое искусство можно рассматривать как «парные стили» (по аналогии – барокко-классицизм). Парными и контрастными видятся многие качества этих направлений: психологизм и отсутствие психологического



Г.И.СЕМИРАДСКИЙ  
*Светочи христианства*  
(*Факелы Нерона*)  
1882  
Холст, масло. 94×174,5  
Частное собрание,  
Москва

Genrikh SEMIRADSKY  
*Luminaries of Christianity*  
(*Torches of Nero*). 1882  
Oil on canvas  
95 by 174.5  
Private collection,  
Moscow

Авторское повторение одноименной картины 1876 года из собрания Национального музея, Краков (холст, масло. 385×704).

В 1877 году за картину «Светочи христианства» Семирадский был удостоен звания профессора петербургской Академии художеств. Картина не была куплена русским царем, и тогда художник подарил ее Кракову. Этот дар лег в основу коллекции краковского Национального музея. Уменьшенное авторское повторение картины принадлежало потомственному чаеотроговцу, известному меценату и коллекционеру Д.П.Боткину (1829–1889); как собственность Д.П.Боткина картина экспонировалась на Всероссийской выставке 1882 года в Москве. Она входила в состав картинной галереи Д.П.Боткина, размещавшейся в его московском доме (Покровка, 27). Сведения об этой работе встречаются в книге Ф.И.Булгакова «Наши художники».

Приобретение для российского частного собрания на лондонском аукционе «Bonhams» (25 марта 2004 г.) авторского повторения прославленной картины Семирадского, известного по литературным источникам, с убедительным провенансом, высокого художественного уровня, в прекрасном состоянии сохранности – отрадное явление.

A smaller artist’s copy of the painting of 1876 from the collection of the National Museum, Krakow (oil on canvas, 385×704).

In 1877 Semiradsky was honoured by the title of Professor of the St.Petersburg Academy of Arts for his painting “Luminaries of Christianity”. Since the work was not acquired by the Tsar, it was subsequently presented to the city of Krakow, where it was the first donation to the Krakow National Museum. The smaller artist’s copy belonged to the tea-dealer and well-known patron of arts and collector D.Botkin, and was exhibited in Botkin’s picture gallery, housed in his mansion in Moscow on Pokrovka Street. Some information on this work can be found in F.Bulgakov’s “Nashi Khudozhniki” (Our Artists). The very fact that this artist’s copy of Semiradsky’s famous work, previously known only in literary references, was acquired for a Russian private collection at a London auction of Bonhams (March 25 2004), with conclusive provenance and in good condition, can only be a positive development.

19th century Russian art was caught between two opposite trends, which worked both for and against each other – realism and academism. In the second half of the century they formed themselves into artistic organizations: the “Union of Travelling Exhibitions” (*the peredvizhniki*), and the “Society of Exhibitions of Art”. They were defined by their difference in artistic goals, as well as their concepts of a single possible interpretation of “beauty”, concentrating differences in the aesthetic programs of the two directions, and providing Russian art with a new variety and tension.

The founder of the Tretyakov Gallery, Pavel Tretyakov, preferred the

more democratic cultural wing. As a result, works by Makovsky and Semiradsky came into the gallery’s collection from various sources only after Tretyakov’s death. However, this makes it only more interesting to investigate further such a “plateau” of art as represented by so many painters, who may be considered something of a second “strand” of 19th century art, an alternative to Tretyakov’s collection. With such oppositions now forgotten, the contemporary viewer is challenged when trying to understand the sources of the pathos of the intended asceticism and the repressive colouring, characteristic of works by Vasily Perov,

Ivan Kramskoy, Vasili Maximov and Nikolai Yaroshenko.

When considering the 19th century, the two directions of salon-academism and realism can be considered a pair – like baroque and classicism. There are many qualities that appear to match, as well as contrast, like their profound psychological understanding of nature (or its opposite); something of an obsession with social and moral tribulations and asocial trends; the dominance of the themes of hard work, poverty, illness and death – and the boredom of everyday life – and the subjects of feasts, leisure, lovers' adventures; a sense of everyday banality set against the exotic; reality against myth; a sense of the contemporary, against the representation of historical themes; asceticism against passion; monochromatic, repressive colour palettes, which intentionally "reduce" the scale of artistic possibility, against bright and iridescent colours, with their special preference for pink, red and turquoise shades.

The occasional *à-la-baroque* grotesque of salon-academism has always attracted special attention. Fyodor Dostoevsky described the peculiarity, using an example of Aivazovsky in a very precise and ironic manner. Aivazovsky's love for unusual effects of nature gave Dostoevsky the opportunity to compare the painter with Alexander Dumas père: "Dumas writes with incredible pace and



ease, so does Aivazovsky. Both of them impress with impressive effects, simply because neither describes the ordinary; as a matter of fact, they tend to despise the ordinary... Their works always have an air of fictitiousness: Bengal lights, crackling, screams, wailing winds, lightning... Certainly, the Count of Monte Cristo is rich, but what is an emerald poison bottle

углубления в натуру; озабоченность социальными, нравственными проблемами и асоциальностью; преобладание тем труда, бедности, болезни, смерти – будней человеческого существования и предпочтение сюжетов празднеств, отдыха, любовных приключений; повседневная обыденность и экзотика; реальность и миф; современность и игра на поле различных исторических эпох; аскетизм и чувственность; монохромная, сдержанная колористическая гамма, сознательный минимализм художественных средств и пестрота ярких красок.

Обращает на себя внимание «барочная» избыточность салонно-академического искусства. Это свойство на примере творчества И. Айвазовского точно и иронично охарактеризовал Ф. М. Достоевский. Любовь Айвазовского к необычным природным эффектам дала повод Достоевскому сравнить знаменитого мариниста с Дюма-отцом: «Г-н Дюма пишет с необычайной легкостью и быстротой, господин Айвазовский тоже. И тот и другой поражают чрезвычайной эффектностью, потому что обыкновенных вещей они вовсе не пишут, презируют вещи обыкновенные... у того и у другого произведения имеют сказочный характер: бенгальские огни, трескотня, вопли, вой ветра, молнии... Положим, что граф Монте-Кристо богат, но к чему же изумрудный флакон для яду?..»<sup>1</sup> Определяя свойства колорита К. Маковского, критик В. Чуйко писал: «Необыкновенно сильный, блестящий колорит – вот качество г. Маковского, которое, как кажется, всеми признано, но необходимо добавить, что этот колорит слишком цветист, слишком внешне эффектен и не всегда верно передает действительность... К. Е. Маковскому не достает чувства меры»<sup>2</sup>.

Не только избыточность формы присуща этому искусству, но и избыточность чувства. Данное свойство могло проявляться как в пафосности академических программ, так и в экзальтации чувств в некоторых образцах салона. Не случайно цыганские мотивы и персонажи, птицы-тройки, девушки с гитарами, сцены пирушек во множестве встречаются у художников салонно-академического направления. Этот ряд мотивов и эмоций отсылает нас к эсте-

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 30 т. Л., 1979. Т. 19. С. 162.

<sup>2</sup> Чуйко В. Выставка картин К. Е. Маковского // Всемирная иллюстрация. 1897. № 1497.

тике салонного романа с его «красивым страданием», «кудрями, как шелк», глазами – «живыми звездами». В. В. Стасов писал, что Ф. К. Винтергальтер и «любезники, от которых тают женские сердца на бале», Винтергальтер и сочинители «леденцовых романсов, от которых млеют барышни и их обожатели» родственны друг другу<sup>3</sup>.

Проявлять терпимость к слабостям человеческой природы, возвращать человека к целостности его существа – еще одна функция салонного искусства, ибо, как сказал один собиратель и исследователь романа, «...человеческое существование в безромансовом своем бытии неполно, ущербно»<sup>4</sup>. Здесь кроется один из секретов его популярности. Задаваясь вопросом о свойствах салонно-академической художественной продукции, Стасов вынужден признать, что в ней есть «что-то такое, что глубоко соответствует нашим потребностям... нашему эстетическому чувству»<sup>5</sup>. Как и романс, салонно-академическое искусство удивительным образом оказывается обращено как к элитарным аристократическим кругам (основные заказчики – императорский двор и его окружение), так и к самым широким социальным слоям, которые контактировали с мифологемами салона через посредничество торговой рекламы и открытки. Рекламные плакаты табака и парфюмерии, афиши выступлений эстрадных див и благотворительных балов активно используют клише салона, здесь представлено все сюжетное и стилевое разнообразие «чуженого» искусства.

Для мастеров передвижнического реализма понятие красоты – категория, прежде всего, этическая, а не эстетическая, область жизни души, а не мира вещей. Дискредитация идеи «чистой красоты», а также запрет на чувственность и эротику в аскетичном искусстве демократического реализма привели, в частности, к тому, что жанр «ню» в 1860–1870-е годы XIX века стал достоянием академических учебных студий и салонной живописи. Одно из безусловных слагаемых успеха Семирадского – эротический флер, окутывающий многие произведения мастера. Его секрет – в умении соблюсти меру и остаться в рамках приличия. А также в способности балансировать между дразнящей эротикой, языческим культом обнаженного тела, чувственных радостей и христианскими ценностями («Грешница», «Светочи христианства», «Искушение св. Иеронима», «Христианская Дирцея»).

А. Н. МОКРИЦКИЙ  
Девушка на карнавале  
(Мария Джолли)  
1840–1845  
Холст, масло  
135×99  
Таганрогский  
художественный  
музей

Apollon MOKRITZKY  
A Girl at a Carnival  
(Maria Jollie).  
1840–1845  
Oil on canvas  
135 by 99 cm  
The Art Museum  
of Taganrog

К. Ф. ГУН  
Сцена из Варфоломеевской ночи. 1870  
Холст, масло  
142,3×113  
ГТГ

Karl GUN  
A Scene from  
the St. Bartholomew's  
Day Massacre. 1870  
Oil on canvas  
142.3 by 113 cm  
State Tretyakov  
Gallery

В. И. ЯКОБИ  
(ЯКОБИИ)  
Шуты при дворе  
императрицы  
Анны Иоанновны  
1872  
Холст, масло  
132,5×212,3  
ГТГ

Valery JAKOBI (Jakobii)  
Jesters at the Empress'  
Anna Ioannovna's  
court  
1872  
Oil on canvas  
132.5 by 212.3 cm  
State Tretyakov Gallery

<sup>3</sup> Стасов В. В. Академическая выставка 1863 года // Библиотека для чтения. 1863. Февраль. С. 6.

<sup>4</sup> Рабинович В. Русский романс. М., 1987. С. 29.

<sup>5</sup> В. С. (Стасов В. В.) Мамки и няньки невпопад // С.-Петербургские ведомости. 1865. № 290.



for?»<sup>1</sup>. Defining the characteristics of Makovsky's colouring, the art critic V. Chuyko wrote: "Extremely intense, brilliant colouring is the one quality of Makovsky that everyone seems to notice; it must be said, however, that the colouring is a little too variegated, over-the-top and eye-catching, and does not always precisely convey reality... Makovsky lacks a sense of proportion"<sup>2</sup>

However, it is not only excesses of form that can be attributed to this kind of art, but also excesses of emotions. The characteristics mentioned could show themselves both in the pathos of academic programmes, and in the exaltation of certain salon pieces. It is no coincidence that gypsy motifs and characters, birds, girls with guitars and scenes of festivities are so widely encountered in the works of the artists of the academic-salon movement. Such motifs definitely trigger a repercussion against the aesthetics of salon romanti-

cism with its "beautiful suffering", "curls of silk" and eyes like "shining stars." V. V. Stasov wrote that F. K. Wintergalter and "the heart-throbs that make women's hearts melt at balls", Wintergalter and the composers of "sugar-coated romances that made both women and their lovers smoulder", are distinctly close to each other.<sup>3</sup> Another aspect of salon art is its display of tolerance for the weaknesses of human nature, serving a re-grouping purpose for the individual. As one collector and researcher of romance said: "Human existence without romance is incomplete and waning."<sup>4</sup> This is one of the secrets of its

<sup>1</sup> F. M. Dostoevsky. Complete Works in 30 volumes, L., 1979. V.19. p.162 (in Russian).

<sup>2</sup> Chuyko V. An exhibition of paintings by K. E. Makovsky // Vsemirnaya Illustratsiya # 1497, 1897 (in Russian).

<sup>3</sup> Stasov V. V. Academicheskaya Vystavka 1863 goda // Biblioteka dlya chteniya 186 February p.6 (in Russian).

<sup>4</sup> Rabinovich V. Russkiy Romans, M., 1987, p. 29 (in Russian).



Отрица «безмысленную» красоту, искусство реализма одновременно томится по красоте и гармонии, духовному, нравственному и эстетическому совершенству. «А если грязь и низость – только мука // По где-то там сияющей красе...» – «догадается» И.Анненский. Эта мука по «сияющей красе», очищенной от быта, грязи, пошлости и скуки повседневной жизни, выражалась в избыточной красочности «роскошных» портретов К.Маковского, античных идиллиях Г.Семирадского, преклонении перед творчеством испанца М.Фортуни, в восточной сказке о море И.Айвазовского.

Сергей Маковский, сын живописца Константина Маковского, известный художественный критик, находясь в эмиграции, созерцая уже на некотором удалении панораму искусства второй половины XIX столетия, увидит его главный грех в том, что оно не исполнило завета «наших провидцев» – А.Пушкина, Н.Гоголя, Ф.Достоевского, А.Иванова, не осватило красоты. Этот упрек равно обращен как к творчеству мастеров демократического, аскетического полюса культуры, пожертвовавших красотой во имя правды, так и к творчеству художников салонного академизма, у которых красота – часто внешняя форма, не несущая благодати.

Сообщая П.М.Третьякову римские художественные новости, П.П.Чистяков констатирует: «Картина Г.Семирадского («Светочи христианства», – Т.К.) не продана. Дорого просит – 40 000 р. За то,

что человек ловок, смел и талантлив, 40 000 нельзя платить. Нужно ценить честность в деле, умение и выдержку, а таланты Бог дает! Ведь после смелости и ловкости в живописи идет бессовестность и способность репку срывать. В искусстве высоко это низко. Религия и искусство неразлучны, религия присуща духу человеческому... ну да что и говорить, хорошо, а не высоко!..»<sup>6</sup>

При полярных различиях эстетических программ салонно-академического и демократического направлений, реальная картина существования искусства не укладывалась полностью в двухчастную схему. Между ними не было непроходимой стены – мастера демократического реализма часто искушались «красотой» или полемизировали со своими оппонентами на их языке, вступали с ними в соревнование на их же поле. Тема «срыва» в салон в творчестве И.Крамского, И.Репина, В.Поленова и других до сих пор слабо разработана в нашем искусствознании. Интересно посмотреть, как в контексте произведений академического и салонного искусства «живут» «Весна» В.Перова, «Стрекоза» и «Цезарская забава» В.Поленова, «Неизвестная» и «Лунная ночь» И.Крамского, портреты Н.Головиной, С.Ментер и баронессы В.Икскуль И.Репина, его же «Садко» и «Иван-царевич на Сером Волке» В.Васнецова, «Сцена из римского карнавала» В.Сурикова, «В теплых краях» Н.Ярошенко, «Портрет З.Юсуповой» В.Серова, «Девочка на фоне персидского ковра»

А.П.БОГОЛЮБОВ  
Вид на Смольный  
монастырь  
с Большой Охты  
1851 (?)  
Холст, масло  
118×168  
ГТГ

Alexei BOGOLYUBOV  
The View on the  
Smolny Monastery  
from Bolshaya Okhta.  
1851 (?)  
Oil on canvas  
118 by 168 cm  
State Tretyakov  
Gallery

<sup>6</sup> Письма художников П.М.Третьякову. В 2 т. М., 1960. Т. 2. С. 299.

<sup>5</sup> Stasov, V. V. Mamki i n'anki nevorpad. // St. Petersburgskie vedomosti. 186.5 N. 290 (in Russian).

popularity. As for the question of the peculiarities of the salon and academism, Stasov could not but admit that there was "something that is deeply satisfying to our demands and our aesthetic feelings"<sup>5</sup> in this kind of art. Just like romance, academic-salon art appeals both to the aristocratic elite (its main customers were from the Tsarist court), as well as to the widest range of social classes that had access to its style through advertisements and post cards. Posters advertising tobacco and perfume, playbills announcing charity balls and concerts of popular "divas" – all of those devices used the cliché of the salon, and represented the thematic and stylistic variety of so-called "learned" art.

As for the masters of realism from the Wanderers' strand, they accepted the concept of beauty as more of an ethical concept than an aesthetic one – an area of the soul, not of the body. The fact that the idea of "pure beauty" became discredited with the ban on the sensual and erotic in the ascetic art of democratic realism led, among other things, to the fact that in the 1860s and 1870s the "nu" genre became a legacy of academic studios and salons. One of the main aspects that contributed to Semiradsky's success was the air of eroticism that can be traced in many of his works: his secret was in his ability not to go beyond the frames of decency, while keeping a balance between teasing eroticism, a pagan cult of nakedness, passionate gaiety and Christian values (as in "The Sinner", "Luminaries of Christianity", "The Temptation of St. Jerome").

While denying "unnecessary" beauty, the art of realism seems to long for beauty and harmony, as well as spiritual, moral and aesthetic perfection. "What if all infamy and filth is but a torment/ For the beauty, shining from afar...", guessed *Innokenty Annensky*. This torment "for the beauty, shining from afar", freed from the banality, filth, vulgarity and boredom of everyday life was expressed in the excessive colours of grandiose portraits by Makovsky, the classical idylls of Semiradsky, the worship of the art of the Spaniard Mariano Fortuny, and the oriental tales of the sea "narrated" by Aivazovsky.

Sergei Makovsky, a well-known art critic and son of the artist, as an emigrant had the opportunity to review the panorama of the art movements of the second part of the 19th century from a certain distance – and he revealed its main "sin" as the failure to fulfill the will

М.Врубеля, заказные портреты Н.Богданова-Бельского и И.Бродского; как соотносятся с салонно-академическим ориентализмом работы туркестанской и индийской серий В.В.Верещагина.

Характерное свойство культуры XIX столетия – полистилизм – традиционно иллюстрируется на примере архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В не меньшей степени оно присутствует изобразительному искусству. Неоклассика, «русский стиль», «фо рококо», ориентализм, европейское средневековье... Структура выставки и альбомной части каталога построена по этим делениям, воспроизводит «путешествие» с помощью своего рода машины времени по различным историческим эпохам и странам. В зависимости от темы и сюжета мастера периода эклектики выбирали тот или иной язык, ту или иную стилевую систему. Так, В.Якоби – автор одновременно сурового социального полотна «Привал арестантов» (1861) и картины «Шуты при дворе Анны Иоанновны» (1872), пестрой и шумной, в стиле «второго рококо», а также «мавританской» серии полотен в русле ориентализма.

Принципиальным для концепции выставки является включение в ее состав мебели, фарфора, стекла, костюма, ювелирных украшений. Живопись салонного академизма XIX века, которую В.Гаршин назвал «фабрикой стальных украшений», может и должна во многом рассматриваться по законам декоративно-прикладного искусства. Их изучение в настоящее время постепенно перемещается с периферии научного знания в его центр. Переоценка ценностей не может не затрагивать станкового искусства. Многие картины Т.Неффа, К.Маковского, Г.Семирадского, А.Риццини, С.Бакаловича – суть вещи, украшение и дополнение интерьеров эпохи историзма.

Особое значение приобретают в это время рамы, через «посредничество» которых картина вписывалась в интерьер. Рамы полотен мастеров салонно-академического круга имеют прямое отношение к комплексу стилевых явлений, получившему название «историзм» или «эклектика». Рамы работ Семирадского, Бронникова, Бакаловича с мелким рисунком из листьев аканфа или полосой меандра последовательно выдержаны в «античном вкусе». К.Маковский отдавал предпочтение стилизованным формам орнаментики ренессанса, барокко и рококо. Яркий пример авторской рамы, безусловный шедевр декоративно-прикладного искусства второй



И.И.ШИШКИН  
Стадо под  
деревьями. 1864  
Холст, масло  
72,4×104  
ГТГ

Ivan SHISHKIN  
Herd. 1864  
Oil on canvas  
72.4 by 104 cm  
State Tretyakov  
Gallery

<sup>6</sup> Pis'ma khudozhnikov k P. M. Tretyakovu. In 2 volumes. M., 1960, V. 2 p. 299 (in Russian)

of "our prophets", Pushkin, Gogol, Dostoevsky and Ivanov – in other words, the inability to "canonize" beauty. His rebuke is directed towards the art of the masters of the democratic rather than the ascetic cultural wing, one that sacrificed beauty in its quest of truth, and the artists of salon-academism, for whom beauty is often used as a superficial form without any grace.

Sharing the latest art news from Rome with Pavel Tretyakov, Pavel Chistyakov wrote: "A painting by G. Semiradsky ("Luminaries of Christianity") was not sold – he asks for it too much money – 40,000 rubles. Just because one is crafty, brave and talented is no guarantee that he'll be paid 40 thousand rubles. Honesty, ability and self-mastery are to be valued, talent is God's gift! In art, after craft and bravery, come shamelessness and impudence... In real art, that is considered low. Religion and art cannot be separated, religion is part of the human spirit... In other words, it might be good – but not sublime!"<sup>6</sup>

Despite the dramatic differences between the directions of salon-academism and democratic realism, in reality the artistic culture of the time cannot be accommodated by such a two-part scheme. No impenetrable wall existed between the two sides: the masters of democratic realism were often tempted by "beauty",

entering into lengthy disputes with their opponents using their language, and competing with them in their field. The theme of the "fall" to a salon level in the art of Kramskoy, Repin and Polenov, among others, is still under-researched in contemporary academic studies. It is interesting to consider, in the context of academic and salon art, such works as "Spring" by Perov, "A Dragonfly" and "The Tsar's Amusement" by Polenov, Kramskoy's "An Unknown Woman" and "Moonlit Night", the portraits of N. Golovina, S. Menter and Baroness V. Ikskul by Repin, Vasnetsov's "Sadko" and "Ivan-Tsarevich on the Grey Wolf", "A Scene from a Roman Carnival" by V. Surikov and "In Warmer Lands" by N. Yaroshenko, Serov's "Portrait of Z. Yusupova", Vrubel's "Girl with a Persian Rug in the Background", and specially-commissioned portraits by N. Bogdanov-Belski and I. Brodsky, as well as see how the salon-academic Orientalism is connected with the Turkestan and Indian series of Vereshchagin.

A very characteristic feature of 19th century culture is its "poli-stylism", something which is traditionally illustrated by examples from architecture and decorative and applied art. However, it characterizes painting as much as any other field: neo-classicism, the "Russian style", "faux rococo", Orientalism, European art of the Middle Ages... The compo-



Ф.Г.ТОРОПОВ  
Натюрморт.  
Цветы и плоды  
1846  
Холст, масло  
88,4×70,5  
ГТГ

Foma TOROPOV  
Still life.  
Flowers and fruit. 1846  
Oil on canvas  
88.4 by 70.5 cm  
State Tretyakov Gallery

К.Е.МАКОВСКИЙ ▶  
В мастерской  
художника. 1881  
Холст, масло  
212,4×155  
ГТГ

Konstantin MAKOVSKY  
In the Artist's Studio.  
1881  
Oil on canvas  
212.4 by 155 cm  
State Tretyakov Gallery

sition of the exhibition and its catalogue is structurally divided into parts which match each of these styles, recreating a "journey" into art history – almost as if in some kind of a time-machine, through historical epochs and countries. Depending on the themes and subjects, the masters of the eclectic period chose their "language", picking one stylistic system or another. For instance, Jakobi happens to be both the author of the gruesome social canvas "A Halt for the Prisoners" (1861) and the painting "Jesters at the Empress' Anna Ioannovna's Court" (1872), a vibrant and "loud" piece in the style of the "second rococo", as well as of a "Moorish" series of works in the oriental style.

In order to preserve conceptual unity in the exhibition it was crucial to include furniture, porcelain, glass, costume and pieces of jewellery. As for the salon-academic paintings of the 19th century – called by V. Garshin "a factory of wall decorations" – they need to be considered predominantly from the viewpoint of applied and decorative art, which itself today is becoming a central subject of academic study. Such re-evaluations

cannot possibly fail to touch on the subject of grand-scale easel-painting as well: many of the paintings of Neff, Makovsky, Semiradsky, Rizzoni and Stepan Bakalovich served to the greater extent as decorations and accessories for the interiors of the epoch of historicism. Special meaning in those times was also attached to the frames which truly matched the paintings themselves; the frames concerned are directly related to a stylistic system that came to be known as "historicism", or "eclecticism".

Frames for the works of Semiradsky, Bronnikov and Bakalovich were decorated with small ornaments of the leaves of the acanthus, or a stripe of meander faithful to classical antique style, and corresponding to the then-popular tastes for the antique. Makovsky preferred the more stylized forms of ornaments of the Renaissance, baroque and rococo. A vivid example of a true masterpiece of decorative art from the second half of the 19th century is the carved wooden frame for Makovsky's painting "In the Artist's Studio" (1881, in the collection of the Tretyakov Gallery), where the absence of

половины XIX века – резная деревянная рама полотна К.Маковского «В мастерской художника» (1881, ГТГ), без которой эффект этого произведения существенно утрачивается. Таким образом, сюжет картины, ее стилистическое решение, рама и стилистическое решение интерьера стремились к единству<sup>7</sup>.

В отношении к картине как к элементу синтеза искусств просматриваются принципы грядущего стиля модерн. Фигуры Семирадского и К.Маковского весьма показательны в этом контексте. Шокирующая «всеядность» Маковского, нежелание углубляться и «психологизировать» – пример подобных подходов, интуитивный путь к принципиально иному, не станковому отношению к изобразительному искусству. Его «...одинаково увлекали пейзажи, жанровые сцены, узорная московская Русь, декоративные аллегории, иллюстрации к литературной героике – наконец всевозможные нарядные импровизации, вплоть до ширм рококо и золоченых chaises-a-longue с гирляндами амуров»<sup>8</sup>.

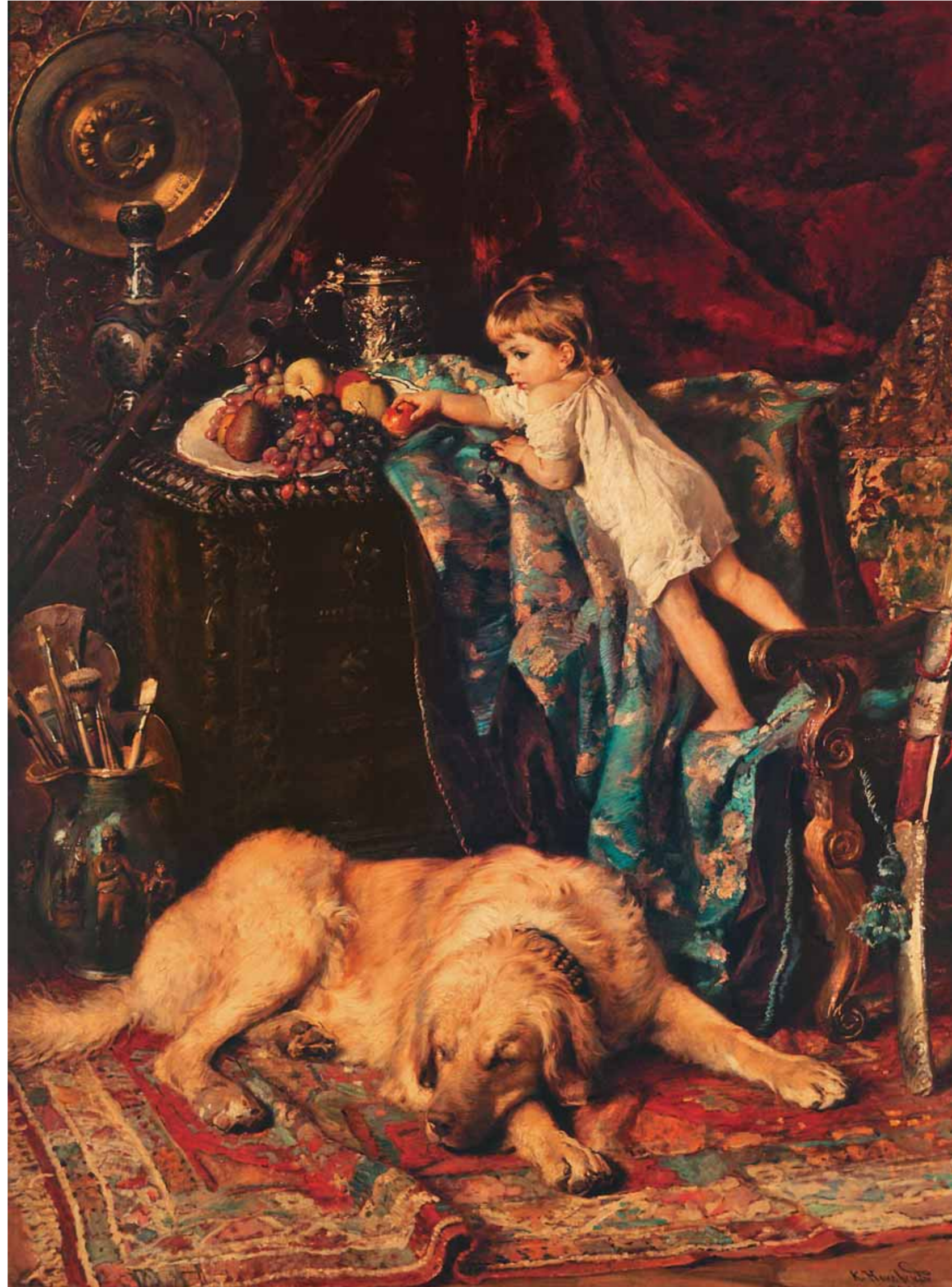
Не случайно многим художникам этого круга была свойственна страсть коллекционирования. По свидетельству Сергея Маковского, «...отец собирал отечественную старину по преимуществу: сарафаны, душегрейки, шушуну, кокошники и кички, разубранные жемчужным плетением... ювелирные изделия с алмазами и стекляшками на разноцветной фольге, серьги, пуговицы, опахала... чарки, братины, солонки, блюда, подносы, хрусталь, фарфор, майолику, бронзу, подсвечники, канделябры, бра и шкатулки, ларцы и кружева, вышивки, бархат, атлас, парчу аршинами и кусочками... Обрывками старинных материй были набиты тяжелые комоды...»<sup>9</sup>. Обширные собрания античных и других раритетов находились в знаменитом доме Семирадского в Риме на Виа Газета. Художника окружали персидские ковры, восточные ткани, тигровые шкуры, оружие, древнегреческие вазы, антикварная мебель, картины, мелкая пластика и ювелирные украшения, множество роз редких сортов в кадках. Коллекции питали чрезвычайно разросшуюся обстановочную и костюмную часть салонно-академического искусства.

Семирадского, как и других художников салонно-академического круга, часто обвиняют во вторичности, использовании и упрощении чужих творческих новаций, отсутствии в их произведениях духа новаторства, свежести первоот-

<sup>7</sup> Выставка «Пленики красоты» потребовала осуществления большого комплекса реставрационных работ. Особой задачей при подготовке выставки была реставрация уникальных авторских рам, проведенная реставраторами Третьяковской галереи В.Ставцевым и В.Клеповым.

<sup>8</sup> Маковский С. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 72.

<sup>9</sup> Маковский С. Указ. соч. С. 77.





крытия. Сила его в другом. Использование готовых образцов – действительно одно из основных свойств этого рода искусства. Но «вышивание по чужой канве» давало возможность сосредоточиться на работе над формой, оттачивать и шлифовать живописные приемы, доводить до совершенства все составляющие изобразительного ряда картины, добиваясь в своем ремесле высочайшего уровня. Мастерство, которым владел Семирадский, требовало большого таланта и огромного трудолюбия.

Отмеченное ранее сходство с миром декоративно-прикладного творчества проявляется и в том акцентировании формального приема, которое мы можем наблюдать в живописи академизма. Прием, или набор приемов, тщательно пестуется, становится визитной карточкой художника, его фирменным знаком.

Так, живопись И.Макарова за особый слоистый мазок современники сравнивали с «кондитерским беже», К.Маковского называли «русским Рубенсом», в том числе и за «жидкую» живопись, с добавлением лака, и круглящийся мазок. Сразу узнается ювелирная чеканность предметов и алый ломкий шелк кардинальских мантий в картине А.Риццини, суховатое изящество тонких линий, неуловимо напоминающие средневековую книжную миниатюру.

Изошренностью и разнообразием приемов поражает живопись Семи-

радского: работа мастихином и торцевание, рисунок черенком кисти по сырному красочному слою, уточняющий рисунок тонкой кистью поверх верхних слоев, придающий формам филигранность, – все это создает впечатление заворачивающего богатства фактурных эффектов. Зритель оказывается невольно увлечен маэстрией полотен художника. При банальности сюжетов и несложности эмоций картины Семирадского не скучно смотреть.

Любование живописным приемом, эстетизация фактуры живописной поверхности, рано проявившиеся в произведениях мастеров салонно-академического типа, также готовили искусство к трансформациям рубежа веков, когда сюжет, тема, характер отступят на второй план, а цвет, линия, форма станут главными «героями».

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццини, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.

В конце 1960 – начале 1970-х годов в странах Западной Европы прошла серия выставок, посвященных академизму, оппозиции импрессионизма, что дало возможность под новым углом зрения посмотреть и на сам импрессионизм. Анализируя эту ситуацию, Г.Ю.Стернин в свое время расценил ее как симптом смены «импрессионизмоцентристской» модели интерпретации процессов эволюции искусства на «символизоцентристскую»<sup>10</sup>. Некоторые выставочные проекты начала нового тысячелетия свидетельствуют о правомерности подобной интерпретации и об актуализации «символизоцентристской» модели развития искусства. В 2002 году в Венеции состоялась выставка, косвенно относящаяся к нашей теме: «От Пюви

радского: работа мастихином и торцевание, рисунок черенком кисти по сырному красочному слою, уточняющий рисунок тонкой кистью поверх верхних слоев, придающий формам филигранность, – все это создает впечатление заворачивающего богатства фактурных эффектов. Зритель оказывается невольно увлечен маэстрией полотен художника. При банальности сюжетов и несложности эмоций картины Семирадского не скучно смотреть.

Любование живописным приемом, эстетизация фактуры живописной поверхности, рано проявившиеся в произведениях мастеров салонно-академического типа, также готовили искусство к трансформациям рубежа веков, когда сюжет, тема, характер отступят на второй план, а цвет, линия, форма станут главными «героями».

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццини, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццини, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццини, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццини, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.

радского: работа мастихином и торцевание, рисунок черенком кисти по сырному красочному слою, уточняющий рисунок тонкой кистью поверх верхних слоев, придающий формам филигранность, – все это создает впечатление заворачивающего богатства фактурных эффектов. Зритель оказывается невольно увлечен маэстрией полотен художника. При банальности сюжетов и несложности эмоций картины Семирадского не скучно смотреть.

Любование живописным приемом, эстетизация фактуры живописной поверхности, рано проявившиеся в произведениях мастеров салонно-академического типа, также готовили искусство к трансформациям рубежа веков, когда сюжет, тема, характер отступят на второй план, а цвет, линия, форма станут главными «героями».

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццини, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.

Академическая и салонная живопись в искусстве XIX века в лице наиболее талантливых своих представителей была хранительницей заветов мастерства, внимания к формальным свойствам искусства. Врубель к числу художников (из русских) относил только А.Иванова, А.Куинджи, Г.Семирадского, А.Риццини, с оговорками – И.Репина. На заре организации «Мира искусства» Лев Бакст читал друзьям лекции по русскому искусству и в качестве первых тем выбрал творчество Г.Семирадского, Ю.Клевера и К.Маковского. Этому нетрудно найти объяснение, поскольку в эпоху конфронтации академизма и передвижнического реализма, красоты внутренней и красоты внешней, этики и эстетики академизм воплощал программу панэстетизма, побуждал публику к восприятию эстетики формы.



де Шавана до Матисса и Пикассо. В сторону модернизма». Ее кураторы стремились показать генетическую связь модернизма и салонно-академической традиции, на которую опирался Пюви де Шаван и творчески переосмыслили А.Матисс и П.Пикассо.

Русское академическое и салонное искусство XIX – начала XX века – значительное художественное явление, давно ждущее специального показа и исследования. В настоящий момент большинство произведений салонного академизма находятся в музейных запасниках и частных собраниях. Выставка «Пленники красоты» вводит в сферу внимания специалистов и любителей искусства многих новых имен и произведений, способствует созданию более объективной картины развития русского искусства, позволяет восстановить историческую справедливость и отдать дань художникам, внесшим существенный вклад в культуру XIX столетия, а также лучше понять истоки многих художественных процессов XX века.

В.К.ШТЕМБЕРГ  
Портрет  
Александры  
Федоровны. 1901  
Холст, масло  
152x101  
ГТГ

Victor SCHTEMBERG  
Portrait of Alexandra  
Fedorovna. 1901  
Oil on canvas  
152 by 101cm  
State Tretyakov  
Gallery

acteristics. Mikhail Vrubel considered only Ivanov, Kuindzhi, Semiradsky, Rizzoni and – with certain stipulations – Repin as real artists from among the Russians. In the earliest years of the "World of Art" movement Leo Bakst lectured his friends on Russian art: one of his main topics was the art of Semiradsky, Klever and Makovsky – a fact which is easy to explain, since in a time of confrontation and the comparison of academism and the art of the "Wanderers", inner and outer beauty, ethics and aesthetics, academism was a "personification" of a pan-aesthetic programme, directing the public to appreciate the aesthetics of form.

At the end of the 1960s and the beginning of the 1970s, a series of exhibitions devoted to academism were shown in the West, as an opposition to impressionism – and they allowed a chance to examine impressionism itself from a different point of view. Analyzing this situation, G.Y.Stermin termed it a symptom of a change from an "impressionism-centrist" model of interpretation of the processes of artistic evolution, towards a "symbolism-centrist".<sup>10</sup> Other exhibition projects of our current century prove similar interpretations: 2002 saw an exhibition in Venice, "From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso: In the Direction of Modernism", indirectly related to this theme. Its curators tried to show a genetic – and also *de facto* generic – connection between modernism and the academic-salon tradition that was a focal point of Puvis de Chavannes, and which received a new artistic meaning with the work of Matisse and Picasso.

Russian academic and salon art of the turn of the 19th and beginning of the 20th centuries is a very significant artistic phenomenon, one that has long been awaiting the critical spotlight and subsequent research. Today, the majority of the works that dominate its trends can be found in museum reserve collections and in private hands. The exhibition "Captured by Beauty" will provide both specialists and connoisseurs of art alike with new names and pieces, and stimulate the creation of a more objective picture of the development of Russian art while providing some sense of historical justice and tribute to painters who significantly contributed to 19th century culture; it will also promote a better understanding of the origins of certain artistic processes that came with the 20th century.

<sup>10</sup> Стернин Г.Ю. Проблема «реальности» в изобразительном искусстве XIX века // Советское искусствознание 77. 1978. № 1. С. 210–232.

<sup>10</sup> Stermin, G. Y. Problema real'nosti v izobrazitel'nom iskusstve XIX veka // Sovetskoe Iskusstvovoznanie #1 M. 1978. p. 210–232 (in Russian)

КА.СОМОВ  
Портрет Е.П.Носовой  
1910–1911  
Холст, масло. 138,5x88  
ГТГ

Konstantin SOMOV  
Portrait of E.P. Nosova  
1910–1911  
Oil on canvas  
138.5 by 88 cm  
State Tretyakov Gallery

<sup>7</sup> The exhibition "Captured by Beauty" required a large amount of restoration. A special task when preparing the exhibition was the restoration of the unique author's frames, conducted by the employees of the Tretyakov Gallery V. Stavtsev and V. Klepov.

<sup>8</sup> Makovsky, S. Silhouetty Russkikh khudozhnikov. M., 1999, p. 72. (in Russian)

<sup>9</sup> Ibid p. 77.