

УДК 94(470)«18» + 75.011(470)
ББК ТЗ(2)5-7 + Щ143(2)

ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

А.В. Разуев

В статье рассмотрены экономические показатели работы русских художников в последней трети XIX в. Определены появившиеся благоприятные для художников факторы, а именно, рост населения страны, появление новых капиталов, мода на коллекционирование предметов искусства. Производство искусства рассматривается обществом как предмет, обладающий символической ценностью, что порождает «арт-рынок» как часть художественного рынка. На примере успешного и в дореформенное время И.К. Айвазовского и художников нового поколения Г.И. Семирадского, В.В. Верещагина, И.Н. Крамского рассмотренный период представлен как один из самых плодотворных по художественным результатам и в отношении благосостояния творцов этих результатов.

Ключевые слова: арт-рынок, художественный рынок, история русского искусства, И.К. Айвазовский, Г.И. Семирадский, В.В. Верещагин, И.Н. Крамской.

Вопросы, связанные с экономической стороной искусства, обычно игнорировались советскими исследователями. Искусствознание в стране с государственной плановой экономикой не интересовалось товарно-денежными отношениями навсегда, казалось, ушедшей эпохи. При этом использовалось немало демагогии, чтобы соединить догмат, что «вступление человечества на путь буржуазного развития ... создало крайне неблагоприятные условия для развития искусства» [1], с фактом, пожалуй, наивысшего в русской истории расцвета изобразительного искусства именно в эту эпоху. Современная Россия в последние 20 лет, как и во второй половине XIX в., проходит этап становления капиталистического общества и знание некоторых аспектов экономической истории способно как расширить наше понимание истории искусства, так и видеть перспективы развития художественного рынка.

Современные исследователи истории искусства уделяют экономическим аспектам значительно большее внимание. Опубликованы немало исследований об истории и текущем состоянии художественного рынка, в работах о художниках затрагиваются вопросы материальной стороны жизни. Например, о художнике дореформенной эпохи говорится, что тот «влачил жалкое существование ... думал лишь о том, как снискать хлеб насущ-

ный, и зачастую просто погибал с голоду. Заказов было мало, а штатных мест еще меньше» [2]. Бурное развитие капиталистических отношений в России во второй половине XIX в. способствовало формированию художественного рынка, сопровождаемому появлением нового круга коллекционеров и иных покупателей произведений искусства. В этих условиях у художников появилась возможность обеспечить достойные условия жизни.

Так что же принес буржуазный этап пути развития России для изобразительного искусства? Был ли этот период наиболее благоприятным для художников? Данная статья ставит целью определить некоторые экономические показатели работы русских художников в последней трети XIX в.

Прежде чем характеризовать ситуацию обозначенного периода, затронем вопрос благосостояния художников предыдущей стадии развития государства. Как и в любой сфере человеческой деятельности, в искусстве были финансово успешные деятели и те, кто «влачил жалкое существование». Среди самых успешных мастеров прошлого следует назвать ректора Академии художеств В.К. Шебуева, профессоров К.П. Брюллова, Ф.А. Бруни и др. Их финансовый успех был основан на возможностях получения выгодных заказов – за счет широкой известности и близости ко двору императора. Размер годового дохода этих художников достигал десятков тысяч серебряных рублей (далее – тыс. сер. руб.). Значительно меньшие доходы имели художники, работавшие для менее известных и менее богатых заказчиков. Так, живописец А.А. Иванов, долгое время занимавший должность профессора Академии, трудясь без устали всю жизнь, оставил детям в наследство 6500 сер. руб. [3]. В 1843 г. Александр Иванов писал отцу: «Вы, батюшка, ... имеете верных 2000 в год» [3]. В письме речь идет о 2 тыс. руб. ассигнациями, что соответствовало приблизительно 600 сер. руб. Отметим, что в Академии художеств в то время годовое жалование ректора составляло 1 тыс. сер. руб., а минимальную годовую сумму в размере 72 сер. руб. получал счетчик при казначее [4].

Появлению беднейшего слоя художников способствовала возможность получить бесплатное образование в Академии художеств, каждые три года набиравшей 60–75 казенных воспитанников. Уже в 1791 г. совет Академии констатировал, что большая часть выпускников, «не сделавшись совершенными художниками, хотя к тому и подавали они надежду, – находились в большой нужде и самой бедности, так что часто оставляли художества, ... искали они пропитание свое в других должностях низких» [4]. Только устав Академии 1840 г. констатировал упразднение категории казенных учеников. С этого времени художествам учились преимущественно те, у кого были к этому способности и кто предполагал связать с искусством свою будущую деятельность. Однако здесь следует учесть, что в России с 1840-х гг. с ростом населения и развитием промышленности умножалось и число художественных школ и училищ, также выпускавших художников.

Во второй половине XIX в. число художников, а, следовательно, конкуренция среди них и благосостояние, должны были уже определяться не запросами государства, а потребностями общества в результатах художественного труда. Эти потребности существенно изменялись. С развитием фотографии уменьшалось количество заказываемых портретов. С развитием массовых способов изготовления икон приходило в упадок другое традиционное направление работы художников – иконопись. Примером такого массового способа с наиболее художественным результатом выступают своеобразные фабрики, массово производившие дешевые живописные иконы и широко использовавшие разделение труда, причем «никто из участвующих в такой коллективной работе, конечно, не имеет ни малейшего художественного образования» [5].

Благоприятными для художников факторами можно назвать рост населения страны, появление новых капиталов, моду на коллекционирование предметов искусства.

С ростом городского населения развивался художественный рынок – появлялись новые коллекционеры, основывались музеи, появлялись художественные галереи. Население империи без учета Финляндии и Польши возросло с 70 млн жителей в 1863 г. до 155 млн в 1913 г. [6]. Число жителей Москвы за этот период выросло с 460 тыс. до 1,76 млн, а Петербурга – с 540 тыс. до 2,12 млн человек. [6]. Как наиболее крупные города империи выделялись Рига, Киев и Одесса. Факторы увеличения численности населения городов и развитие сети железных дорог позволили, помимо прочего, осуществить идею передвижных выставок.

Значимыми факторами художественного рынка стали частное коллекционирование и музейная деятельность. «Начиная с 70-х годов XIX века Россия переживает музейный бум, продолжавшийся до начала XX века», за указанное время открылось около 80 музеев [7].

Экономический облик Российской империи в пореформенный период стремительно изменялся. К концу XIX в. крупные состояния складывались в сфере финансов, во внешней торговле и промышленности. В это время миллионными состояниями и годовыми доходами в сотни тысяч рублей обладали аристократические фамилии и кланы крупных предпринимателей. Экономическая ситуация давала возможности быстрого и легкого обогащения, что способствовало и увеличению благосостояния художников.

Общественное и экономическое развитие России привело к формированию взглядов на произведение искусства как на предмет, обладающий символической ценностью. Еще в XVIII в. аристократы подтверждали свой социальный статус наличием в доме картин, портретной галереи и вниманием к изящным искусствам. По мере приобщения российского общества к европейской культуре становился очевидным потенциал «символического присвоения» произведений искусства в виде бескорыстного наслажде-

ния его художественными, эстетическими, культурно-историческими границами. Наибольшие возможности для такого «символического присвоения» предоставляли музеи и выставки.

В XIX в. важным стало не просто обладание художественными ценностями, но и престиж, и известность автора. Именно это обстоятельство, помимо таланта, обеспечило К.П. Брюллову поток заказов. Популярность творца «Последнего дня Помпеи» была такова, что граф Л.П. Витгенштейн писал ему в 1834 г.: «... прошу написать мне ... картину, какую хотите, за которую назначаю Вам 25000 рублей» [8]. Именно такую сумму заплатил А.Н. Демидов за названное знаменитое полотно. Но следует сказать, что 25 тыс. руб. ассигнациями соответствовало 7 тыс. сер. руб., что при сравнении с ценами картин позднего времени было не очень большой суммой.

Уже при жизни «великого Карла» стало понятно, что картины известного художника могут быть перепроданы за более высокую цену. Но подобная торговая деятельность в аристократической среде считалась явлением скорее зазорным, чем нормальным. После реформ отношение общества к коммерческой деятельности изменилось, а кроме того, в число коллекционеров включилось купеческое сословие. Очевидно, что, начиная с этого времени, картины известных авторов «являются примером символических смещенных благ: получение владельцем картины полезности (престиж и авторитет) и возможности в будущем продать полотно по более высокой цене (получение инвестиционного дохода)» [9].

С момента признания предметов искусства носителями символических благ начинают складываться основы явления, именуемого в настоящее время «арт-рынком». Арт-рынок «имеет дело с символической продукцией и символическим обменом внутри системы потребления символических благ» [10]. «Арт-рынок» следует рассматривать как часть художественного рынка, подразумевающего систему «социокультурных и экономических отношений, связанных с товарооборотом произведений изобразительного искусства и оплатой услуг по исполнению художественных работ» [8]. Причем этой части художественного рынка по определению сопутствуют признание и финансовый успех.

Арт-рынок в России складывался в условиях, когда после реформ быстро богатеющий слой новых предпринимателей стал утверждать свой новый социальный статус с помощью, в том числе, приобретения произведений искусства. В это время конкуренцию работающим художникам составляли коллекции живописи, распродаваемые владельцами дворянских усадеб из-за перемен в общественном укладе государства. Данное обстоятельство, а также необходимость выделяться на фоне традиционной академической живописи и горячее желание следовать в своем творчестве за передовыми идеями современности, способствовали выработке концепции, например, искусства передвижников или совершенно независимого искусства В.В. Верещагина.

Но процветал и прежний подход к искусству. Дореформенная модель успеха, связанная с получением поддержки императора, членов его семьи и Академии художеств, в рассматриваемый период и сохранилась, и окрепла. В связи с этой моделью можно назвать имена И.К. Айвазовского и Г.И. Семирадского. В высшую ценовую категорию попали и картины некоторых из передвижников, оказавшихся в фокусе внимания света, например, И.Н. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова.

И.К. Айвазовский (1817–1900) был одним из самых высокооплачиваемых художников своего времени. Кавалер многих отечественных и иностранных орденов, он в 1896 г. получил чин действительного тайного советника (II класс по табелю о рангах), обычно присуждаемый министрам или генерал-губернаторам. Долгая творческая биография и трудолюбие дали основание художнику утверждать, что его кисти принадлежат более 6 тысяч произведений. Благодаря исключительному мастерству его работ и покупкам императора, картины Айвазовского были высоки в цене и не только в России. В 1843 г. 26-летний художник писал: «А что более доказывает мой успех в Париже, это желание купцов картинных, которые просят у меня картины и платят большие суммы, а сами назначили им цены, за которые продают здесь Гюдена картины, одним словом, очень дорожат моими» [11].

Цены произведений художника-мариниста презентовали высший уровень цен российского арт-рынка. На академической выставке 1867 г. картина «Взрыв монастыря Аркадион», показанная в числе других тринадцати работ этого художника, была оценена в 5 тыс. руб. («цены на эти картины баснословные», – восклицал репортер «Санкт-Петербургского листка») [8]. За такую же цену в 1870 г. будущий император Александр III приобрел «Вид Константинополя». Этот темп продаж художник сохранил до конца жизни, так, в 1898 г. он писал о результатах выставки в г. Баку: «Вообще результат Бакинской выставки очень хорош, кроме 10 картин проданных, еще две большие картины по 5000 [руб.] посылаю Тагиеву ... по заказу» [11].

Стоимость полотен, созданных Г.И. Семирадским (1843–1902), при достижении величины в десятки тысяч рублей становилась фактом чрезвычайным для художественного рынка. Художник, благодаря приобретенной европейской известности, в 1870-х гг. был привлечен к работам по украшению храма Христа Спасителя в Москве и заработал 51 тыс. руб. В 1889 г. император Александр III за 35 тыс. руб. [8] приобрел полотно «Фрина на празднике Посейдона в Элевсине», сделав одну из самых дорогостоящих покупок в истории русской живописи.

Другую модель успеха демонстрируют факты биографии В.В. Верещагина (1842–1904), не уступавшего И. Айвазовскому в плодовитости и успехе у публики. В творчестве живописец ориентировался не на пристра-

ствия публики, а на собственные представления о социальной и исторической значимости содержания своих произведений. Можно сказать, что он работал на арт-рынок и не знал заранее – будут ли проданы картины.

Художнику посчастливилось сотрудничать с П.М. Третьяковым, который в 1874 г. целиком купил коллекцию из 121 картины и 122 рисунка «Туркестанского цикла» за огромную по меркам российского художественного рынка того времени сумму – 90 тыс. руб. Из «Индийского» и «Балканского» (посвященного эпизодам Русско-турецкой военной кампании) циклов коллекционер в 1880 г. на аукционе приобрел 53 картины, уплатив за них 60 тыс. руб. [8].

Более характерную траекторию трудовой деятельности художника пореформенной эпохи можно проследить на примере судьбы И.Н. Крамского, одного из основателей Товарищества передвижных художественных выставок (далее – ТПХВ). Крамской начал свой самостоятельный путь в искусстве в 1853 г. в качестве ретушера и акварелиста у фотографа на жаловании в 2,5 руб. в месяц [12]. Через 3 года его мастерство так возросло, что ежемесячное жалованье у столичного фотографа составляло от 100 до 300 руб. [12]. Заказов было так много, что Крамской делился работой со своими товарищами.

И в этой щедрости, и в других фактах своей биографии, Крамской следовал важнейшему жизненному убеждению: «... если есть, для чего в жизни работать, так это только для того смысла, который не оплачивается рублем (хотя рубль имеет значение, ох, какое значение! Я ли этого не знаю!? Но потому-то он и имеет такое роковое значение в жизни человека, что не все его презирают, и ставят его именно целью, а не наоборот...)» [12]. Другое его убеждение часто заставляло мастера идти наперекор жизненной логике и комфорту: «... человек выше обстоятельств! Человек сам создает себе обстоятельства!».

Самым главным в его жизни созданным обстоятельством стал в 1863 г. «бунт четырнадцати». Во времена реформ «бунтовщики» отказались следовать традиционному пути российского живописца. Вышедшие из Академии художники основали «Санкт-Петербургскую артель художников», вдохновителем и руководителем которой стал И.Н. Крамской. Шесть артельщиков, поселившиеся в совместно арендованной квартире с мастерскими, рассчитали, что совместная жизнь каждому будет обходиться в 25 сер. руб. ежемесячно [12], и были уверены в возможности достичь этого показателя. Это дает основание утверждать, что в столичном обществе сформировался устойчивый спрос на результаты деятельности профессиональных художников.

В 1865 г. Крамской принял предложение профессора исторической живописи Академии художеств А.Т. Маркова расписать главный купол Храма Христа Спасителя за 10 тыс. сер. руб. (впоследствии сумма была увели-

чена до 16–17 тыс. сер. руб.) [12]. Крамской привлек к работе товарищей по Артели Б.Б. Венига и Н.А. Кошелева, сделав тем самым заказ «совместно выполняемым», с отчислением 25 % от гонорара в кассу Артели. Несмотря на разную долю участия в работе, Крамской посчитал необходимым разделить вознаграждение на равные доли.

Деятельность ТПХВ позволила раскрыться организационному таланту Крамского и способствовала росту его финансового благополучия. У Крамского, благодаря установившимся связям и славе портретиста, для продажи на первой выставке ТПХВ был только этюд портрета. Значительные работы были уже оплачены: «Майская ночь» («Русалки») продана П.М. Третьякову за 1,5 тыс. руб. [12], портрет графа Ф.П. Литке написан по заказу членов Академии наук.

Благосостояние Крамского улучшалось, но он «сам создает себе обстоятельства», увеличивались и его расходы. И в 1879 г. он, как пишет о себе, «такой же нищий, как и тогда, когда жизнь начиналась». Эта тема продолжена в письме от 1880 г.: «Затем, женившись, я начал вечную историю борьбы из-за куска хлеба... Так дело тянется и теперь. Когда кончится мое (в сущности, каторжное) теперешнее положение и кто одолеет в борьбе – я не знаю и не предугадываю» [12]. Победителем вышел художник. М.В. Нестеров так описывал свой приход в 1882 г. в квартиру к Крамскому: «... все меня поражало своим великолепием, я мысленно говорил: «Так вот как живут настоящие художники» [13]. Так же характеризует положение дел мастера и И.Е. Репин: «Несмотря на громадные затраты на постройку мастерской и роскошной дачи, что стоило более 30 тыс. руб., средства Крамского были теперь в цветущем состоянии» [14].

На удовлетворение всех своих и семейных нужд художник неустанно зарабатывал 7–8 тыс. руб. в год. [12]. Для сравнения: годовое жалование ректора Академии художеств по штату 1883 г. составляло 2,4 тыс. руб., включая «столовые» деньги. Основной доход Крамскому приносили заказы на портреты, цена которых в последние годы жизни доходила до 5 тыс. руб.

Деятельность ТПХВ принесла результат не только Крамскому. Она способствовала росту популярности русского искусства, признанию обществом новых тем в искусстве и успеху многих своих членов. Можно сказать, что ТПХВ создало новую модель поведения в сфере искусства, новый институт арт-рынка и обеспечило шаг к благополучию многим своим экспонентам.

В статье рассмотрены экономические показатели работы русских художников в последней трети XIX в. Реформы 1860-х гг. вызвали перестройку экономических и общественных отношений в Российской империи, возникли новые благоприятные для художников факторы, среди которых можно назвать рост населения страны, появление новых капиталов,

моду на коллекционирование предметов искусства. В это время формируется взгляд на произведение искусства как на предмет, обладающий символической ценностью, что породило «арт-рынок» как часть художественного рынка. Активными участниками рынка являлись и успешные в дореформенное время художники типа И.К. Айвазовского, и художники нового поколения: представитель академического направления Г.И. Семирадский, независимый от любого направления В.В. Верещагин, представитель передвижников И.Н. Крамской. В целом рассмотренный период для русского изобразительного искусства был одним из самых плодотворных как по художественным результатам, так и в отношении благосостояния творцов этих результатов.

Библиографический список

1. Передвижники. Сборник статей. – М.: Искусство, 1976. – 127 с.
2. Экштут, С.А. Шайка передвижников. История одного творческого союза / С.А. Экштут. – М.: Дрофа, 2008. – 320 с.
3. Александр Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка. 1806–1858 гг. Издал М. Боткин / М.П. Боткин. – СПб.: Типография М.Стасюлевича, 1880. – 477 с.
4. Кондаков, С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств 1764–1914: В 2 ч. / С.Н. Кондаков. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914. – Ч. 1. – 351 с.
5. Энциклопедический словарь / под ред. проф. И.Е. Андреевского. – СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – 1894. – Т. 12а. – II, 481, 960 с.
6. Рашин, А.Г. Население России за 100 лет (1813–1913) / А.Г. Рашин. – М.: Государственное статистическое издательство, 1956. – 352 с.
7. Ковтун, О.А. Семантика музейной вещи / О.А.Ковтун // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2014. – Т. 14. – № 3. – С. 51–53.
8. Северюхин, Д.Я. Старый художественный Петербург. Рынок и самоорганизация художников / Д.Я. Северюхин. – СПб.: Издательский дом «Мирь», 2008. – 536 с.
9. Сухарев, А.Н. Экономические основы функционирования символических благ / А.Н.Сухарев // Финансы и кредит. – 2015. – № 3 (627). – С. 56–63.
10. Барабанов, Е. Искусство на рынке или рынок искусства / Е. Барабанов // Художественный журнал. – 2002. – № 46. – С. 12–18.
11. Айвазовский. Документы и материалы. – Ереван: Айастан, 1967. – 408 с.
12. Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837–1887. – СПб.: Типография А.С.Суворин, 1888. – XVIII, 750 с.
13. Нестеров, М.В. Дальние дни / М.В. Нестеров. – М.: Искусство, 1959. – 401 с.
14. Репин, И.Е. Далекое близкое / И.Е. Репин. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 488 с.

[К содержанию](#)