



Краткое сообщение
УДК 7.03
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.004

О феномене художественной школы: из истории и современности

Федотова Елена Дмитриевна



*Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-код (Science Index): 2338-8720*

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению феномена художественной школы в историческом контексте на материале отечественного и зарубежного искусства. Приведены различные точки зрения выдающихся мастеров искусства на роль и значение школ в неразрывной связи с задачами национальной школы — сохранения традиций и подготовки высокопрофессиональных специалистов. На примере европейских академий художеств и Императорской, а также Российской академии художеств, прослеживается эволюция представлений о художественной школе, ее организационной деятельности и вкладе в формирование отечественной и мировой культуры. Определяется сущность понятия «школа» как длительного художественного единства, преемственности принципов и методов, подчеркивается ее самобытность — национальная, стилистическая, концептуальная. В статье поднимается вопрос о дискуссионности необходимости и ценности художественных школ, приводятся примеры полемики вокруг школ Э. Делакруа и Ж.-О.-Д. Энгра, высказываются мнения А. Матисса, М. Врубеля, П. Сезанна о важности освобождения от влияния предшественников для обретения собственного творческого пути. Особое внимание уделяется роли школы в обучении основам искусства, стимулировании творческого начала и развитии профессионализма. Цитируются мысли П.П. Чистякова о педагогических принципах, направленных на развитие самостоятельности ученика, и И.Е. Репина о важности труда и передаче творческой энергии. Анализируется значение овладения техникой, рисунком и колоритом как фундаментальными компонентами художественного образования, приводятся примеры подходов Л. да Винчи, Э. Дега, И.Е. Репина. В историческом контексте рассматривается становление и развитие отечественной художественной школы, начиная с Императорской Академии художеств, ее преобразований после революции и вплоть до современных Российской академии художеств, Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова и Московского высшего художественно-промышленного училища имени С.Г. Строганова.

Ключевые слова: художественная школа, национальная традиция, Российская академия художеств, Императорская Академия художеств, педагогическая деятельность

Для цитирования: Федотова Е.Д. О феномене художественной школы: из истории и современности // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 68–75.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1256>.

Short communication article

On the phenomenon of the artistic school: from history to modernity

Fedotova Elena Dmitriyevna

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-code (Science Index): 2338-8720

Abstract. This article explores the phenomenon of the artistic school in a historical context, drawing on both Russian and international art. It presents various perspectives from prominent artists on the role and significance of schools, which are closely tied to the goals of a national school — preserving traditions and training highly skilled specialists. By examining examples from European art academies, the Imperial and also Russian Academy of Arts, it traces the evolution of ideas about the artistic school, its organizational activities, and its contribution to the formation of Russian and world culture. The article defines the concept of a “school” as a long-term artistic unity, emphasizing the continuity of principles and methods, as well as its distinctiveness in terms of nationality, style, and concept. It also raises the controversial issue of the need for and value of artistic schools, citing examples of the debates surrounding the schools of E. Delacroix and J.A.D. Ingres, and includes the opinions of A. Matisse, M. Vrubel, and P. Cézanne on the importance of breaking free from the influence of predecessors in order to find one’s own creative path. The article also highlights the role of schools in teaching the fundamentals of art, stimulating creativity, and developing professionalism. It references the ideas of P. Chistyakov on pedagogical principles aimed at fostering student independence, and I. Repin on the importance of hard work and the transmission of creative energy. Additionally, the article analyses the importance of mastering technique, drawing, and colour as fundamental components of art education, providing examples from the approaches of L. da Vinci, E. Degas, and I. Repin. Finally, it examines the formation and development of the Russian artistic school in a historical context, beginning with the Imperial Academy of Arts and its transformations after the Revolution, and continuing through to the modern Russian Academy of Arts, the V.I. Surikov Moscow State Academic Institute, and the S.G. Stroganov Moscow Higher School of Art and Design.

Keywords: artistic school, national tradition, Russian Academy of Arts, Imperial Academy of Arts, pedagogical system

For citation: Fedotova, E.D. (2025) ‘On the phenomenon of the artistic school: from history to modernity’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 68–75. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1256>. (In Russ.)

*«Национальное искусство не возникает
в один день, оно традиционно
и является следствием истории страны»
Г.Г. Гагарин, вице-президент
Императорской Академии художеств*

**«Художественная школа»:
понятие, исторические формы
и дискуссионные аспекты**

Статья посвящена рассмотрению феномена «художественная школа» в историческом аспекте. Со времени возникновения европейских академий художеств проблема важности школ была дискуссионной. Цель работы — показать роль школы в создании национального искусства

и в воспитании квалифицированных мастеров. На примере Императорской и Российской академий художеств рассматривается их организационная деятельность и вклад в формирование отечественной культуры.

Школа (от лат. *schola*, от греч. *scholḗ*) — это длительное художественное единство, преемственность принципов и методов. В применении к искусству этот термин используется широко, но всегда им подчеркивается общность и неповторимость, самобытность — национальная, стилистическая, концептуальная и т.п. — тех или иных явлений [1, с. 150]. Термин применяется по отношению к искусству той или иной страны, географической области или города, если оно отмечено в пределах определенных хронологических границ яркой самобытностью и общностью стилистических черт; по отношению к группе художников, близкой творческой позиции; к группе учеников и последователей мастера. В пределах определенной исторической эпохи рождались выдающиеся художественные школы, связанные с именами великих мастеров и получавшие названия от имен последних — «джоттески» (последователи Джотто), «леонардески» (последователи Леонардо да Винчи), «энгристы» (последователи Ж.-О.-Д. Энгра) и т.д. Школы возникали на основе художественных учреждений (Болонская академия братьев Карраччи, Императорская Академия художеств и т.п.). Представители национальных художественных школ создавали их историю, разрабатывали свой педагогический метод, основанный на следовании национальной традиции и направленный на воспитание высокого профессионализма у учащихся.

Свое представление о высокой миссии художника имел и вице-президент Императорской Академии художеств, князь Григорий Григорьевич Гагарин (1810–1893), слова которого о национальном искусстве вынесены в эпиграф к данной статье. Этот высокообразованный общественный деятель, занимавший пост вице-президента с 1859 по 1872 год, в период президентства Великой княгини Марии Николаевны (дочери Николая I), отличался страстным стремлением к созданию условий, способствующих развитию отечественного искусства. Он пытался реорганизовать деятельность Академии, занимался просветительской деятельностью, выдвинув программу создания национальных музеев в столицах и в провинции, заботился о распространении русского стиля в зодчестве и иконописи. Мысль о создании и будущем русской художественной школы была определяющей в составляемых им проектах [2; 3; 4; 5]. Открытию Высочайше утвержденного по проекту Г.Г. Гагарина класса Православного иконописания в Императорской Академии противился ряд академических профессоров.

Дискуссии всегда возникали по поводу такого феномена, как «художественная школа». Поляризация мнений о ее необходимости и ценности существовала всегда после разделения понятий «искусство» и «ремесло». В живом процессе накопления художественного опыта в мировом искусстве, в динамике неизбежного возникновения новых художественных стилей в определенные исторические эпохи рождались и новые школы, соответствующие их духу. И художественная школа проявляла себя как развивающееся явление, наследие которого впоследствии становилось источником опыта для новых поколений.

Достаточно вспомнить дискуссии вокруг художественных школ Э. Делакруа и Ж.-О.-Д. Энгра, о секретах мастерства которых вдохновенно писал великий французский поэт и критик Ш. Бодлер. Он причислял себя к романтикам и полагал, что критика полярных методов двух столь разных школ должна быть «страстной, пристрастной, воинствующей» [6, с. 64]. Он словно беседовал с художниками-профессионалами в своих обзорах Салонов. В Делакруа он видел новатора, так как ценил в творчестве мастера и его последователей чувство современности и духовности. Энгр и его последователи являлись, по его оценке, продолжателями ортодоксального академического классицизма [7, с. 26]. Бодлер считал, что «догмы школы Энгра» были «деспотичными» и что деятельность этого художника на посту главы Римского филиала Французской Академии изящных искусств (1835–1841) оказала пагубное влияние на молодых художников [6, с. 222]. С ним соглашался Делакруа в оценке «школы Энгра», отмечавший, что «у всей молодежи из пресловутой школы Энгра есть черта педантизма» [8, т. 1, с. 141]. Выше всего ценивший в творчестве художника самобытность, ненавидевший эклектизм и «отсутствие четко выраженной индивидуальности» [6, с. 110], Бодлер полагал, что «школа — это не что иное, как организованная творческая энергия; в ее рамках любая личность, достойная этого слова, поглощает менее одаренных собратьев, и это вполне правомерно, ибо ее творчество — это единая идея, воплощенная тысячу рук» [6, с. 126]. О неизбежном подражании главе школы Делакруа писал, работая над «Словарем изобразительных искусств» в 1857 году: «Школы, чем они только заняты — подражанием господствующей технике» [8, т. 2, с. 230]. <...> «Хуже всего иметь “идеал взаймы”, именно то, что получают люди в школе» [8, т. 1, с. 209]. И Бодлер, и его кумир Делакруа не могли, конечно, в своем полемическом задоре предвидеть, что к наследию великого мастера рисунка — Ж.-О.-Д. Энгра — будут проявлять интерес такие выдающиеся мастера последующего времени, как П. Пюви де Шаванн, Э. Дега, Э. Мане, О. Ренуар, П. Гоген, П. Пикассо,

противопоставившие свое искусство «мертвой пустыне салона» [9, с. 35].

В динамике исторического времени неизбежна смена творческих методов и рождение новых художественных школ как некой общности мировоззрения, эстетических взглядов художников. Многие из них становились мэтрами школ, имели свой «стиль», обретали последователей. Достаточно вспомнить живописцев Барбизонской школы, программно обратившихся к современности в 1830–1840-е годы, или «новейших натуралистов» 1860–1870-х годов, то есть будущих импрессионистов, покинувших мастерскую Французской академии изящных искусств и создавших «новую школу пленэра». «Иные времена, иные нравы, иные поверия, иные школы...» — писал Ш. Бодлер. Любимый живописец критика, Э. Делакруа, тоже весьма скептически относился к полезности художественной школы: «возможность написать образ с большей легкостью или с большей быстротой вводит в соблазн и влечет к известной манерности. В сущности, школы только этому и могут научить. Какой учитель может сообщить ученикам свое личное чувство? От мастера можно взять только его рецепты» [8, т. 2, с. 162]. Он полагал, что всё-таки «есть мощные темпераменты... даже будучи воспитаны в чуждой им по природе манере, они выбирают на свой путь <...> хотя и сохраняют свой отпечаток школы, однако становятся Рубенсами, Тицианами, Рафаэлями и т.д.» [8, т. 2, с. 162]. Делакруа был убежден, что художник должен «освятить своим примером *независимость* по отношению к школе» <...> «иметь мужество отдавать предпочтение прежде всего своему собственному чувству» [8, т. 1, с. 354].

Мастерам XX столетия тоже была близка проблема выработки своего индивидуального метода творчества. «Если молодой художник не сумеет освободиться от влияния предшественников, он не выберется на свою дорогу», — полагал Анри Матисс [10, с. 180]. Он писал, что не последовал методу импрессионистов и, окончив Академию изящных искусств, начал ходить в Лувр и делать копии с произведений Рафаэля, Пуссена, Шардена, фламандцев. «Я почувствовал, что метод импрессионистов мне не подходит... Я видел другие сюжеты для своего искусства... В один прекрасный день я понял, что мне необходимо забыть все приемы мастеров или, вернее, осмыслить их по-своему. Но разве это не обязательно для художника классической формации? Потом пришло искусство Востока и его влияние...» [10, с. 181]. На подобной позиции стоял и П. Сезанн: «Самое главное — уйти, вовремя освободиться от школы, от любой из них», — писал он [10, с. 180]. Наш великий соотечественник Михаил Врубель писал: «Говорят, школа забила таланты. Но я нашел заросшую тропинку к себе» [10, с. 180].

Художественная школа как среда формирования мастерства: обучение, традиция и творческая индивидуальность

Научить творчеству не может никто, но обучить азам будущей профессиональной деятельности, стимулировать развитие творческого начала, поиска своего пути призвана именно художественная школа. Школа учит основам большого искусства. «Чем крупнее талант, тем осторожнее нужно учить... правильно научить несколько проверять себя, но не стоять за спиной ученика, указывая ошибки, а предоставить ему свободу самому находить их, указывая только, как смотреть, чтобы их находить через сравнение — формы, направления и связи <...> учитель, особенно такого сложного искусства, как живопись, должен знать свое дело, любить молодое будущее и передавать свое знание умело, коротко и ясно <...> в ученике всегда нужно вызывать веру в себя, к каждому ученику нужно подходить сообразно его наклонностям и особенностям и в зависимости от знаний давать советы... не надо ученика перегружать правилами... каждый талант имеет свой особый язык, и потому учить манере не следует <...> манерность присуща каждому своя. За что же я буду в зародыше уничтожать ее из ученика?» — так писал выдающийся педагог, живописец Павел Чистяков, имевший право сказать о себе: «Кажется, я и родился со способностью и любовью к учительству» [10, с. 180]. Он воспитал много одаренных учеников и понимал свою задачу в передаче им накопленного русской реалистической школой живописи художественного опыта, то есть традиции, этой живой плоти всякого искусства. Он учил двигаться вперед в опоре на традицию не формально, а осознанно и преемственно подходить к изучению опыта предшественников. Без бережного изучения древнерусской школы живописи не могли бы развиваться таланты В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, В.И. Сурикова, К.С. Петрова-Водкина, П.В. Кузнецова.

«Воображение» — этому «первому качеству художника», дарованному ему для того, «чтобы чувствовать красоту» [2, с. 234; 8, т. 1, с. 309], вряд ли можно научить. Оно позволяет мыслить и чувствовать, поэтому столь часто именно воображению многие великие главы школ отводили решающую роль. «Где мысль не работает вместе с рукой, там нет художника», — утверждал Леонардо да Винчи [10, с. 61], ценивший полет творческого воображения. О невозможности отсутствия этого важного для художника качества писал и Э. Делакруа, описывая метод работы в школе братьев Карраччи, от которых, как он полагал, «пошли художественные школы» [8, т. 2, с. 345]. «И они сами, и их ученики пришли к более реальной передаче деталей, но вместе с тем они отрывали восприятие зрителя от более существенных

частей картины, долженствующих прежде всего говорить воображению. Художники стали думать, что для создания совершенного произведения достаточно превратить картину в соединение отдельных, точно скопированных с натуры кусков» [8, т. 2, с. 346], — так писал Делакура, изучавший рисунки братьев Карраччи для гризайли в палаццо Фарнезе, сделав вывод, что «сноровка доминирует в них над чувством» [8, т. 2, с. 411].

В школе издавна учили трудиться для овладения техникой избранного вида искусства. «И при гениальном таланте только великие труженики могут достигнуть в искусстве абсолютного совершенства форм», — утверждал И.Е. Репин [10, с. 85]. Он понимал, что глава мастерской призван передать ученикам свою творческую энергию в стремлении к мастерству, в поиске своей дороги развить наблюдательность, а не просто обучить азам техники ремесла, научить мыслить в материале. Художественная школа призвана учить профессиональной работе, и каждый будущий художник в любом виде искусства находит мастера, с которого брать пример, — того, что способен воспитать свободно мыслящую личность, видит в ученике будущего творца со своим самобытным голосом, способен уберечь молодого человека от чисто ремесленного отношения к искусству.

Именно в школах происходит освоение учащимися техники избранного вида пластических искусств: изобразительного (живопись, скульптура, графика, монументальное искусство) или неизобразительного (архитектура, дизайн, декоративно-прикладное искусство), постижение законов работы в определенных жанрах, возникших в практике школ еще в XVIII–XIX веках. Само слово «техника» (от греч. *τέχνη*) означает искусство, мастерство, совокупность навыков, с помощью которых исполняется художественное произведение. Великий русский живописец В.А. Серов неслучайно писал, что для достижения мастерства надо знать ремесло, он называл его «рукометло», подразумевая под этим овладение также научными дисциплинами — анатомией, перспективой, композицией, изучением приемов мастеров прошлого, чтобы уметь выразить сложный комплекс того, что видишь и чувствуешь в материале в создаваемом произведении. Размышляя о технике фрески, живописи маслом, монументальной церковной живописи, Делакура писал: «История искусства едва ли не полезнее всех других, когда она соединяет со знанием открытий и прогресса в искусствах еще и описание их техник» [8, т. 2, с. 237]. «Только владея в совершенстве техникой, можно заставить зрителя забыть о ней», — утверждал Огюст Роден, давая советы ученикам, заставляя их осознать, что это результат долгой, упорной работы [10, с. 171].

Великий Леонардо да Винчи составил программу последовательного обучения в своей школе: «Юноша должен прежде всего учиться перспективе, потом — мерам каждой вещи; потом — рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим членам тела; потом — с натуры, чтобы утвердиться в основах изученного; потом — рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец — привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве» [10, с. 178]. Следуя его советам, главы художественных школ всегда акцентировали особую роль овладения композицией, ее ритмом как важным организующим началом; умением распределить различные элементы картины или фрески, чтобы выразить идею произведения и свои чувства, показав смысловое единство всех частей.

Леонардо да Винчи много писал и о роли овладения учениками перспективой — наукой, позволяющей в «зрительных линиях» пропорционально передавать предметы в зависимости от их размеров и расстояний. Важнейшими компонентами создания художественного образа итальянский гений считал рисунок, лежащий в основе всех видов художественных изображений на плоскости, и колорит. Именно в рисунке, который развивает образное аналитическое мышление на начальной стадии работы над произведением, художник добивается изображения объемности предметов, их расположения на плоскости, пропорционального соотношения величин частей художественного произведения между собой в пространстве, ритма соизмеримых частей целого. О важности обучения рисунку скульптора писали О. Роден, А.С. Голубкина, А.Т. Матвеев, В.И. Мухина. Э. Дега называл рисунок «способом видения формы» [10, с. 115], а И.Е. Репин — «нервом искусства» [10, с. 116] и писал, что «непрерывно рисовать с натуры — вот школа самая высшая и верная», вспоминая курс обучения у П.П. Чистякова, учившего перспективе плоскостей головы («основе рисунка головы — то есть границ ее плоскостей, чтобы изображение получало верный каркас, становилось рельефным») [10, с. 180]. Великий рисовальщик Энгр считал рисунок «высшей честностью в искусстве» [10, с. 114], а А. Матисс писал: «Мне кажется, что основное в обучении — это рисунок. Если рисунок относится к области ума, а цвет — к области чувств, то нужно сперва научиться рисовать, чтобы развить свой ум и суметь одухотворить цвет» [10, с. 181]. Он словно спорил с «воинствующим» критиком Ш. Бодлером, который слишком четко разделил современников на «рисовальщиков», у которых рисунок «рассудочен» и которые «обождают расцветку», и «колористов, у которых рисунок порождается темпераментом и при том почти произвольно» [6, с. 97]. Бодлер прекрасно

понимал роль колорита как необходимого средства достижения выразительности образов наряду с перспективой, цветовыми и тональными эффектами, зависимиыми от нюансов окружающего предмет освещения. Да и его кумир, Делакруа, называл цвет «могущественной силой».

Понимая под колоритом систему цветовых тонов, их сочетаний, взаимоотношений, его эмоциональную роль в произведении искусства, о необходимости серьезного обучения этой дисциплине писали многие мастера, сами прошедшие обучение в различных школах. Репин подчеркивал, что колорит выражает «настроение картины», сравнивал его с аккордом в музыке. Суриков считал художниками только колористов, а Сезанн полагал, что «живопись — не скульптура, ее язык — цвет» [10, с. 129]. В овладении мастерством колорита великие мастера отводили большую роль копированию учениками произведений мастеров прошлого. Матисс сравнивал этот процесс с «беседой с учителем» [10, с. 176], а Делакруа писал о необходимости копировать работы Рубенса (хотя в молодости «много академического»), сетовал, что копирование совершенно устранено из современных школ [8, т. 2, с. 233].

История отечественной художественной школы: от Императорской Академии до современных институтов

История отечественной художественной школы неотделима от истории искусства России. Школа пережила этап императорской эпохи, советский и постсоветский периоды. Академия художеств во все времена являлась главным художественным центром России [5, с. 7] — учреждением для подготовки специалистов высшей квалификации, создания образцовых произведений [5, с. 7]. Идея социетета наук и художеств впервые прозвучала в 1724 году в Уставе созданной Петром I Академии наук. При императрице Елизавете Петровне в ней было создано отделение художеств, которое стало называться академией [5, с. 8]. В превращении его к 1757 году в самостоятельное учреждение — Императорскую Академию художеств — большую роль сыграла деятельность Ивана Ивановича Шувалова, ее основателя и первого куратора [5, с. 19]. Не занимая поста президента, он фактически руководил деятельностью Академии, при нем была разработана система преподавания, программа учебного процесса, создана структура Академии и ее подразделения. В функции Императорской Академии находилась руководящая и покровительская деятельность по отношению к отечественным талантам, просветительская работа и, главное, — создание национальной художественной школы. Проект Шувалова о создании Воспитательного училища как образовательного

отделения был осуществлен уже после отставки Шувалова в 1763 году при президенте И.И. Бецком (1763–1795). В нем велось обучение началам математики и архитектуры, рисованию, истории, иностранным языкам. Императорская Академия расположилась в здании, выстроенном на Университетской набережной в Санкт-Петербурге французским архитектором Ж.Б.М. Вален-Деламотом. Екатерина II, взойдя на трон, распорядилась в 1763 году «правление особое в ней учредить» [11, с. 14]. Согласно уставу 1764 года учреждение именовалось как «Академия трех знатнейших художеств: живописи, скульптуры и архитектуры». Это было первое высшее художественное учебное заведение в России, стоявшее у истоков формирования национальной школы.

Послереволюционный этап в жизни академии оказался беспокойным, однако к 1931 году ее традиционная система была восстановлена. В этот период в структуре академии создан Институт живописи, скульптуры и архитектуры, возобновили работу индивидуальные мастерские под началом видных мастеров (И.И. Бродского, Б.В. Иогансона, А.Т. Матвеева, А.А. Осмёркина, М.Г. Манизера, И.Я. Билибина, В.Б. Пинчука, Л.В. Руднева), а также был организован факультет истории искусств. В 1944 году институту присвоили имя И.Е. Репина.

В воспитании представителей национальной художественной школы под руководством новой Российской академии художеств велика роль и основанного в 1939 году в Москве Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова (МГАХИ), с 1948 года носящего имя великого живописца. Институт был создан по инициативе группы крупнейших мастеров (И.Э. Грабаря, С.В. Герасимова, Д.Н. Кардовского, Н.М. Чернышова, Д.С. Моора).

Специалистов высокой квалификации готовит и находящееся в ведении Российской академии художеств Московское высшее художественно-промышленное училище имени С.Г. Строганова, созданное на основе существовавшей под покровительством графа Строганова «Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам» (1825). На факультетах этого института большое значение придается изучению монументального и декоративного искусств, станкового искусства, архитектуры, основ синтеза искусств. В ведении Российской академии художеств в наши дни находится большая сеть высших и средних художественных заведений. Сфера ее деятельности постоянно расширяется: пополняются коллекции музеев, совершенствуются учебные программы, возрастает роль выставочной деятельности, связей с представителями культуры других стран.

Заключение

В основе деятельности Российской академии художеств была и остается забота о сохранении национальной художественной школы — хранительницы накопленных художественных знаний и педагогического опыта. Ведь как писал заботившийся о собирании и сбережении национальных художественных традиций вице-президент Императорской Академии Г.Г. Гагарин, слова которого вынесены в эпиграф к статье: «...цель искусства — выражать изящную, простую и истинную сторону народа» [5, с. 276]. И этот его завет о национальности и народности искусства по сей день лежит в основе понимания феномена «художественная школа», цели ее создания и стоящих перед ней задач.

Список источников

1. Пластические искусства : краткий терминологический словарь / под общ. ред. А.М. Кантора. М.: Пассим, 1994. 160 с.
2. Корсакова В. Князь Гагарин Григорий Григорьевич // Русский биографический словарь : в 25 т. / изд. под наблюдением пред. Имп. Русского исторического общества А.А. Половцова. СПб.: Русское историческое общество, 1914. Т. 4. С. 64.
3. Верещагина А.Г. К истории Академии художеств в России второй половины XIX века // Русское искусство Нового времени : сб. статей / под ред. И.В. Рязанцева. М.: Российская академия художеств, 1996. С. 179–181.
4. Корнилова А.В. Григорий Гагарин. От романтизма к русско-византийскому стилю. Творческий путь. М.: Искусство, 2001. 256 с.
5. Кириченко Е.В. Президенты Императорской Академии художеств. М.: Индрик, 2008. 431 с., ил.
6. Шарль Бодлер об искусстве / пер. Н. Столяровой и др.; ред. А. Дан. М.: Искусство, 1986. 420 с., ил.
7. Энгр / авт.-сост. В.И. Раздольская. М.: Белый город, 2001. 63 с., ил.
8. Дневник Делакруа : в 2 т. / пер. с фр. Т.М. Пахомовой; вступ. статья и общ. ред. М.В. Алпатов. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. Т. 1. 464 с. Т. 2. 471 с.
9. Золя Э. Эдуард Манэ / пер. с фр. Е.Р. Розенталя. М.: ОГИЗ, 1935. 151 с., ил.
10. Профессиональные мысли и наставления художников / авт.-сост. М.Ф. Разанов. М.: Атлант-С, 2014. 256 с.
11. Байбурова Р.М. Без добрых дел блаженства нет... Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. М.: БуксМарт, 2020. 239 с., цв. ил.

References

1. Kantor, A.M. (ed.) (1994) *Plastic arts: a short terminological dictionary*. Moscow: Passim. (In Russ.)
2. Korsakova, V. (1914) 'Prince Gagarin, Grigory Grigorievich', in Polovtsov, A.A. (ed.) *Russian biographical dictionary*, in 25 vols. Saint Petersburg: Russian Historical Society, vol. 4, p. 64. (In Russ.)
3. Vereshchagina, A.G. (1996) 'On the history of the Academy of Arts in Russia in the second half of the 19th century', in Ryazantsev, I.V. (ed.) *Russian art of the New Era* [Collection of articles]. Moscow: Russian Academy of Arts, pp. 179–181. (In Russ.)
4. Kornilova, A.V. (2001) *Grigory Gagarin. From Romanticism to the Russian-Byzantine style. Creative path*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Kirichenko, E.V. (2008) *Presidents of the Imperial Academy of Arts*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
6. Dan, A. (ed.) (1986) *Charles Baudelaire on art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Razdolskaya, V.I. (comp.) (2001) *Ingres*. Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
8. Delacroix, E. (1961) *Delacroix's Diary*, in 2 vols. [Transl. by T.M. Pakhomova]. Moscow: USSR Academy of Arts. (In Russ.)
9. Zola, E. (1935) *Edouard Manet* [Transl. by E.R. Rozental]. Moscow: OGIZ. (In Russ.)
10. Razanov, M.F. (comp.) (2014) *Professional thoughts and instructions of artists*. Moscow: Atlant-S. (In Russ.)
11. Bayburova, R.M. (2020) *There is no blessing without good deeds... The educational activities of the Academy of Arts in the 18th century*. Moscow: BuksMart. (In Russ.)

Информация об авторе

Федотова Елена Дмитриевна, доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, заведующая отделом зарубежного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация, numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-код (РИНЦ): 2338-8720.

Information about the author

Elena Dmitrievna Fedotova, Dr. Sc. (Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Foreign Art, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, numero47@yandex.ru, niizaris@rah.ru, SPIN-code (RSCI): 2338-8720.

Е.Д. Федотова входит в редакционную коллегию журнала «Искусство Евразии».
E.D. Fedotova is a member of the editorial board of "The Art of Eurasia" journal.

Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 11.11.2025; принята к публикации 12.11.2025.

The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 11 November 2025; accepted for publication on 12 November 2025.