

**МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А.И. ГЕРЦЕНА»**

На правах рукописи

Желнова Елена Геннадьевна

**П.И. СОКОЛОВ И РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.:
рецепция, адаптация и ретрансляция академической традиции**

Специальность: 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор культурологии,
профессор кафедры искусствоведения и
педагогике искусства
РГПУ им. А.И. Герцена
Ананьев Виталий Геннадьевич

Санкт-Петербург
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. П.И. Соколов и Императорская Академия художеств второй половины XVIII в.: рецепция академической традиции	28
1.1 Учебная программа Императорской Академии художеств второй половины XVIII в.	28
1.2 Особенности исторической живописи в России второй половины XVIII в. ...	47
1.3 Учеба П.И. Соколова в Императорской Академии художеств (1763–1773): освоение мастерства и воспитание художественного видения образа	73
ГЛАВА 2. Творчество П.И. Соколова в Италии (1773–1778): адаптация академической традиции	97
2.1 Сложение мастерства. Мастерская Помпео Батони	97
2.2 Произведения П.И. Соколова итальянского периода (1773–1778)	126
ГЛАВА 3. Творчество П.И. Соколова в России (1778-1791): ретрансляция академической традиции	165
3.1 Педагогическая деятельность П.И. Соколова в Императорской Академии художеств	165
3.2 Живопись и графическое наследие П.И. Соколова зрелого периода творчества (1778–1791)	184
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	221
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	226
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Хроника жизни и творчества П.И. Соколова	244
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. «Итальянский журнал» пенсионера Императорской Академии художеств П.И. Соколова	252
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Альбом иллюстраций	268

ВВЕДЕНИЕ

Во второй половине XVIII в. в России формировались основы академической традиции, реализовывалось и их практическое применение. Изменения художественного образа, приемов изобразительной техники и характера образно-пластического языка происходили в тесной взаимосвязи системы обучения, практики живописи, теории искусства с европейской культурой. Рецепция, адаптация и ретрансляция академической традиции нашли отражение в творчестве и педагогической деятельности русских художников, воспитанников Императорской Академии художеств (далее – ИАХ).

Настоящее исследование посвящено изучению академической традиции на примере творчества и педагогической деятельности русского исторического живописца, академика и педагога ИАХ Петра Ивановича Соколова (1753–1791). Работа основана на анализе теоретических основ формирования русской исторической живописи и академической традиции второй половины XVIII в. сквозь призму творческой и педагогической деятельности художника.

Целесообразным представляется сразу же сделать уточнение терминологического характера. Академическая традиция является сложным культурным феноменом. Во второй половине XVIII в. в России академическая традиция находилась в стадии становления, благодаря чему в ней можно проследить художественные элементы и творческие методы, разработанные ранее другими европейскими школами (прежде всего, французской и академическими традициями нескольких регионов Италии) и заимствованные ИАХ в процессе формирования собственной педагогической системы. Важно отметить, что разрабатываемая отечественная академическая традиция была направлена на формирование собственной художественной школы, развивающейся в русле современных общеевропейских тенденций. Она не столько ограничивала художественные искания воспитанников ИАХ,

сколько служила фундаментальной основой их творческого роста и развития. Таким образом, в ее основе лежал определенный свод правил – законов изобразительности и творческих методов, применяемых для достижения необходимого результата при воплощении художественного образа. При этом конечной целью теоретически и практически используемых методов академической традиции было стремление к идеалу классической гармонии. И именно эта цель, как замечает А.Г. Сечин, «оставалась ядром художеств данного периода отечественного изобразительного искусства, объединяя академическую доктрину с господствовавшим тогда [нео]классицистическим стилем и выступая как стремление к идеалу классической гармонии, наиболее полно воплощенному в искусстве Античности в той форме, в которой он [идеал] был апроприирован Ренессансом, болонскими академиками и Никола Пуссенем».¹

В структурном отношении под академической традицией в данной работе понимается совокупность художественных методов, приемов изобразительной техники, характера образно-пластического языка и элементов педагогической системы, способствующих формированию особого «академического видения» и художественного восприятия изображаемого предмета, выразительности визуального образа и идеи произведения, главной целью которого было стремление к идеалу классической гармонии.

Актуальность исследования отражает возросший интерес к изучению классического наследия в русской исторической живописи. В наше время приобрели особую актуальность вопросы художественного образования, поэтому обращение к выдающимся художникам и педагогам ИАХ весьма важно. Их опыт воспитания нового поколения художников значителен.

В истории развития искусства, различных стилей и направлений большая роль принадлежит личностям художников, поскольку именно они

¹ Выступление А.Г. Сечина (канд. искусствоведения, доцент) на заседании кафедры искусствоведения и педагогики искусства Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 26.11.2024 г.

создают и несут в своих произведениях особенности той или иной творческой манеры. П.И. Соколов был одним из продолжателей традиций стиля классицизма, начало которого в русском искусстве связано с именем его учителя А.П. Лосенко (1737–1773). Индивидуальный художественный стиль П.И. Соколова складывался под влиянием эстетических идеалов эпохи, отраженных в сочинениях русских просветителей второй половины XVIII в., а также европейской традиции академического образования. Художник известен как мастер исторической картины и русского академического рисунка. Его исторические полотна являются образцами высокого уровня владения навыками компонования, рисунка и воплощения художественного образа.

Произведения П.И. Соколова хранятся в ведущих музейных собраниях страны: Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, Научно-исследовательском музее Российской академии художеств, несколько рисунков представлены в фондах Дальневосточного художественного музея (г. Хабаровск) и Пермской картинной галереи. Некоторые графические произведения П.И. Соколова имеют достаточно широкие временные рамки датировки, определяющиеся десятилетиями. Изучение архивных материалов и творческого наследия П.И. Соколова, особенностей его художественной манеры, технических характеристик, образно-пластического языка поможет точнее определить время создания данных произведений. Это определяет актуальность темы также и в связи с вопросами атрибуции, экспертизы, экспонирования и реставрации, как произведений П.И. Соколова, так и близких им хронологически работ других отечественных художников рассматриваемого периода. В фондах российских музеев остается большое количество произведений живописи и графики, атрибутированных как «Неизвестный художник. Вторая половина XVIII в.». Изучение архивных документов по истории ИАХ, а также сравнительный анализ работ художников одного времени, действующих в рамках единой

академической традиции, могут способствовать атрибуции данных музейных предметов и вернуть им авторство.

В отечественных музеях все чаще начинают создаваться не только тематические экспозиции, посвященные русскому искусству XVIII в., но и проводятся временные выставки академического искусства рассматриваемого периода, издаются каталоги выставок и художественные альбомы. Среди крупных выставочных проектов последних лет – «Художник и время. Рисунок XVIII века» (2015, Государственная Третьяковская галерея), «Понятие о совершенном живописце» (2016, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), ² «Рисунки и акварели. XVIII век» (2022–2023, Государственный Русский музей), «По ступеням мастерства. Русский академический рисунок XVIII – начала XX века» (2023, Государственная Третьяковская галерея), ³ «Бумага, карандаш... Русский рисунок XVIII века» (2024, Научно-исследовательский музей Российской академии художеств). Таким образом, актуальным становится анализ и современная оценка творчества отдельных художников-академистов, поскольку материалы данного исследования могут быть использованы в рамках экспозиционно-выставочной работы (создание постоянных и временных выставок, подготовка информационного сопровождения выставок), в учетно-хранительской документации (составление описания музейных предметов, подготовка каталожных описаний), информационно-издательской (издание альбомов и каталогов) и культурно-просветительской деятельности (методические разработки и содержание экскурсий, интерактивные программы, аудиогиды).

² «Понятие о совершенном живописце». Русские гравированные академические оригиналы и пособия для художников XVIII века / Авт. М.А. Пожарова; ред. Л.В. Широкова. – СПб.: Типография «НП Принт», 2016. – 136 с.

³ По ступеням мастерства. Русский академический рисунок XVIII – начала XX века. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2023. – 196 с.

Состояние и степень изученности темы

Оценивая состояние и степень изученности темы, можно отметить, что комплексные искусствоведческие исследования, посвященные творчеству П.И. Соколова, в историографии отсутствуют. Первые статьи, посвященные художнику, являются некрологами или краткими заметками-воспоминаниями современников. Следовательно, они находятся на грани между источниками и историографией, однако второе начало в них все же превалирует. Первым о творчестве П.И. Соколова писал вице-президент ИАХ П.П. Чекалевский (1751–1815) в учебном пособии «Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников» (1792): «Покойный господин адъюнкт-профессор П.И. Соколов, коего труды имеют свое достоинство; и он более бы успел в своем художестве, если бы жизнь его продлилась». ⁴

Следующая небольшая статья о П.И. Соколове была опубликована его современником историческим живописцем И.А. Акимовым (1754–1814). В «Кратком историческом известии о некоторых российских художниках» (1804) ⁵ он дает оценку творчеству П.И. Соколова с позиции человека, отправившегося в пенсион вместе с ним и наблюдавшего за его работой в Риме: «Он имел большие способности к достижению имени хорошего художника, и был бы отличен, ежели бы держался скоротечности в работах и свободы, свойственной руке Джорджано, для которой был рожден. Но прибыв в Рим, он слепо пленился манерой Помпео Батони, нимало таланту его не соответственной, и потому сделался робок в произведениях и уклонился от той стези, которую предназначила ему собственная способность». ⁶ Здесь впервые предпринимается попытка дать краткий

⁴ Чекалевский П.П. Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников / П.П. Чекалевский; [Послесл. И.В. Рязанцева]; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 152.

⁵ Акимов И.А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. Часть I. – № 3. – 1804. – С. 351.

⁶ Там же. – С. 351.

анализ творческой манере художника и определить его месте в системе координат существующей традиции. К этому наблюдению И.А. Акимова мы еще вернемся впоследствии.

В 1862 г. в сборнике статей «Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова» вышла первая статья, посвященная общему анализу творчества и педагогической деятельности П.И. Соколова.⁷ П.Н. Петров (художник и весьма плодовитый писатель, оставивший множество работ о самых разных аспектах отечественной истории) не только опубликовал краткие биографические сведения о художнике, но и дал свою оценку его творчеству: «После Лосенко самую интересною личностью до Кипренского является Петр Иванович Соколов, умерший в тех же годах, как и А.П. Лосенко, годом старше его. Недаром возлагала на него такие блестящие надежды родная живопись, где таланты были, но очень обыкновенные, конечно, не способные унизить искусство и обратить его назад, на ложный путь рутины, но вместе с тем не могшие и двинуть сколько-нибудь вперед».⁸ В данной статье также присутствует характеристика произведений П.И. Соколова. Например, о картине «Меркурий и Аргус» П.Н. Петров писал: «... и мы, смотря теперь на это произведение, пережившие 85 лет, ничего не найдем сказать против силы красок, мастерского рисунка и глубокого, серьезного знания человеческих форм, выказанного при этом 22-летним живописцем».⁹ П.Н. Петров впервые писал и о значимости педагогической деятельности П.И. Соколова: «Благодетельный пример и указания Соколова западали на благодарную почву впечатлительности молодых талантов, и прямым следствием обучения живописи Соколовым было образование Родчева – колориста, Волкова – тоже, и также портретных живописцев по выходе Левицкого».¹⁰

⁷ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – СПб.: Политехн. заведение А. Баумана, 1862. Ч. II. – С. 70–79.

⁸ Там же. С. 70.

⁹ Там же. С. 72.

¹⁰ Там же. С. 76–77.

Следующая краткая статья о П.И. Соколове была опубликована в каталоге картинной галереи Императорской Академии художеств 1872 г., составленном А.И. Сомовым.¹¹ В этой работе появилась первая попытка дать систематизированные, хотя и краткие биографические сведения о художнике.

Краткий очерк жизни и творчества П.И. Соколова присутствует в обобщающих монографиях Н.Н. Коваленской¹² и А.А. Сидорова¹³. Тем не менее, основной целью этих работ является анализ произведений целого ряда русских художников, поэтому детальная аналитическая информация о творческом пути художника в данных исследованиях практически отсутствует. Творчество П.И. Соколова долгое время оставалось в тени творчества его учителя А.П. Лосенко. В изданиях, посвященных всеобщей¹⁴ и отечественной¹⁵ истории искусства XVIII в., П.И. Соколов упоминается лишь как ученик А.П. Лосенко. Краткие сведения о П.И. Соколове приведены в монографии А.Л. Кагановича «Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия».¹⁶ Однако атрибуция некоторых рисунков, которые автор считал работами А.П. Лосенко, в настоящий момент пересмотрена. Проблема атрибуции, в связи с работами П.И. Соколова, озвучивалась в искусствоведческой литературе и ранее, хотя и весьма эпизодически.

В статье «Рисунки русских художников в собрании Е.Г. Шварца» (1914 г.)¹⁷ С.Н. Эрнст писал о рисунке Венеры, который в связи со

¹¹ Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи / Сост. А.И. Сомов. – Часть 1. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1872. – 251 с.

¹² Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – М.: Искусство, 1964. – 703 с.

¹³ Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. – М.: Академия наук СССР, 1956. – 528 с.

¹⁴ Всеобщая история искусств. Т. IV. Искусство XVII – XVIII веков / Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. – М.: Искусство, 1963. – 3000 с.

¹⁵ Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 2000. – 407 с.

¹⁶ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – 438 с.

¹⁷ Эрнст С. Рисунки русских художников в собрании Е.Г. Шварца // Старые годы. – 1914. – Октябрь–декабрь. – С. 24–56.

схожестью женской фигуры с фигурой на картине П.И. Соколова «Венера и Адонис» (1782, ГРМ) считал подготовительным наброском к данному произведению. Автор указывал на проблематичность точной атрибуции данного графического листа из-за обрезанного края и неразборчивой подписи. Атрибуция данного рисунка, ставшая общепринятой, позже была проведена А.В. Лебедевым, установившим, что автором его является портретный живописец Г. Лохов.¹⁸

В Научном архиве Российской академии художеств хранится дипломная работа, посвященная изучению художественного наследия П.И. Соколова, авторства впоследствии известного специалиста по истории искусства Приморья В.И. Кандыба «Творчество П.И. Соколова» 1965 г. (не опубликована).¹⁹ В данной работе впервые было рассмотрено творчество художника как самостоятельный объект исследования, при этом педагогическая деятельность П.И. Соколова не рассматривается автором вовсе. Атрибуция некоторых произведений, проанализированных В.И. Кандыбой, в настоящий момент уже пересмотрена. Крайне мало автор уделяет внимания рассмотрению творчества П.И. Соколова в контексте эпохи.

Внимание российских исследователей XX–XXI вв. больше привлекало графическое наследие художника. Графика разных периодов творчества П.И. Соколова была рассмотрена Е.И. Гавриловой и А.В. Максимовой. Огромная роль в атрибуции рисунков П.И. Соколова принадлежит Е.И. Гавриловой, вернувшей авторство художника нескольким рисункам высокого качества, приписывавшимся ранее А.П. Лосенко.²⁰ А.В. Максимовой были изучены рисунки П.И. Соколова пенсионерского²¹ и

¹⁸ Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. С. 150, 441.

¹⁹ НА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 767. Л. 1–88.

²⁰ Гаврилова Е.И. Рисунки П.И. Соколова, ошибочно приписываемые А.П. Лосенко // Русский музей. Сообщения. – Вып. 9. – Л.: Советский художник, 1968. – С. 69–73.

²¹ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Л.: [б. и.], 1980. – Вып. XII. – С. 19–31.

зрелого периодов творчества ²². В статьях исследователя произведен искусствоведческий анализ рисунков П.И. Соколова рассматриваемых периодов, дана краткая характеристика творческого метода, произведена попытка уточнения отдельных датировок. Однако некоторые атрибуции автора вызывают ряд вопросов, которые мы более подробно рассмотрим в параграфе 1.3 данного исследования. Таков блок историографии, посвященный непосредственно биографии и творчеству самого П.И. Соколова. Последнее, однако, может быть правильно понято лишь будучи рассмотренным в контексте своей эпохи.

Русская историческая живопись второй половины XVIII в. как таковая не раз подвергалась специальным научным исследованиям. Прежде всего, отечественные исследователи рассматривали ее в рамках формирования и развития классицизма в России. В монографии «Русский классицизм» Н.Н. Коваленская посвятила отдельную главу русской исторической живописи второй половины XVIII в. ²³ Автор подробно рассматривала условия формирования классицизма в русской живописи, приводила цитаты из релевантных трактатов и сочинений, делала отсылки к педагогической системе ИАХ, а также провела анализ отдельных произведений наиболее релевантных для целей исследования отечественных художников рассматриваемого периода.

Подробно теория и история русской живописи исследуемого периода были изучены А.А. Каревым. В монографии «Классицизм в русской живописи» (2003) автор приводил анализ теоретических сочинений XVIII в., правил создания исторической картины данного периода, а также рассматривал взаимодействие живописи с другими видами искусства. ²⁴ Отдельные статьи А.А. Карева посвящены изучению истоков исторической

²² *Макимова А.В.* Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Вып. XIV. – Л.: [б. и.], 1981. – С. 40–47.

²³ *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. – 703 с.

²⁴ *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2003. – 319 с.

картины в России,²⁵ обучению исторического живописца²⁶ и структуре пространства в картине²⁷.

Специальное научное исследование, посвященное исторической картине, было опубликовано в 2005 г. Н.А. Яковлевой.²⁸ Оно посвящено путям формирования, становления и развития исторической картины в России XVIII – начала XX вв. Впервые в данном исследовании рассматривалось все многообразие жанров исторической картины.

Немало научных исследований посвящено академическому рисунку второй половины XVIII в. Истокам и анализу русского академического рисунка посвящены диссертационные исследования Е.И. Гавриловой²⁹ и В.В. Бабияка³⁰. Специальные исследования были написаны О.В. Михайловой,³¹ А.А. Сидоровым,³² Е.И. Гавриловой,³³ ведущие русские музеи издают альманахи³⁴ и каталоги собраний графики, включающие научно-исследовательские тексты и комментарии³⁵. Отдельные статьи на данную тему в периодических изданиях и сборниках научных трудов были

²⁵ Карев А.А. К вопросу об истоках исторической картины в России // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2019. – № 1. – С. 146–159.

²⁶ Карев А.А. О воспитании исторического живописца в России XVIII века // Императорская Академия Художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 125–133.

²⁷ Карев А.А. Структура пространства в русской исторической картине XVIII века. Семантический аспект // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. – Вып. 13. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 2010. – С. 62–78.

²⁸ Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи: русская историческая живопись. – М.: Белый город, 2005. – 657 с.

²⁹ Гаврилова Е.И. Истоки и предпосылки академической школы рисунка в России XVIII века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.00. – М., 1970. – 335 с.

³⁰ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века): Диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.04. – СПб, 2005. – 739 с.

³¹ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – М.: Академия художеств СССР, 1951. – 82 с.

³² Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. – 528 с.

³³ Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 204 с.; Её же. Русская графика XVIII – первая половина XIX века. Новые материалы / ГРМ. – Л.: Искусство, 1984. – 272 с.

³⁴ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – СПб.: Palace Editions, 2005. – Вып. 80. – 176 с.

³⁵ Рисунок XVIII века. Том I. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1996. – 312 с.

опубликованы уже упоминавшимися выше С.Н. Эрнстом³⁶, А.В. Максимовой³⁷.

История Императорской Академии художеств рассматривается во всех крупных исследованиях, посвященных русскому искусству исследуемого периода. Впервые архивные документы, прежде всего, указы и постановления ИАХ, были опубликованы еще П.Н. Петровым.³⁸ Попытка собрать наиболее полные данные об Академии художеств и ее воспитанниках, в том числе и о П.И. Соколове, на основе огромного количества архивных материалов была предпринята в начале XX в. С.Н. Кондаковым.³⁹ Сборник статей, посвященный истории ИАХ, был издан к 250-летию со дня основания Академии художеств.⁴⁰ Отдельные монографии посвящены системе обучения и деятельности ИАХ в рассматриваемый период. Педагогической деятельности ИАХ посвящена монография Н.М. Молевой и Э.М. Белютина,⁴¹ международная деятельность ИАХ была изучена И.М. Марисиной,⁴² просветительской деятельности, сопровождавшей учебный процесс, посвящена монография

³⁶ Эрнст С. Рисунки русских художников в собрании Е.Г. Шварца. – С. 24–56.

³⁷ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Л.: [б. и.], 1981. – Вып. XIV. – С. 18–27; Ее же. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века // Страницы истории отечественного искусства XVIII – первой половины XIX века. – СПб.: Государственный Русский музей, 1993. – Вып. I. – С. 33–41.

³⁸ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть 1: 1758–1811/ Ред. Петров П.Н. – СПб.: Типография Комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – 612 с.

³⁹ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. – Часть II. Биографическая. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – 461 с.

⁴⁰ Императорская Академия художеств. Документы и исследования: к 250-летию со дня основания: сборник / Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; сост. И.В. Рязанцев. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – 610 с.

⁴¹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – М.: Искусство, 1956. – 519 с.

⁴² Марисина И.М. Очерки по истории международных связей Императорской Академии художеств во второй половине XVIII – первой трети XIX века. – М.: БуксМАрт, 2021. – 440 с.

Р.М. Байбуровой.⁴³ Небольшие статьи и научные исследования публикуются в периодических изданиях.⁴⁴

В искусствоведческой литературе, посвященной истории ИАХ, рассматривается и развитие отдельных классов, влияние программных заданий на формирование личности художника. Этой теме посвящена, например, монография С.В. Моисеевой «К лучшим успехам и славе Академии».⁴⁵ Автор подробно рассматривает разработку программных заданий, историю развития академических классов и работу бывших воспитанников в Императорской Академии художеств.

Отдельные исследования посвящены теории русского и европейского искусства XVII–XVIII вв. и ее влиянию на формирование отечественной школы изобразительного искусства. Самым подробным и основательным исследованием в данной области на сегодняшний день является сборник статей разных лет М.А. Пожаровой.⁴⁶ Сочинения Д.А. Голицына (1734–1803) об изобразительных искусствах были проанализированы А.Г. Сечиным.⁴⁷ Теории русского и западноевропейского искусства исследуемого периода посвящена монография О.С. Евангуловой.⁴⁸ Влияние регламентов и уставов европейских академий на систему обучения в ИАХ было изучено С.В. Моисеевой. Автор произвел подробный анализ экзаменационных

⁴³ Байбутова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. – М.: БуксМАрт, 2021. – 208 с.

⁴⁴ Рязанцев И.В. Петербургская Академия художеств и вопросы художественной жизни второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. – Вып. 2. – М.: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1996. – С. 20–39.

⁴⁵ Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века / С.В. Моисеева. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2014. – 216 с., [295] с.

⁴⁶ Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – М.: БуксМАрт, 2022. – 240 с.

⁴⁷ Сечин А.Г. Истоки термина «пристойность» в сочинениях князя Д.А. Голицына об изобразительных искусствах // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. – Том 12. – № 4. – С. 682–707; Сечин А.Г., Абдулина Д.А. Программная речь князя Д.А. Голицына «О рисунке» (1769): происхождение текста и его историко-эстетическое значение // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2024. – Том 14. – № 2. – С. 282–308.

⁴⁸ Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 286 с.

выставок в регламентах европейских и русских академий,⁴⁹ а также программ Парижской Королевской Академии живописи и скульптуры 1756–1773 гг. и мадридской Королевской Академии Сан-Фернандо 1753–1763 гг.⁵⁰

Приведенный выше краткий анализ исследований показал, что творческая биография П.И. Соколова не подвергалась специальному научному исследованию. Полные сведения о творчестве и педагогической деятельности П.И. Соколова отсутствуют в искусствоведческой литературе и нуждаются в специализированном искусствоведческом исследовании. При этом существующая историография позволяет эффективно контекстуализировать эту проблему и опереться на важнейшие разработки предшествующих поколений исследователей. В рамках данного исследования рассмотрение творчества художника будет произведено в контексте проблемы рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции в русской исторической живописи второй половины XVIII в.

В соответствии с этим формулируются и основные опорные точки исследования.

Объект данного исследования – живописное и графическое творчество П.И. Соколова как целостный художественный феномен, включающий как дискурсивные, так и объективированные компоненты.

Предметом исследования является совокупность процессов рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции, а также их результатов в творчестве П.И. Соколова.

Цель диссертационного исследования – осуществление комплексного искусствоведческого исследования процессов рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции в русской исторической

⁴⁹ *Моисеева С.В.* Правила подготовки, проведения и завершения публичной выставки-экзамена в уставах и регламентах зарубежных и русских академий XVII – середины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. – Вып. 9. – М.: Памятники исторической мысли, 2005. – С. 25–52.

⁵⁰ *Моисеева С.В.* Программы парижской Королевской Академии живописи и скульптуры 1756–1773 годов и мадридской Королевской Академии Сан-Фернандо 1753–1763// Императорская академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 65–83.

живописи второй половины XVIII в. на примере творческой и педагогической деятельности П.И. Соколова.

Задачи исследования:

- проанализировать характерные особенности педагогической системы Императорской Академии художеств в период обучения П.И. Соколова и предшествующий ему (т.е., с 1757 г. по 1770-е гг.), способствующие развитию навыков и природных способностей учеников, формирующие особое «академическое видение», художественное восприятие и передачу образа;

- произвести искусствоведческий анализ русской исторической живописи второй половины XVIII в. и дать характеристику ее дискурсивной составляющей;

- дать характеристику новых тенденций европейского искусства, которые П.И. Соколов осваивал в годы пенсионерства (1773–1778);

- установить степень влияния римской академической традиции на сложение мастерства П.И. Соколова, адаптацию им актуальных европейских тенденций и модифицирование академической традиции, полученной в Императорской Академии художеств;

- дать характеристику педагогической деятельности П.И. Соколова;

- проанализировать живопись и графику П.И. Соколова ученического (1763–1773), пенсионерского (1773–1778) и зрелого (1778–1791) периодов творчества;

- установить источники рецепции, адаптации и ретрансляции П.И. Соколовым академической традиции;

- выявить характерные признаки художественных методов, приемов изобразительной техники и характера образно-пластического языка рассматриваемых периодов творчества художника.

Хронологические границы исследования охватывают временной период от основания в России Императорской Академии художеств (1757) до конца XVIII в., что позволяет не только проанализировать творчество и

педагогическую деятельность П.И. Соколова, но и проследить рецепцию, адаптацию и ретрансляцию им академической традиции.

Методология исследования определяется целью и задачами диссертации. В рамках исследования был использован комплексный подход, который предполагал применение аналитических инструментов нескольких дисциплин: истории искусства, теории искусства, культурологии, педагогики.

Методы исследования

В ходе исследования были применены общенаучные и искусствоведческие методы:

- Гипотетико-дедуктивный метод применялся при изучении фактического материала и его теоретическом обосновании;
- Системный подход позволил рассмотреть совокупность художественных приемов, используемых при создании исторической картины, включающих в себя как творческую работу (рисунки с натуры и эскизы композиций), так и особенности воплощения идей и эстетической мысли эпохи;
- Историко-культурный анализ был применен для выявления основ формирования академической традиции;
- Иконографический метод применялся при выявлении и описании типологических признаков эстетики русской исторической картины второй половины XVIII в.;
- Иконологический метод позволил изучить развитие творчества П.И. Соколова сквозь призму теоретических идей исследуемого периода;
- Формально-стилистический метод был использован при описании и анализе художественной формы произведений П.И. Соколова;
- Сравнительный анализ позволил выявить схожие признаки и различия между произведениями П.И. Соколова и его современников;

– Сравнительно-исторический метод способствовал изучению рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции П.И. Соколовым как поэтапного изменения творческого почерка художника.

Источники исследования

Используемые в данном исследовании неопубликованные письменные источники представлены преимущественно архивными материалами фонда № 789 (Императорская Академия художеств) Российского государственного исторического архива (Санкт-Петербург), фонда № ГРМ (I) Ведомственного архива Государственного Русского музея (Санкт-Петербург) и фонда № 11 Научного архива Российской академии художеств (Санкт-Петербург).

Для проведения наиболее полного исследования биографических данных о художнике было изучено 1 архивное дело Фонда № 11 (Опись 2, Единица хранения № 767) Научного архива Российской академии художеств (дипломная работа В.И. Кандыбы «Творчество П.И. Соколова»), 1 архивное дело Ведомственного архива Государственного Русского музея (Фонд № 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Единица хранения 2600)⁵¹ и 16 архивных дел фонда № 789 (опись 1, часть 1) Российского государственного исторического архива (далее – РГИА), среди которых письма, рапорты и прошения П.И. Соколова, направленные в ИАХ, а также постановления Совета ИАХ.

Архивные материалы Государственного Русского музея (далее – ГРМ) содержат 1 дело, относящееся к деятельности П.И. Соколова – краткую биографическую справку о П.И. Соколове и список его произведений. В нем перечислены как сохранившиеся картины с указанием их мест хранения, так и живопись, и графика, место нахождения которых не установлено. Данные материалы позволяют расширить сведения о творческих и копийных работах художника.

⁵¹ Материалы предоставлены Ольгой Анатольевной Туминской, доктором искусствоведения, заведующей сектором эстетического воспитания методического отдела Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный Русский музей».

Рассмотренные архивные материалы РГИА помогают установить творческие и биографические сведения о художнике за период с 1774 г. по 1820 г. Таким образом, сохранившиеся архивные материалы выходят за границы жизни художника и позволяют проанализировать не только жизненный и творческий путь П.И. Соколова, но установить данные о его художественном наследии, хранившемся в ИАХ после его смерти. Данные архивные источники можно разделить на несколько групп.

Первую группу архивных материалов составляют отчетные документы, позволяющие проанализировать пребывание П.И. Соколова в Риме в период пенсионерства: отчетные рапорты, письма и прошения, направленные в ИАХ, а также «Итальянский журнал» П.И. Соколова.⁵²

Впервые в приложении к данному исследованию полностью приводится «Итальянский журнал» П.И. Соколова, который хранится в фонде № 789 Российского государственного исторического архива и содержит 15 архивных листов (Приложение Б).⁵³ Он не был ранее введен в научный оборот. О его существовании сообщала Н.Н. Коваленская, отметившая лишь, что журнал «очень подробный, но бледен и малоинтересен».⁵⁴ Фрагменты журнала впервые ранее были опубликованы нами.⁵⁵ Сохранившийся журнал П.И. Соколова является неотъемлемой частью эпистолярного наследия художника, а также важным источником, характеризующим художественные предпочтения русского пенсионера, характер изучения произведений античного и итальянского искусства XVI–XVIII вв.

Вторую группу архивных материалов представляют документы, связанные с педагогической деятельностью П.И. Соколова: постановления ИАХ о назначении художника педагогом,⁵⁶ прошение о прибавке

⁵² РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635; Там же. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705.

⁵³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 14–28.

⁵⁴ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 101.

⁵⁵ Желнова Е.Г. Базилики и церкви Рима глазами пенсионера Императорской академии художеств Петра Соколова // Искусство Евразии. – 2020. – Вып. 2 (17). – С. 255–263.

⁵⁶ РГИА. Ф.789. Оп. 1 ч.1. Д. 820. Л. 12.

жалования,⁵⁷ прошение художника о замене освещения в натурном и гипсовом классе,⁵⁸ разработка в ИАХ расписания занятий педагогов с учениками⁵⁹ и др. Данные материалы позволяют проанализировать, как проходило формирование штатного расписания в ИАХ, сколько времени П.И. Соколов проводил с учениками, какими классами руководил и в каких преподавал. Кроме того, прошение художника о замене освещения в натурном и гипсовом классе, направленное им в Совет ИАХ, демонстрирует еще одну грань организации педагогического процесса.

К следующей группе архивных материалов относятся письма и постановления, связанные с новыми поступлениями и хранением художественного наследия П.И. Соколова.⁶⁰ Данные материалы выходят за временные границы жизни художника. В них отражен перечень произведений П.И. Соколова, которые не были переданы в музей ИАХ при его жизни и хранились в личном собрании художника. Один из наиболее поздних изученных нами документов относится к 1820 г.⁶¹ Он представляет собой постановление Совета ИАХ о дальнейшей судьбе последней картины П.И. Соколова «Крещение Господне» (не была окончена, не сохранилась). Таким образом, архивные материалы третьей группы позволяют установить список последних произведений художника.

К числу опубликованных источников, рассмотренных в данном исследовании, относятся Регламенты Императорской Академии наук и художеств в Петербурге (1747 г.)⁶², Петербургской Академии наук и художеств (ок. 1756 г.)⁶³ и Академии художеств И.И. Шувалова⁶⁴, а также

⁵⁷ РГИА. Ф.789. Оп. 1 ч.1. Д. 820. Л. 13

⁵⁸ РГИА. Ф.789. Оп.1 ч.1. Д. 820. Л.15–16.

⁵⁹ РГИА. Ф.789. Оп.1. ч.1. Д. 915. Л. 2–2 об.

⁶⁰ РГИА. Ф. 789. Оп.1 ч.1. Д. 3068. Л. 1–3 об.

⁶¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 3068. Л. 1–3.

⁶² Регламент Императорской Академии наук и художеств в Петербурге (1747 год) // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 21–32.

⁶³ Регламент Петербургской Академии наук и художеств, составленный около 1756 года // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 32–35.

Привилегии и Уставы ИАХ ⁶⁵ и иные документы по истории ИАХ, опубликованные П.Н. Петровым ⁶⁶.

Важной основой для исследования стали эстетические трактаты эпохи. К числу опубликованных источников эстетических идей, сыгравших важную роль в формировании отечественной теории изобразительного искусства, относятся «Речи Дж. Рейнольдса», переведенные И. Татищевым. ⁶⁷ Значимыми для исследования являются сочинения отечественных просветителей, сыгравшие важную роль в формировании теории искусства в России. Среди них речи, письма, трактаты и идеи М.В. Ломоносова, ⁶⁸ Д.А. Голицына (не опубликованы), А.П. Сумарокова, ⁶⁹ Г.Н. Теплова, П.П. Чекалевского ⁷⁰ и И.Ф. Урванова ⁷¹. Данные сочинения формировали эстетические предпочтения эпохи и критерии суждения об искусстве рассматриваемого периода. Они зачитывались на публичных и торжественных собраниях в ИАХ и затрагивали практические вопросы

⁶⁴ Регламент Академии художеств И.И. Шувалова // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 35–36.

⁶⁵ Привилегия и Устав Императорской Академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с Воспитательным при оной Академии училищем в Санкт-Петербурге 1764 года // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 43–55.

⁶⁶ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – 612 с.

⁶⁷ *Рейнольдс Дж.* Речи говоренныя кавалером Рейнольдсом в Аглинской королевской академии художеств в Лондоне / С аглинского переведены канцелярии советником Иваном Татищевым. – СПб.: Тип. Горнаго училища, 1790. – 292 с.

⁶⁸ *Ломоносов М.В.* Идеи для живописных картин из российской истории // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. VI. Труды по русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии, 1747–1764. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. – С. 365–376 ; Его же. Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1766. – 126 с.

⁶⁹ *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. – Часть II. – М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. – 360 с.

⁷⁰ *Чекалевский П.П.* Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников. – 231 с.

⁷¹ *Урванов И.Ф.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – СПб.: / Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.

обучения: виды и цели искусства, возможности выразительных средств, основы рисунка, живописи и композиции. Таким образом, они служили для современников не только источниками теории изобразительного искусства, но и являлись одними из первых учебно-методических пособий. Они позволяют приблизиться к пониманию дискурсивных компонентов творчества П.И. Соколова. Среди опубликованных трактатов, посвященных искусству рисования и являвшихся учебными пособиями для художников во второй половине XVIII в., важно отметить «Основательные правила И.Д. Прейслера»⁷², «Рисовальное искусство Карла ле Бруна и Роберта»⁷³ и «Краткое наставление к рисовальной науке» М.Я. Некрасова⁷⁴.

Основными изобразительными источниками (материалами) данного исследования являются картины и рисунки П.И. Соколова, хранящиеся в фондах Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Научно-исследовательского музея Российской академии художеств, Пермского художественного музея, Дальневосточного художественного музея (г. Хабаровск).

Научная новизна исследования

В настоящем исследовании впервые творчество П.И. Соколова рассматривается как целостный художественный феномен в контексте академической традиции: путь становления его как художника; развитие живописной манеры; влияние западноевропейских мастеров и эпохи на тематический выбор полотен; процесс работы над исторической картиной (от зарисовок с натуры до эскиза композиции). На примере творчества П.И. Соколова были продемонстрированы процессы рецепции, адаптации и

⁷² *Прейслер И.-Д.* Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству: в 3 ч., – СПб: Типография Императорской Академии наук, 1734. – 22 с.

⁷³ *Рисовальное искусство, или Способ самому научиться рисовать, состоящей в тринадцати таблицах из примеров славных художников, Карла ле Бруна и Роберта.* – М.: Х.Л. Вевер, 1774. – 13 с.

⁷⁴ *Некрасов М.Я.* Краткое наставление к рисовальной науке в пользу российского юношества, сочиненное Императорского Московского университета рисовальным мастером Михайлом Некрасовым. – М.: Императорский Московский университет, 1760. – 82 с.

ретрансляции академической традиции в русской исторической живописи второй половины XVIII в.

Положения, выносимые на защиту

1. Академическая традиция, свойственная русскому искусству второй половины XVIII в., находилась в стадии становления и выступала фундаментальной основой творческого сознания, художественного видения образа, технических приемов изобразительности и организации картинного пространства, направленных на достижение базовой цели – стремления к идеалу классической гармонии.

2. Русская историческая живопись второй половины XVIII в. представляет собой целостный художественный феномен, базирующийся на основных принципах академической традиции рассматриваемого периода, а также соотношении художественной практики и эстетической мысли эпохи. При этом к содержательной части процесса работы над художественным образом в ходе рецепции академической традиции относились единство идеи, творческих методов и приемов изобразительной техники. Это определило складывание творческой манеры П.И. Соколова в годы его обучения в ИАХ (1763–1773).

4. Процесс адаптации П.И. Соколовым в годы пенсионерства (1773–1778) новых тенденций европейского искусства привнес в русское искусство еще не характерные и редко применяемые в живописи элементы организации художественного пространства и интерпретации сюжета. Прежде всего, это выразилось в следовании формально-стилистическим приемам классицизма, обращении к живописи эпохи Возрождения и болонско-римской академической традиции.

5. В своей педагогической практике ретрансляции академической традиции П.И. Соколов следовал академической традиции, привитой ему сначала его педагогом в ИАХ А.П. Лосенко, а позже закреплённой в годы пенсионерства в мастерской П. Батони. В графических работах учеников П.И. Соколова присутствуют характерные признаки его творческого почерка:

художественные методы, приемы изобразительной техники и эмоционально-пластическая характеристика героев. При этом в живописи лаконичность образа, сдержанный колорит и применение локальных цветов не стали характерными чертами всей русской исторической живописи второй половины XVIII в., а были преимущественно свойственны творчеству П.И. Соколова.

6. Теоретическими источниками рецепции, адаптации и ретрансляции П.И. Соколовым академической традиции были эстетические трактаты, идеи отечественных просветителей, учебно-методические пособия по искусству рисования. Изобразительными источниками выступали произведения европейских и русских художников (от античности до современного ему искусства). Многоплановость источников вдохновения давала художнику широкую возможность использования в композиции уже сложившихся устойчивых иконографических норм, адаптации и синтеза различных учебных практик, а также определяла широту диапазона выбора сюжета, воплощение полученных знаний в исторической картине и формирование художественного вкуса.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что изучение теоретических основ формирования русской исторической живописи, совокупности художественных методов и приемов изобразительной техники, а также выявление процесса рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции второй половины XVIII в. дают возможность представить данные явления в системе общеевропейских тенденций изобразительного искусства рассматриваемого периода. Поиск и систематизация архивных и научно-исследовательских данных о творчестве и педагогической деятельности П.И. Соколова позволяют составить первое монографическое исследование, посвященное художнику.

Практическая значимость исследования

Материалы данного исследования могут быть включены в образовательные программы по дисциплинам, связанным с историей

искусства, а также в учебные пособия по истории русского искусства второй половины XVIII в. Представленные материалы могут использоваться в процессе атрибуции и экспертизы предметов музейных и частных коллекций. Материалы диссертации могут быть востребованы в научно-исследовательской (научные и научно-популярные исследования по исторической живописи и графике данного периода), учетно-хранительской, экспозиционно-выставочной работе, экскурсионной и культурно-просветительской деятельности. Материалы исследования могут быть использованы при подготовке временных выставок, не только монографического характера (творчество П.И. Соколова), но и в целом посвященных русскому искусству второй половины XVIII в.

Апробация результатов исследования

Основные результаты диссертационной работы были представлены в форме докладов на круглых столах, научных и научно-практических конференциях различного масштаба:

– «Проблема изучения и атрибуции произведений П.И. Соколова (1753–1791)». Научно-практическая конференция «Актуальные проблемы отечественного искусства» (2017, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва);

– «Особенности формирования исторической живописи в России во второй половине XVIII века». Круглый стол «Многообразие и единство славянского мира: язык, культура, искусство» (2017, Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова, г. Москва);

– «Графическое наследие П.И. Соколова (1753–1791). У истоков художественного образования в России». Научно-теоретическая конференция «Станковая графика и образование в Академии художеств» (2017, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, отделение

графики Российской академии художеств, отделение искусствознания и художественной критики Российской академии художеств, г. Москва);

– «"Эмоциональные убежища" в живописи классицизма (на примере полотен П.И. Соколова)». XI Международная научная конференция «XVIII век: смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения» (2018, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, г. Москва);

– «От рисунка с натуры к эскизу композиции (на примере итальянской графики П.И. Соколова)». Научная конференция «Академический рисунок в России (XVIII–XXI век)» (2018, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва);

– «Исторический живописец П.И. Соколов. Выход за пределы канонов классицизма». VIII Международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (2018, Санкт-Петербургский государственный университет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, г. Москва);

– «Серия графических работ П.И. Соколова "Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России"». VI Международная научно-практическая конференция «Города Центральной России в истории предпринимательства и культуры» (2018, Серпуховской историко-художественный музей, г. Серпухов).

– «Учебный рисунок как форма рецепции и адаптации академической традиции (на примере творчества и педагогической деятельности П.И. Соколова (1753–1791))». Научная конференция XXXV Алпатовские чтения «"Социетет художеств и наук": искусство и наука в культурном пространстве Нового времени. К 300-летию учреждения Академии художеств и наук в России» (2024, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии

художеств, отделение искусствознания и художественной критики Российской академии художеств, г. Москва).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Представленные в диссертационном исследовании научные положения соответствуют пунктам: п. 35 «История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре»; п. 37 «Способы и формы взаимодействия различных видов искусства»; п. 38 «Роль и место искусства и архитектуры в становлении и развитии духовной и материальной культуры общества»; п. 39 «Творческие судьбы и художественное наследие мастеров живописи, графики, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладного творчества»; п. 40 «Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре» паспорта научной специальности 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение).

Структура и объем диссертации

Работа состоит из введения, трех глав, разделенных на тематические параграфы, заключения, списка использованных источников и литературы и трех приложений, включающих хронологию жизни и творчества П.И. Соколова, его «Итальянский журнал» и альбом произведений.

Объем диссертации – 243 с., объем приложений – 91 с.

Основные положения диссертации отражены в 8 работах общим объемом 4,58 п.л.; 4 из них опубликованы в рецензируемых научных изданиях, включенных Высшей аттестационной комиссией Российской Федерации в список изданий, рекомендуемых для опубликования основных научных результатов диссертации на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук по специальности 5.10.3 – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура) (искусствоведение).

ГЛАВА 1. П.И.СОКОЛОВ И ИМПЕРАТОРСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.: РЕЦЕПЦИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

1.1 Учебная программа Императорской Академии художеств второй половины XVIII в.

XVIII в. стал временем зарождения и формирования академической традиции в России. Развитие данного культурного феномена и сложение основных методов и принципов изобразительности было напрямую связано с социокультурными преобразованиями в стране и основанием в Санкт-Петербурге Императорской Академии художеств (далее – ИАХ). Перед ИАХ стояла сложная задача: за короткий срок разработать такую систему академического образования, которая способствовала бы развитию художеств в России, используя методы, полностью отвечающие потребностям нового времени и способные воспитать не одно поколение художников, а также обеспечить преемственность академической традиции.

В своей основе академическая традиция имела свод практических и теоретических обоснованных методов, характерных для отдельно рассматриваемого периода и позволяющих достичь определенного творческого результата. В 1793 г. И.Ф. Урванов писал, что «учение или наука состоит в познании нужных правил, которые бы показали истинный путь к достижению совершенства». ¹ Формирование основы академической традиции происходило одновременно со становлением педагогической программы ИАХ. Таким образом, анализ учебной программы позволит сформулировать и охарактеризовать основные составляющие академической традиции, характерной для русского искусства второй половины XVIII в.

¹ *Урванов И.Ф.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – СПб.: печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – С. 9.

Сложение основных положений академической традиции невозможно без обращения к определенным творческим нормам и положениям. В основу академической традиции рассматриваемого периода (в равной степени, как и учебной программы и самой идеи создания в России ИАХ) был положен опыт других европейских академий: к этому времени в Западной Европе уже существовали Французская Королевская академия живописи и скульптуры (1648) и ее отделение в Риме (1666), Академия изящных искусств в Болонье (1710), за несколько лет до основания ИАХ была открыта Королевская академия Сан-Фернандо в Мадриде (1752), предпринимались попытки создания Королевской академии художеств в Лондоне. Существующая практика западноевропейских академий могла продемонстрировать складывающийся на протяжении десятилетий принцип построения учебной работы.² При этом, учебная программа ИАХ была разработана на основе множества факторов, среди которых можно выделить рецепцию европейской традиции художественного образования и ее трансформацию в России, а также методы обучения мастерству, используемые в отечественном искусстве на протяжении предыдущих лет. Так, в ИАХ была разработана специализированная педагогическая система для художников, ставившая своей целью постепенное освоение мастерства и воспитание художественного видения образа. Равно как и академической традиции свойственны некоторые изменения (прежде всего, это касается способов выражения художественного образа), которые могут возникать при кардинальных преобразованиях социокультурного характера и педагогических принципов эпохи, понятие «художественного видения» также демонстрирует соответствующие принципы и представления, характерные для конкретной академической традиции. Художественное видение, согласно определению философского словаря, – «способ интерпретации искусством картины мира, типа культуры, менталитета. <...>

² Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 149.

Оно обнаруживает себя, прежде всего, в форме, в способах построения произведения искусства. Именно в приемах художественного выражения отношение художника к модели и к действительности раскрывается не как его субъективная прихоть, а как высшая форма исторической обусловленности». ³ Схожее определение дает и О.А. Кривцун. ⁴ В соответствии с вышеуказанными формулировками в данном исследовании под понятием «художественное видение образа» мы будем понимать форму и способы построения произведения искусства.

Академическая программа и учебный план ИАХ рассматривались во многих исследованиях, посвященных академии, а также отдельным видам практических занятий. Педагогической системе Академии художеств XVIII в. в целом посвящено исследование Н.М. Молевой и Э.М. Белютина. ⁵ Академическая программа в рамках обучения рисунку была изучена О.В. Михайловой. ⁶ Конкурсы, награды и премии в педагогической практике ИАХ были рассмотрены Ю.И. Арутюнян. ⁷ Изучение учебной программы в ИАХ второй половины XVIII в. в данном разделе нашего исследования важно для анализа педагогического и творческого процесса, которые заложили основу появления в России сильной школы академического художественного образования. Благодаря грамотно выстроенному процессу обучения всего за несколько лет ИАХ смогла воспитать талантливых художников и педагогов, таких как А.П. Лосенко, П.И. Соколов, И.А. Акимов и многие другие.

Изучению законов изобразительности и творческих методов академической традиции способствовала разработанная в ИАХ учебная

³ Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – С. 960–961.

⁴ Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – 2-е изд., доп. – М.: Аспект Пресс, 2011. – С. 262–264.

⁵ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – 519 с.

⁶ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – М.: Академия художеств СССР, 1951. – 82 с.

⁷ Арутюнян Ю.И. Конкурсы, награды и премии в педагогической практике Академии художеств // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – СПб., 2014. – № 1 (18) март. – С. 138–143.

программа, в основе которой, с одной стороны, был опыт европейских мастеров (первых педагогов в ИАХ), а с другой стороны, теоретические идеи русских и западноевропейских просветителей (учебно-методические пособия для художников И.Д. Прейслера, М.Я. Некрасова, сочинения М.В. Ломоносова, Д.А. Голицына, А.П. Сумарокова и др.). В целях постепенного освоения мастерства в ИАХ был разработан специальный учебный план, достаточно подробно изложенный О.В. Михайловой: «Первый и второй возрасты (от 6 до 12 лет) занимались освоением технических навыков рисования, копированием с оригиналов и рисованием с орнаментов и гипсовых голов. Третий возраст (с 12 до 15 лет) работал в гипсово-головном и гипсово-фигурных классах, при этом полагалось и ознакомление с рисованием обнаженной натуры. Четвертый и пятый возрасты (с 15 до 21 года) работали в натурном классе, в манекенной и занимались композиционными заданиями. Параллельно с этим четвертый и пятый возрасты занимались анатомией, линейной и воздушной перспективой, а также изучением антиков». ⁸ Такая четко организованная система позволила воспитать в ИАХ не одно поколение талантливых художников и блестящих рисовальщиков.

Первоначально все воспитанники ИАХ выполняли одинаковые задания. В первую очередь это связано с тем, что преподавателями были мастера приглашенные, иностранные, работающие во многих жанрах. Еще одной особенностью педагогического метода ИАХ было преподавание рисунку и специальности одним и тем же педагогом, а после перехода ученика в специализированный класс учебное время распределялось по следующему принципу: утренние часы отводились живописи, скульптуре и другим занятиям по специальности, а вечернее время – рисованию с гипсов и с натуры. ⁹

⁸ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 16.

⁹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 96.

Занятия рисованием строились следующим образом: «Классы разделялись на утренние, с 9 до 11 ч., и вечерние, с 5 до 7 ч. В течение утренних классов каждый занимался своей специальностью, а вечером все, кто бы в каком классе ни был, рисовали французским карандашом. По истечении месяца рисунки выставлялись в классах на рассмотрение профессоров; это было что-то вроде экзаменов. Кроме того, каждую неделю выставлялись фигуры, гипсовые головы, по отношению к которым требовалось, чтобы контуры с них делались бы самые верные, хотя тушевка при этом и не была окончена. На месячные рассмотрения, или экзамены, эти недельные работы могли не представляться учениками, так как их рассматривал профессор в течение недели, но некоторые работы, исключительно приготавливаемые для месячного экзамена, уже выставлялись к назначенному сроку непременно».¹⁰

Неотъемлемой частью академической традиции, свойственной русскому искусству второй половины XVIII в., была практика копирования. С первого года обучения воспитанники ИАХ копировали работы в технике рисунка с эстампа или гравюры, после освоения которых приступали к рисунку гипсов.¹¹ Другой неотъемлемой частью работы в копийных классах было выполнение работ с картин «старых мастеров» и современных художников. Уже в первые годы существования академического музея его собрание была достаточно значительным. Среди произведений западноевропейской живописи здесь были полотна Тинторетто, Веронезе, Рубенса, Рембрандта и др., рисунки П. Веронезе, Ш. Ванлоо, Э. Бушардона, Ж. Девельи, Ф. Буше, Ш.-Ж. Натуара, Л. Лагрене и Ле-Лоррена¹², сотни эстампов с произведений Рафаэля, А. Карраччи, Н. Пуссена, К. Ванлоо, Ш. Лебрена, У. Хоггарта и Дж. Пиранези. В копийных классах воспитанники

¹⁰ Моя трудовая жизнь. Рассказ гравера, академика Л.А. Серякова // Русская старина. – Т. XIV. – 1875, октябрь. – СПб.: Типография В.С. Балашева. – С. 350–351.

¹¹ Чубаков А.В. Традиции копирования в Императорской академии художеств // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14. – № 2. – С. 195.

¹² Байбурова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. – М.: БуксМАрт, 2021. – С. 36.

постигали основы живописи, изучая различные техники, «прочитывая» по слоям процесс создания значительных полотен. Таким образом, происходила рецепция и адаптация творческих методов.

Произведения великих мастеров разных периодов истории европейского искусства расценивались как достойные изучения и копирования. При этом важно отметить, что несмотря на изучение достаточно широкого круга художников, обращение к классицизму как к стилю, господствующему в России во второй половине XVIII в., считало наиболее ценными осмысление античного искусства, произведений эпохи Возрождения и болонского академизма, как проводников идей Античности, а также современных европейских мастеров, придерживавшихся в своем творчестве неоклассицизма. Стоит при этом отметить, что и сам академический метод болонской школы, изучение которого также предполагала практика копирования, включал в себя обращение к лучшим достижениям школ отдельных регионов Италии: Рима, Венеции, Болоньи, Ломбардии, Пармы, Умбрии и Флоренции. Примером данного тезиса может служить сонет итальянского историка искусства, ученика болонской школы братьев Караччи К.Ч. Мальвазия (1616–1693): «Кто стремится и хочет стать хорошим живописцем, тот пусть вооружится рисунком Рима, движением и светотенью венецианцев и ломбардской сдержанностью колорита, манеру мощную возьмет от Микеланджело, от Тициана передачу натуры, чистоту и величие Корреджиева стиля и строгую уравновешенность Рафаэля. От Тибальди – достоинства и основу, от Приматиччо – ученость компоновки и немного грации Пармиджанино». ¹³ В результате изучения и копирования произведений «достойных примечания» одной из составляющих академической традиции рассматриваемого периода стало усвоение в отечественном искусстве художественных элементов и творческих методов различных европейских школ, устойчивых и хорошо известных иконографических норм, а также композиционных приемов, что более

¹³ Мастера искусства об искусстве: В 7 томах. – М.: Искусство. – Т. 3, 1967. – С. 25.

подробно будет рассмотрено на примере произведений П.И. Соколова в следующих главах данного исследования.

Исследуя степень влияния этого этапа обучения, О.С. Евангулова справедливо замечает, что к копированию обращались все западноевропейские живописцы, и поэтому аналогичную практику русских художников следует расценивать как черту современного метода, а не как проявление беспомощности и отсталости.¹⁴ Копийная практика была также частью рецепции европейской традиции художественного образования. Не стоит забывать и о том, что русские художники учились не только на произведениях европейской школы. Постепенно фонд живописи, рисунка, скульптуры и других видов искусств пополнялся лучшими работами отечественных мастеров – сильнейшими произведениями живописи, академическими штудиями, натурными постановками учеников, пенсионеров и преподавателей ИАХ. Как отмечал В.В. Бабияк: «младшие академисты учились не только у педагогов, но и у старших воспитанников, мало того, лучших, чьи работы пополняли фонд “оригиналов”, впоследствии, по прохождении все той же традиционной пенсионерской “стажировки” за границей, приглашали преподавать».¹⁵

Русские художники копировали произведения разных стилей, направлений, школ и эпох. Выполнение таких работ являлось начальной ступенью постижения основ выполнения рисунка с натуры, тем самым подготавливало учеников к изображению объемных трехмерных объектов, «позволяя изучать произведения и проникнуться понимаем рождения образа».¹⁶ Выбор образцов для подражания, который формировался у учеников во время обучения в ИАХ, закладывал основы всего направления творчества русских художников и сопровождал их на протяжении всей

¹⁴ Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. – С. 75.

¹⁵ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века): Диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.04. – СПб, 2005. – С. 55.

¹⁶ Там же. – С. 87.

жизни. Подтверждением тому может служить «Итальянский журнал» П.И. Соколова, который в наши дни остается важным документом, характеризующим изучение произведений западноевропейской живописи, скульптуры и архитектуры, содержащим комментарии и личную оценку художника (Приложение Б).¹⁷ Опираясь на этот письменный источник, мы можем говорить о том, что, на первый взгляд, достаточно жесткие рамки классицизма давали П.И. Соколову широкий диапазон выбора художников, чьи произведения стали источником обучения и вдохновения мастера.¹⁸

Несомненную роль в процессе постижения художественного мастерства воспитанниками ИАХ играло обучение рисунку. Рисунок не только был частью процесса освоения принципов создания художественного произведения: верно схваченный образ, контур и силуэт играл важную роль в исторических картинах исследуемого периода, что более подробно мы рассмотрим в параграфе 1.2 нашего исследования. Значение рисунка в педагогической системе образования подчеркивали многие отечественные исследователи. Е.И. Гаврилова писала, что «рисунок – основа, фундамент всего изобразительного творчества».¹⁹ Ведущую роль рисунку в академической традиции образования в ИАХ отводили В.В. Бабияк²⁰ и А.В. Максимова²¹.

Популярным пособием для изучения натуры, в том числе и в Рисовальной палате при Академии наук, обучавшей художественному мастерству в России до основания ИАХ, были переведенные на русский язык и гравированные мастерами художественной палаты Российской академии

¹⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 14–28.

¹⁸ Желнова Е.Г. К вопросу о границах живописи классицизма в России (на примере произведений П.И.Соколова) // Артикульт. – 2020. – № 38 (2–2020). – С. 133–140.

¹⁹ Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – С. 3.

²⁰ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 71.

²¹ Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века // Страницы истории отечественного искусства XVIII – первой половины XIX века. – СПб.: Государственный Русский музей, 1993. – Вып. I. – С. 33.

наук в 1734 г.²² «Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству» И.Д. Прейслера.²³ Эта книга пользовалась большой популярностью на протяжении более ста лет и неоднократно переиздавалась не только в России, но и за рубежом.²⁴ Основной идеей сочинения И.Д. Прейслера было поэтапное освоение рисунка с натуры и постепенное совершенствование мастерства. Система обучения по И.Д. Прейслеру начиналась с рисования разных линий и упражнений для развития чувства пропорции и глазомера, а также освоения технических возможностей графических материалов. Следующими были занятия, направленные на развитие способностей по изображению отдельных частей тела в разных ракурсах на основе знаний геометрии (использование геометрических форм: круга, квадрата, перпендикулярных и параллельных линий и др.) и последующем уточнении форм. После проделанной работы автор предлагал переходить к освоению светотеневой моделировки формы. Последним этапом было рисование драпировок. Каждой степени усложнения заданий посвящена отдельная часть учебно-методического пособия.²⁵ Важно отметить, что учебно-методическое пособие И.Д. Прейслера послужило прототипом многих русских и иностранных руководств для художников.²⁶ Такое пособие, прежде всего, использовалось в ИАХ для обучения в младших классах.

Обучение рисунку предполагало постепенное освоение мастерства, выполнение академических заданий от более легких к более сложным. По словам В.В. Бабияка: «непременным условием исторически сложившейся и апробированной методико-педагогической традиции в обучении рисунку является последовательность постепенного усложнения заданий не только

²² *Пожарова М.А.* Французские концепции искусства в русских пособиях для художников XVIII века // Искусствознание. – 2007. – № 3–4. – С. 313–325.

²³ *Прейслер И.-Д.* Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству: в 3 ч., – СПб: Типография Императорской Академии наук, 1734. – 22 с.

²⁴ *Михайлова О.В.* Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 20.

²⁵ *Прейслер И.-Д.* Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству. – 22 с.

²⁶ *Михайлова О.В.* Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 25.

согласно учебным программам, но, как это практиковалось в петербургской Академии художеств XVIII – первых десятилетий XIX вв., соответственно росту профессиональной подготовленности воспитанника». ²⁷

Много времени ученики ИАХ проводили в рисовальных классах, выполняя наброски с гипсовых слепков, совершенствуя мастерство и технику рисунка. В обязанности профессоров входило ежедневное присутствие в классах, постановка гипсов и моделей в натурном классе с переменою помесечно, «показывая исправлением лучшие способы к достижению совершенства», а в назначенное время один из педагогов должен был обучать всех учеников «древней и новой пропорции». ²⁸ Совместная работа ученика и учителя также являлась частью академической традиции и позволяла не только постигать определенные творческие методы, но формировала преемственность художественных и педагогических принципов.

Важную роль в совершенствовании системы обучения рисунку сыграл А.П. Лосенко (1737–1773). С 1769 г. А.П. Лосенко, вернувшись из пенсионерской поездки во Францию, стал руководителем класса исторической живописи. Он был первым среди русских пенсионеров, прошедших длительный и систематический курс профессионального обучения. ²⁹ Н.А. Яковлева отмечала, что творчеству и педагогической деятельности А.П. Лосенко были свойственны два определяющих мотива: «стремление как можно более полно изучить достижения европейской исторической живописи и желание отыскать наиболее эффективные методы передачи освоенного ученикам». ³⁰ Его творческие способности развивались под влиянием русских (И.П. Аргунов) и парижских профессоров (Ж.Л. де Велли, Ж.-Б. Рету, Ж.-М. Вьен). Постигание и трансформация традиций отечественной и парижской школы нашли отражение в его

²⁷ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 323.

²⁸ *Михайлова О.В.* Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 31.

²⁹ *Гаврилова Е.И.* Русский рисунок XVIII века. – С. 41.

³⁰ *Яковлева Н.А.* Историческая картина в русской живописи: русская историческая живопись. – М.: Белый город, 2005. – С. 56.

творческих навыках: Ж.-Б. Рету научил его уравнивать и противопоставлять массы, формы, свет и тени; Ж.-М. Вьен, создавший новую школу классицистического направления в искусстве, делал акцент на подражании природе, простоте и сдержанности форм, на изучении антиков и натуры. В мастерской Ж.-М. Вьена А.П. Лосенко прошел полный систематический курс «самой передовой тогда в Европе художественной школы». ³¹ Будучи педагогом и наставником нового поколения русских художников в ИАХ, он передал все эти навыки и традиции своим ученикам.

А.П. Лосенко был прекрасным рисовальщиком и много внимания уделял совершенствованию системы обучения рисунку. Его ученик А.И. Акимов вспоминал, что А.П. Лосенко были обязаны все тогда обучавшиеся в ИАХ не только живописи, но и даже скульптуре и гравированию. ³² За три года работы в ИАХ он внес большой вклад в учебный процесс и сделал больше, чем все его предшественники профессора-иностранцы. ³³ Его роль в разработке учебного процесса была определяющей. ³⁴ Помимо тех рисунков, которые были сделаны им в качестве образцов для учеников, он обратил особое внимание на гипсовый класс. ³⁵ 20 ноября 1772 г. А.П. Лосенко подал прошение в Совет ИАХ об отливке алебастровых и гипсовых фигур, которые были изготовлены в Италии благодаря И.И. Шувалову, получившему разрешение снять формы с многих «превосходных античных мраморов, хранящихся в лучших коллекциях Ватикана, в капелле Медичи, вилле Людовизи и других». ³⁶ Гипсовый класс должен был стать ступенью к постижению идеальной трактовки формы, которой ученикам следовало руководствоваться в дальнейшем при работе с

³¹ Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. – С. 42.

³² Там же. – С. 50.

³³ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 204.

³⁴ Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – С. 38.

³⁵ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 205.

³⁶ Там же. – С. 206–207.

натурой. Тогда же было издано «Изъяснение краткой пропорции человека», разработанное А.П. Лосенко специально для воспитанников ИАХ.

С начала 1770-х гг. рисунок с гипсов занял важнейшее место в художественной педагогике.³⁷ Программа гипсового класса предусматривала рисунок голов, рук и ног, постепенно задания усложнялись, и ученики приступали к рисованию античных статуй. Для выполнения учениками академических заданий А.П. Лосенко выбирал скульптуры разной степени сложности, среди которых были головы Гомера, Карагаллы, Аполлона, Купидона работы Э. Бушардона, Милона Кротонского Э.-М. Фальконе и других.³⁸

Как уже отмечалось, первыми рисунками, которые выполняли ученики ИАХ, были зарисовки гипсовых голов, фигур и копирование эстампов. Эти этапы обучения не только помогали воспитанникам постепенно осваивать художественную науку, они позволяли развивать глазомер, вырабатывать чувство пропорции, осваивать технические приемы и особенности разных графических материалов, работать над передачей светотеневой моделировки формы, а также компоновать рисунок на листе, что также являлось признаками освоения верных композиционных приемов и неотъемлемой частью формирующейся академической традиции.

Только после многих дней, проведенных в таких классах, воспитанники ИАХ переходили в натурный класс. Еще в «Учреждении Императорской Академии художеств в 16-ти пунктах», подписанном графом И.И. Шуваловым, значилось, что натурный класс – это главный источник для достижения художественного мастерства.³⁹ Рисунок с натуры имел не только учебно-вспомогательный характер. Он наглядно демонстрировал уровень мастерства и освоение академической программы, что подтверждается решениями Совета ИАХ о награждении учеников медалями за рисунки на протяжении всего изучаемого периода. Многие из этих материалов были

³⁷ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 208.

³⁸ Там же.

³⁹ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 14.

опубликованы П.Н. Петровым.⁴⁰ Как отмечается в современной литературе, «натура являлась объективной основой для ее творческого преобразования с помощью системы правил анатомической идеализации и пропорциональной соразмерности форм».⁴¹ При этом изучение анатомии позволило ученикам ИАХ выполнять рисунки фигуры в сложных ракурсах, передавать в своих работах особенности мимического и душевного состояния, благодаря чему учебный рисунок обнаженной фигуры на многие десятилетия стал учебно-методическим пособием для художников.⁴²

Право постановки натурщика предоставлялось только профессору исторической живописи.⁴³ В историографии отмечается, что становление отечественной школы академического рисунка обеспечивалось «сюжетно-тематической направленностью заданий и последовательностью профессиональной выучки».⁴⁴ В натурном классе ученики ИАХ выполняли задания как по однофигурной, так и по рисунку двухфигурной постановки. Такие академические задания ставили своей задачей обучение учеников умению отражать верно схваченное движение фигуры в пространстве, а также максимально точно рисовать данные действия на листе. Натурщики принимали различные позы, изображали разные эмоции, которые также необходимо было освоить и научиться передавать в произведениях. Это было частью так называемого «изображения экспрессий».

Во многих рисунках воспитанников ИАХ, среди которых можно выделить работы А.П. Лосенко и его учеников И.А. Акимова и П.И. Соколова, отчетливо видно блестящее знание пластической анатомии, которое позволило создать совершенные изображения натурщиков в сложных ракурсах. Известно, что в помощь ученикам Д.А. Голицыну в

⁴⁰ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – 612 с.

⁴¹ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 60–61.

⁴² *Сидорова Е.В.* Роль анатомических рисунков в эпоху русского классицизма // Вестник Томского государственного университета, 2015. – № 398. – С. 84.

⁴³ *Михайлова О.В.* Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 35.

⁴⁴ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 55.

1767 г. было поручено достать для ИАХ «Большой энциклопедический лексикон», журнал «О художествах и ремеслах», а для анатомического класса — восковые препараты.⁴⁵ Кроме того, А.П. Лосенко составил методическое пособие «Изъяснение краткой пропорции человека». Все это свидетельствует о том, что изучение анатомии было столь же важным в педагогической системе ИАХ, как и изучение основ рисунка, композиции и живописи.

Важными для обучения художественному мастерству были также занятия, направленные на умелое освоение техники рисунка тканей и драпировок. Во второй половине XVIII в. драпировки можно увидеть не только в графике, но и в произведениях живописи, а потому каждый ученик должен был отточить умение в их изображении. Задания по рисунку драпировок вошли в число основных академических постановок и стали систематическими в ИАХ в 1770-е гг.⁴⁶ Изображения тканей можно увидеть на многих учебных рисунках, а также в живописи, скульптуре и гравюре второй половины XVIII в.

А.П. Лосенко полагал также, что для создания достойной композиции воспитанникам ИАХ было необходимо не только грамотно выстроить анатомию тела, но и понимать, как ложатся драпировки в движении. Специальной «манекенной» в ИАХ в те годы еще не было, поэтому обучение рисунку драпировок проходило в натурном и специальных классах. Специализированные манекены появились в ИАХ только после 1780 г.⁴⁷ До этого из профессоров манекен для личного пользования имел только А.П. Лосенко.⁴⁸ Н.М. Молева и Э.М. Белютин полагали, что отсутствие в ИАХ манекенов было связано с нежеланием профессоров обучать на них воспитанников рисунку драпировок. В академической практике того времени в натурном классе было принято драпировать натурщика, а не использовать

⁴⁵ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. — С. 37.

⁴⁶ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. — С. 207.

⁴⁷ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. — С. 43.

⁴⁸ Там же. — С. 44.

манекены, поскольку складки ложились «естественным образом» лишь на живом человеке.⁴⁹ Такой подход к выполнению «рисунка драпировок» сохранился у многих выпускников ИАХ, в том числе и у П.И. Соколова, на чем подробнее остановимся ниже. Кроме того, для изучения складок А.П. Лосенко советовал ученикам выполнять рисунки статуй Флоры Фарнезской и Камиллы.⁵⁰

Вершиной всех академических упражнений являлись задания по композиции. Было бы неверным выделять этот вид работ как новую ступень освоения мастерства, переходя на которую ученики оставляли в прошлом все предыдущие занятия. Композиция, как и рисунок с натуры шли параллельно в процессе всего постижения художественной науки в ИАХ: «обучение навыкам композиционного поиска и свободного владения его элементами широко практиковалось в Академии художеств на протяжении всей ее истории и начиналось уже в классе оригиналов, где выполнялись рисунки с образцов сюжетно-тематического характера».⁵¹ Важно отметить, что, начиная с зачисления в натурный класс, ученик ИАХ был обязан ежемесячно выполнять однотонный композиционный эскиз на заданную Советом ИАХ тему; данные эскизы исполнялись карандашом, пером, тушью, сепией.⁵² Условия допуска к работе над исторической картиной после исполнения эскизов мы рассмотрим подробнее в параграфе 1.2 данного исследования.

Важно отметить, что для академической традиции второй половины XVIII в. эстетическая сторона, а именно визуализация идеи, ее содержание и форма, восприятие современниками, были не менее важны, чем технические средства, используемые художником. На это указывают и все русские просветители того времени. К примеру, Д.А. Голицын писал, что «красота

⁴⁹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 199.

⁵⁰ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 207–208.

⁵¹ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 276.

⁵² Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 46.

натуры всегда состоит в выборе пристойных обстоятельств». ⁵³ П.П. Чекалевский, отмечая достоинства живописи, как одного из видов изобразительного искусства, писал, что «она представляет взору нашему, без всякого отвращения, предметы, на которые бы мы в самом существе без ужаса воззреть не могли». ⁵⁴ И.Ф. Урванов характеризовал учение тем, что оно «путеводствует к познанию того, в чем состоит подражание, совершенство и красота в художестве». ⁵⁵ К важным критериям изображения сюжета в исторической картине мы вернемся в параграфе 1.2 данного исследования.

Параллельно с рисунком шло обучение живописи, которое также предполагало последовательность выполнения заданий: сначала ученики изображали отдельные фрагменты, части фигур, а затем натурные постановки в красках. Важными задачами в такой работе были не только верная передача изображаемого предмета, но и освоение технологии живописи. Грунтовка холста, растирка и подготовка красок, лаков были частью академического процесса обучения. Эстетические и технологические принципы написания картины осваивались учениками не только в натурном классе, но и во время копирования других произведений. Технические аспекты данной работы были регламентированы. Так, холст для картин зачастую заказывали в Италии, масло и лаки варили сами или закупали в Италии или Франции, краски изготавливали сами, перетирая пигменты с маслом перед началом работы. ⁵⁶

Анализ академических заданий показывает, что значимой частью академической традиции второй половины XVIII в. являлась система

⁵³ *Пожарова М.А.* Дидро и другие европейские теоретики в рукописях Дмитрия Алексеевича Голицына // *Пожарова М.А.* Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – М.: БуксМАрт, 2022. – С. 141.

⁵⁴ *Чекалевский П.П.* Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников / П.П. Чекалевский; [Послесл. И.В. Рязанцева]; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 101.

⁵⁵ *И.Ф. Урванов.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 15.

⁵⁶ *Чубаков А.В.* Традиции копирования в Императорской академии художеств. – С. 196.

творческих упражнений, направленных на постижение основ классического (академического) искусства, формирование в учениках четко обозначенных критериев подхода к работе над художественным произведением, а также освоение практических методов работы над рисунком или композицией. Таким образом, можно сделать вывод, что к содержательной части процесса работы над художественным образом относились единство идеи, творческих методов и приемов изобразительной техники.

В целях лучшей успеваемости и оценки творческих способностей воспитанников в ИАХ были разработаны специальные экзамены. Важно отметить, что сложная многоступенчатая система творческих конкурсов включала в себя как традиционные «программы» на большую и малую золотые медали, так и задания, выполняемые учениками для перехода из одного класса в другой, а также другие виды академических конкурсов на получение наград и стипендий.⁵⁷ В Привилегиях 1764 г. в разделе 8 «Об экзаменах и награждениях» были прописаны рекомендации о проведении просмотров работ учеников, по результатам которых имена награжденных по всем экзаменам заносились в специальный журнал ИАХ.⁵⁸ Каждый месяц проводился экзамен по рисунку и барельефам. Такие экзамены представляли собой рисунки-эскизы набросочного характера⁵⁹, а срок выполнения работы составлял 1 неделю (12 часов).⁶⁰ Каждые четыре месяца проводились большие «третные» экзамены, на которых рассматривались работы живописных, скульптурных, архитектурных и гравировальных классов.⁶¹ На таких испытаниях проходило обсуждение эскизов с уже более углубленно

⁵⁷ Арутюнян Ю.И. Конкурсы, награды и премии в педагогической практике Академии художеств. – С. 140.

⁵⁸ Привилегии и устав Императорской академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с Воспитательным при оной академии училищем в Санкт-Петербурге 1764 года// Императорская академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 53–54.

⁵⁹ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 289–290.

⁶⁰ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 30.

⁶¹ Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 33.

разработанной темой.⁶² О.В. Михайлова отмечала, что на «третнем» экзамене также ставились постановки из двух натурщиков, исполнить рисунок которых необходимо было за 2 недели (24 часа).⁶³ При этом темы заданий предлагались теми педагогами, которые не преподавали в данном классе, и утверждались за неделю до проведения экзамена Советом ИАХ, а композиции «выполнялись карандашом, чаще итальянским, представляя подобие картона, а иногда масляными красками».⁶⁴ За работу, представленную на таком экзамене, ученик мог только один раз получить вторую (низшую) и затем первую (высшую) серебряные медали, а обладатели таких медалей в дальнейшем допускались к конкурсу на золотые медали за картины или рельефы.⁶⁵ Произведения на экзамен по композиции выставлялись в ИАХ для оценки на 8 дней, а успешное прохождение экзамена позволяло воспитаннику ИАХ перейти в новый класс.⁶⁶ Дипломы, ученические работы и копии выставлялись на ежегодной выставке в ИАХ.

Анализ учебной программы, экзаменов и конкурсной работы показал, что система образования в ИАХ была рассчитана на постепенное освоение мастерства. Сформированные методы постижения художественной науки были направлены на воспитание в учениках склонности к анализу и художественному видению образа, что было одним из важных критериев академической традиции рассматриваемого периода. В.В. Бабияк подчеркивает значимость многоступенчатой системы освоения основ изображения в рисунке, указывая на то, что академический рисунок, «начиная с элементарных объемных гипсовых форм до сюжетно-тематических двойных постановок, создавал условия для формирования

⁶² Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 290.

⁶³ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 30.

⁶⁴ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 291.

⁶⁵ Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 33.

⁶⁶ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 30.

личности художника». ⁶⁷ Изучение линии, штриха, основ построения изображения, с последующим усложнением заданий, переход к работе с натурой и творческий метод конкурсной программы на композицию позволили уже в первые годы существования ИАХ воспитать блестящих рисовальщиков, талантливых живописцев, скульпторов и выдающихся архитекторов. Благодаря организованной академической системе за достаточно короткий срок обучения в ИАХ, а затем, продолжения освоения мастерства в пенсионерских поездках, русские художники «сумели создать систему художественного образования и заложить принципы научной обоснованности рисования с натуры». ⁶⁸ Разработанная во второй половине XVIII в. учебная программа ИАХ, стала основой академической традиции рассматриваемого периода.

Подводя итог вышесказанному, сформулируем основные составляющие академической традиции рассматриваемого периода:

- система упражнений (академические студии), направленных на постижение основ классического (академического) искусства, развитие творческого мышления, воспитание академического видения образа, формирование в учениках четко обозначенных критериев подхода к работе над художественным произведением, а также освоение практических методов работы над рисунком или композицией;
- ориентир на образцы античного искусства, эпохи Возрождения, болонских академистов, а также современных мастеров неоклассицизма;
- ассимиляция в отечественном искусстве устойчивых и хорошо известных иконографических норм классического искусства, а также композиционных приемов;
- совершенствование образа согласно эстетическим идеалам эпохи;
- сохранение и преемственность педагогических принципов.

⁶⁷ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 306.

⁶⁸ *Сидорова Е.В.* Роль анатомических рисунков в эпоху русского классицизма. – С. 88.

Таким образом, реализация на практике основных тезисов академического искусства на базе первых учебно-методических пособий для художников, а также рецепция и адаптация в собственной практике европейских традиций послужили стимулом для развития теории отечественного искусства и закрепления в «своды положений и правил» значимых творческих методов, используемых в академической традиции. Важно отметить, что рассматриваемая нами составляющая академической традиции, а именно использование устойчивых иконографических типов, получила свое практическое и теоретическое оформление во второй половине XVIII в. и не утратила своей актуальности и в начале XIX в. К примеру, А.Г. Сечин, анализируя произведение А.Г. Венецианова «Утро помещицы» (1823, ГРМ), отмечал, что картина содержит «отсылки к известным образцам бесспорных авторитетов академического классицизма: Рафаэля Санти и Антона Рафаэля Менгса». ⁶⁹ Кроме того, стоит обозначить, что применяемая на практике уже с середины XVIII в. совокупность творческих методов получила окончательное теоретическое обоснование в 1790-е гг. в сочинениях П.П. Чекалевского «Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников» (1792) и И.Ф. Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах» (1793), к которым мы будем неоднократно обращаться в данном исследовании.

1.2 Особенности исторической живописи в России второй половины XVIII в.

В истории русской живописи второй половины XVIII в. наиболее полно прослеживаются рецепция и адаптация общеевропейской традиции и теоретической мысли эпохи. Российская культура должна была ускоренными

⁶⁹ Сечин А.Г. «Утро помещицы» – программное произведение А.Г. Венецианова. К вопросу об академическом методе в теории и практике художника // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2021. – Т. 11. – № 4. – С. 651.

темпами быть интегрирована в европейскую культуру, а, следовательно, понимать «язык аллегорий и символов» западноевропейского искусства. Для этих целей еще в начале XVIII в. по указу Петра I в Россию были завезены переводные аллегорические словари, среди которых «Символы и эмблемата» (1705; 1712 и 1788 – переиздания), изданный по заказу Петра I в Амстердаме, «Овидиевы фигуры в 226 изображениях» (1722) и «Аполлодора грамматика афинейской библиотеки, или О богах» (1723).⁷⁰ Кроме того, в большом количестве для украшения дворцов в Европе закупаются произведения искусства.⁷¹ Для ускорения процесса интеграции европейской мысли и практики художественного мастерства Петр I отправляет за границу первых «пенсионеров». Подобная практика станет неотъемлемой частью постижения академической традиции после основания ИАХ. Таким образом, в русское искусство проникает не только новая манера живописания, «формируются художественные предпосылки для появления исторической картины не только аллегорической, мифологической и библейской, осваиваемых в процессе интеграции в европейскую культуру, но и национальной – на темы российской истории». ⁷² Живопись, а в особенности историческая, должна была не только стать отражением высокого мастерства отечественных художников, но и в значительной степени показать соотечественникам и европейцам достижения русского искусства.

А.А. Карев отмечал, что появление исторической картины как таковой было частью «процесса дифференциации жанров, а обозначенное в академической иерархии первенство исторической живописи симптоматично еще и потому, что она символизировала рождение станковой картины». ⁷³ Н.А. Яковлева писала, что, «исследуя корни русской исторической живописи и процесс ее становления в первой половине XVIII в., следует принять во

⁷⁰ Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. – С. 42.

⁷¹ Там же. – С. 46.

⁷² Там же. – С. 49.

⁷³ Карев А.А. К вопросу об истоках исторической картины в России // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2019. – № 1. – С. 149.

внимание, что те явления, малые фрагменты которых нам сегодня известны, имели массовый характер и формировали визуальное восприятие современников и ближайших потомков Петра достаточно активно и мощно».⁷⁴ Процесс становления исторической живописи в России складывался на основе многих факторов. С одной стороны, имелась собственная традиция, сложившаяся еще в живописной команде Канцелярии от строений. Истоки исторической живописи можно также выявить и в монументально-декоративной живописи первой половины XVIII в. и в традиции театральной декорации.⁷⁵ С другой стороны, в русской исторической живописи рассматриваемого периода ощущается влияние опыта иностранных педагогов, представителей художественных школ регионов Италии, Франции и других европейских стран, в которых историческая картина к тому времени уже являлась самостоятельным жанром. Приглашенные педагоги вкладывали в процесс обучения собственные навыки и умения, полученные в Европе. Не менее важным фактором, формирующим основные направления исторической живописи в России, было изучение опыта художников разных эпох, стилей и направлений, а также практика копирования европейских образцов. Немалую роль в этом направлении сыграло коллекционирование, как возможность знакомства с произведениями ведущих художников.

Формирование и развитие исторической живописи, как отдельного самостоятельного жанра в России было неразрывно связано с ИАХ. Основные требования академической системы образования, теория искусства и сочинения практического характера нашли отражение в исторической живописи второй половины XVIII в. В конце XVIII в. И.Ф. Урванов сформулировал основной предмет исторической живописи: «В рассуждении большого исторического рода искусство состоит в вымыслах, чтобы всякое историческое деяние представить искусной рукою так, чтобы оно,

⁷⁴ Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. – С. 44.

⁷⁵ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 51.

изображенное, по единым тела движениям могло привлечь внимание зрителя и заставить его чувствовать силу изображения». ⁷⁶ Н.А. Яковлева отмечала, что при этом И.Ф. Урванов не ставил перед живописью «задачи анализа и изучения реальности прошлого, поскольку “художник есть всякого исторического бытия вторичный творец”, а его задача – приискивание приличных для какого-либо исторического деяния предметов и предлогов». ⁷⁷

Историческая живопись второй половины XVIII в. не раз подвергалась специальному исследованию. В разные периоды развития российской искусствоведческой мысли существовали как сходные, так и противоположные мнения о том, насколько самостоятелен и независим от просветительских идей был этот жанр. В советской литературе часто писали о достаточно жестких границах русского искусства XVIII–XIX вв., прежде всего, рассуждая о том, что эстетические воззрения, диктуемые искусством классицизма, не давали возможности развиваться индивидуальным способностям отдельных художников. Так, например, М.Г. Воронов ⁷⁸ полагал, что «искусство этого времени в значительной степени было поставлено на службу императорского двора и часто замыкалось рамками его интересов». Об этом также писал и М.В. Алпатов. ⁷⁹ Н.Н. Коваленская, анализируя академические программы для разных возрастов, пришла к выводу, что «все это задерживало свободное развитие индивидуального творчества ученика». ⁸⁰ Н.А. Яковлева писала, что историческая живопись XVIII в. на примере творчества А.П. Лосенко, давала свободу трактовки истории и «открывала для себя не абстрактную, но возвышенно-благородную человеческую сущность героя. Сопоставляя исторический материал, бывший

⁷⁶ *И.Ф. Урванов*. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 51.

⁷⁷ *Яковлева Н.А.* Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 68.

⁷⁸ *Воронов М.Г.* Гавриил Козлов. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 116 с.

⁷⁹ *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Том 2. – М.: Искусство, 1967. – 328 с.

⁸⁰ *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. – 703 с.

в распоряжении А.П. Лосенко в момент работы над картиной “Владимир и Рогнеда” и “Изъяснение” художника, нетрудно заметить, что он сопротивляется не только предначертаниям официального задания, но и деформирует исторический образ». ⁸¹ Исторический факт являлся для А.П. Лосенко скорее материалом для «общепонятного аллегорического выражения современной темы и идеи». ⁸² При этом А.Л. Каганович, анализируя картину А.П. Лосенко «Владимир и Рогнеда» (1770, ГРМ), указывал на то, что художник составил изъяснение к своему полотну, в котором рассуждал о том, какие события могут быть отражены в заданной ему Советом академии программе. ⁸³ Сам факт наличия такого документа показывает, что поставленная перед художником творческая задача не предполагала дословной трактовки композиции и изображения, а позволяла мастеру самостоятельно развить художественный образ в полотне, исходя из творческого потенциала, навыков и умения рисования, стилистических и эстетических принципов отражения поставленной задачи, а также индивидуальной манеры письма каждого отдельного живописца.

Современное искусствознание отказалось от идеи ограничения возможностей творческого процесса русских живописцев второй половины XVIII в. Анализируя архивные источники, изучая теоретические трактаты и письма, описывая стиль, композицию, манеру письма художников, исследователи пришли к выводам, что, создаваясь на русской почве и используя в основе опыт и теорию европейских мастеров, педагогический метод обучения давал воспитанникам ИАХ широкий диапазон ориентиров. Об условиях, созданных в ИАХ и способствующих развитию творческих способностей воспитанников класса живописи исторической, писала

⁸¹ Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 68.

⁸² Там же. – С. 69.

⁸³ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 152.

С.В. Моисеева.⁸⁴ В свою очередь, А.А. Карев, рассматривая основные идеи сочинений, направленных в ИАХ для рекомендаций художникам и характеризующих как им следует изображать натуру, приводил слова И.Ф. Урванова: «рисованию и живописи подлежат все те предметы, о коих только говорить и изображать можно»,⁸⁵ обращая внимание на то, что, несмотря на подробные рассуждения о красоте и прилежности создания фигур, «вроде бы никаких запретов на тот или иной увиденный в природе мотив или, как говорили в XVIII в., “предмет” не было». ⁸⁶ О широком диапазоне выбора и ориентиров на лучшие образцы мирового искусства, ставшие источником обучения и вдохновения для русских живописцев, воплощение идей которых зависело, прежде всего, от творческих способностей каждого художника, писали и мы.⁸⁷

Все это определило тот факт, что историческая картина в России второй половины XVIII в. стала особым явлением. В ней нашли отражение теоретические трактаты Западной Европы, прежде всего, французские, которые публиковались в российских изданиях, при этом они нередко находили свое преломление и адаптацию в текстах отечественных просветителей. Подробно исследование влияния европейской теоретической мысли на русскую живопись изучаемого периода представлено в очерках М.А. Пожаровой.⁸⁸ Автор приводит анализ выступлений, докладов и теорий Шарля Лебрена, Андре Фелибьена, Роже де Пиля, Антуана и Шарля Куапеля, Иоганна Винкельмана и других европейских ученых, которые нашли прямое или косвенное отражение в отечественной теории искусства XVIII в. Также в освоении европейской теории имели немалое значение любительские

⁸⁴ *Моисеева С.В.* «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – 216 с., [295] с.

⁸⁵ *И.Ф. Урванов.* Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 15.

⁸⁶ *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. – 319 с.

⁸⁷ *Желнова Е.Г.* К вопросу о границах живописи классицизма в России (на примере произведений П.И. Соколова). – С. 133–140.

⁸⁸ *Пожарова М.А.* Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. – 240 с.

издания, которые выходили в российских типографиях и нередко были составлены университетскими учителями, бывшими офицерами, типографами и почитателями искусства в России.⁸⁹ Рецепция европейской мысли нашла отражение в речах, письмах и сочинениях русских просветителей второй половины XVIII в.

Система обучения в ИАХ предполагала «воспитание нового человека», поскольку она давала не только образование и хорошую основу для развития творческих способностей, но и ставила своей целью привить художнику основные добродетели. Лучшие писатели и просветители того времени обращались к написанию рекомендаций о должном занятии искусствами, в которых непременно обращали внимание на воспитательный момент. В настоящем исследовании, анализируя теоретические идеи, применяемые на практике русскими историческими живописцами, мы будем обращаться не только к сочинениям, которые были опубликованы отечественными просветителями в 1760-е гг. и, несомненно, заложили основу формирования национальной школы исторической живописи, но и к трудам И.Ф. Урванова и П.П. Чекалевского, которые появились в 1790-е гг., но при этом содержали в себе, в значительной степени, все те тенденции и идеи, которые существовали и активно применялись на практике на протяжении всей второй половины XVIII в. Все они были направлены не только на воспитание художественного образа, но и формировали эстетическое кредо русской исторической живописи второй половины XVIII в.

В 1760–1780-е гг. в торжественных публичных собраниях ИАХ практиковалось чтение различного рода сочинений, диссертаций и речей, посвященных вопросам искусства.⁹⁰ В процессе формирования в России теории о художествах важную роль играли сочинения отечественных

⁸⁹ *Пожарова М.А.* Марк Антуан Ложье и его «способ судить хорошо о произведениях живописи» в переводе Михаила Грецова // *Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки.* – М.: БуксМАрт, 2022. – С. 58–74.

⁹⁰ Торжественные и публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств. – С. 7.

авторов: М.В. Ломоносова, Д.А. Голицына, А.П. Сумарокова, Г.Н. Теплова. Нередко они служили, своего рода, первыми учебными пособиями. К таким сочинениям можно отнести «Краткое наставление к рисовальной науке» М.Я. Некрасова ⁹¹, московское издание неизвестного автора «Рисовальное искусство» ⁹² и, конечно, сочинения Д.А. Голицына, часть из которых не была издана. ⁹³ В трудах Д.А. Голицына особенно ярко выражено владение большим количеством знаний о теоретической мысли Европы. Как писал А.Г. Сечин, трактаты Д.А. Голицына «не открывали новые знания, а закрепляли и систематизировали давно открытые истины». ⁹⁴ Известно, что Д.А. Голицын помогал русским пенсионерам, в том числе, будучи русским дипломатом в Париже и читал им свои сочинения. ⁹⁵ Одной из важных для истории русской теории искусства и эстетики была рукопись Д.А. Голицына «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.», ставшая одной из первых попыток анализа искусства. В данное сочинение был включен терминологический словарь. ⁹⁶ В 1766 г. им было создано не менее важное сочинение, отражающее эстетические идеи эпохи – трактат «О пользе, славе и проч. художествах». Оно было зачитано на заседании Совета ИАХ 8 июня 1768 г. ⁹⁷ В своем труде Д.А. Голицын затрагивал практические вопросы обучения, рассуждал о возможностях

⁹¹ Некрасов М.Я. Краткое наставление к рисовальной науке в пользу российского юношества, сочиненное Императорского Московского университета рисовальным мастером Михайлом Некрасовым. – 82 с.

⁹² Рисовальное искусство, или Способ самому научиться рисовать, состоящей в тринадцати таблицах из примеров славных художников, Карла ле Бруна и Роберта. – М.: Х.Л. Вевер, 1774. – 13 с.

⁹³ О них см., напр.: Сечин А.Г. Истоки термина «пристойность» в сочинениях князя Д.А. Голицына об изобразительных искусствах // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. – Т. 12. – №. 4. – С. 682–707.

⁹⁴ Сечин А.Г. Истоки термина «пристойность» в сочинениях князя Д.А. Голицына об изобразительных искусствах. – С. 686.

⁹⁵ Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – С. 9.

⁹⁶ Сечин А.Г. Истоки термина «пристойность» в сочинениях князя Д.А. Голицына об изобразительных искусствах. – С. 686.

⁹⁷ Пожарова М.А. Дидро и другие европейские теоретики в рукописях Дмитрия Алексеевича Голицына // Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – М.: БуксМАрт, 2022. – С. 133.

выразительных средств, о видах и целях искусства. В разделе «Советы живописцам, что им наблюдать дабы до совершенства дойти» Д.А. Голицын писал, что «разум – есть первая вещь нужнейшая для живописца». ⁹⁸ Важно отметить, что его идеи были поддержаны и продолжены П.П. Чекалевским, сформулировавшем в 1792 г. что разум может показать художнику «какое совершенство он может придать веществу». ⁹⁹ 29 июля 1769 г. в собрании ИАХ было представлено сочинение Д.А. Голицына «О рисунке». ¹⁰⁰

Для формирования отечественной художественной культуры Д.А. Голицыну, как и другим отечественным просветителям, было важно не просто знакомить соотечественников с текстами европейских теоретиков. Русские просветители, изучая иностранные сочинения, прежде всего, старались извлекать важные мысли, имеющие фундаментальное значение для русского классицизма, при этом адаптируя их и обогащая национальными смыслами. По словам Е.В. Сидоровой, «подражание “антикам” не было самоцелью в русском искусстве, оно было призвано, напитавшись идеями Дидро, Винкельмана и Гете, выйти на новый уровень европейских академий художеств, создать произведения “трех знатнейших художеств”: архитектуры, живописи и скульптуры, которые выразили бы государственную идеологию». ¹⁰¹ В то же время В.В. Бабияк отмечал, что национальной доктриной в эпоху расцвета русского классицизма являлось «идейно-возвышенное и героико-патриотическое, гражданское начало, бывшее смысловой основой патетического художественного образа произведений того времени». ¹⁰² Во второй половине XVIII в. интерес к специфике национального характера во всех его проявлениях повсеместно

⁹⁸ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 119.

⁹⁹ Чекалевский П.П. Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников. – С. 139.

¹⁰⁰ Торжественные и публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств. – С. 7.

¹⁰¹ Сидорова Е.В. Роль анатомических рисунков в эпоху русского классицизма. – С. 88.

¹⁰² Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 32.

обостряется.¹⁰³ При этом прошлое выступало в исторической живописи «не только как временная, но прежде всего, как этическая категория, а история рассматривалась как набор образцовых деяний безупречных героев».¹⁰⁴

Трактат Д.А. Голицына, как и письма и сочинения русских просветителей, меценатов и общественных деятелей воспевал, в первую очередь, идею национального самосознания. Особенностью русской исторической живописи второй половины XVIII в. стало соединение европейской академической традиции и формирующегося научного знания истории собственного государства. Н.А. Яковлева отмечала, что, «ориентируя учеников на освоение языка европейской классицистической картины, во главу угла ИАХ ставила создание произведений на темы из отечественной истории».¹⁰⁵ Многие темы, которые вошли в основу разработанных академических программ для живописцев и скульпторов были основаны на истории Древней Руси.

А.П. Сумароков (1717–1777) в «Слове на открытие Академии Художеств» в 1764 г., излагая свойства пиктуры (живописи) и скульптуры, обращал внимание художников на чувственное восприятие произведения. Он писал, что «желающу мне вообразити Александра поражающа Дария, мало мне единого исторического описания, мало помоществующей мне историческому описанию, не только общенародной, но стихотворческой мысли. Чувства наши сильнее мыслей наших...».¹⁰⁶ К тому же А.П. Сумароков полагал, что исторический живописец при выборе темы

¹⁰³ *Евангулова О.С.* Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. – С. 68.

¹⁰⁴ *Яковлева Н.А.* Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 67.

¹⁰⁵ *Яковлева Н.А.* Историческая картина в русской живописи. – С. 54.

¹⁰⁶ *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. – Часть II. – М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. – С. 311–312.

должен ориентироваться на такие сюжеты, которые будут умножать «героический огонь и любовь к Отечеству». ¹⁰⁷

М.В. Ломоносов (1711–1765) в «Слове благодарственном на освящении Академии Художеств» 1764 г. указывал на задачи живописцев следующим образом: «Живописные хитрости зиждительные персты, отменой цветов, света и тени, возвышая равную плоскость похвальным обольщением зрения, принесут в настоящее время минувшие российские деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливые и противные обращения и случаи и тем подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе». ¹⁰⁸

В этом «Слове...» М.В. Ломоносов, как и А.П. Сумароков, обращает внимание на патриотические задачи скульпторов и живописцев. Свою мысль он заключает пожеланием черпать в собственной истории стимулы для совершенствования искусства: «О, коль великое удивление и удовольствие произвести может Россия помощью художеств в любопытном свете, который едва уже не до отвращения духа чрез многие веки повторяет древние греческие и римские, по большей части баснотворные деяния». ¹⁰⁹ Он видел в отечественной истории возможность, «пренося минувшие деяния в потомство и в глубокую вечность, соединить тех, которых натура долготою времени разделила», отыскать исторические корни нации и дать «государям – примеры правления, подданным – повиновения, воинам – мужества, судиям – правосудия, младым – старых разум, престарелым – сугубую твердость в советах, каждому незлобивое увеселение, с несказанного пользою соединенное». ¹¹⁰

¹⁰⁷ Карев А.А. О воспитании исторического живописца в России XVIII века // Императорская Академия Художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 127.

¹⁰⁸ Ломоносов М.В. Слово благодарственное Ея Императорскому Величеству на освящение Академии Художеств, именем ея говоренное // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. VIII: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. – С. 808–809.

¹⁰⁹ Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. АН СССР. – М.; Л., 1950–1983. Т. VIII: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. – М.; Л., 1959. – С. 808–809.

¹¹⁰ Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. – С. 51.

М.В. Ломоносов считал, что главная задача истории состоит в том, чтобы находить или создавать примеры для подражания. Труд в области литературы и искусства расценивался им как дело государственной важности, а произведения художников, как он полагал, должны оцениваться, прежде всего, с точки зрения пользы Отечеству. Эти мысли были окончательно сформулированы и изложены им в 1764 г. в его «Идеях для живописных картин из российской истории». Таким образом, обращение русских просветителей к отечественной истории подразумевало «декларативный поворот к конструированию национальной древности, вызванный необходимостью пересмотра сложившегося взгляда на допетровскую Русь».¹¹¹ Стимул к осмыслению русской истории и «рождению национально-исторической живописи страны» был дан М.В. Ломоносовым.¹¹²

В своем труде М.В. Ломоносов избрал 25 событий из истории Древней Руси, особо прославляющих, по его мнению, государство. В данном сочинении можно отметить и проявление государственной политики, поскольку список сюжетов, достойных увековечивания, был составлен М.В. Ломоносовым по распоряжению Екатерины II.¹¹³ Сюда вошли истории о княгине Ольге, князе Владимире, Александре Невском, призвании на царство Романовых, история о патриархе Гермогене и битве князя Пожарского с поляками. М.В. Ломоносов привел тексты, которые помогли бы художникам разработать композиции, в которых бы отразились идеи времени. При выборе эпизодов он обратил внимание и на духовные моменты. Например, «Основание христианства в России» или «Совет Владимиру от духовенства», в которых писатель старался раскрыть личность Владимира и

¹¹¹ Корндорф А.С. Изобретение древности. Екатерина II как автор программы национальной исторической живописи // Искусствознание. – 2022. – № 2. – С. 300

¹¹² Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. – С. 51.

¹¹³ Сосницкий Д.А. Историческая живопись в России второй половины XVIII в. как инструмент конструирования представлений о прошлом // История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды: сборник статей участников Международной научно-практической школы-конференции молодых ученых (11–14 октября 2021 г.) – М.: Институт российской истории РАН, 2021. – С. 72.

дать советы художникам, как следует изобразить этот сюжет: «Великий князь Владимир Святославич, приняв крещение, стал весьма кроток, отпуская всякие вины и освобождая разбойников от казни, из чего впоследствии многие грабительства и заперлись дороги от разбоев. Митрополит, с архиереями собравшись, увещал государя, чтобы чинил достойное наказание злодеям, в противном случае грозили ему самому небесным гневом. На картине можно представить, что Владимир, хотя к тому и склонился, однако отвращает лицо от привезенных к казни и сильному разбойнику Могуту вины прощает, приняв его в число своих богатырей». ¹¹⁴ Этот сюжет лег в основу академической программы 1771 г.

Эпизоды из русской истории, избранные в этом сочинении, вошли и в написанный им через два года труд по истории России. Академические программные задания по композиции для воспитанников разрабатывались на основе двух упомянутых произведений М.В. Ломоносова, которые несли в себе единый посыл – обратить с помощью искусства внимание на национальную историю. Все они, несомненно, имели в своей основе патриотическую направленность, которая особенно ярко проявилась в программных академических заданиях с 1766 по 1773 гг. ¹¹⁵

Каждый год Совет ИАХ выбирал новый сюжет, положенный в основу задания для воспитанников. Например, программой 1766 г. в живописном искусстве стало одно из первых событий в истории сложения государства «Прибытие Рюрика, Синеуса и Трувора флотом к стенам Нова города, где на пристани с радостным восклицанием встречаемы вельможами и народом». ¹¹⁶ Это программное задание было разработано, в основном, на основе Синописа и «Древней российской истории» М.В. Ломоносова.

Еще одним сочинением, отражавшим общие идеи русских деятелей просвещения относительно освещения художниками российской истории,

¹¹⁴ Ломоносов М.В. Идеи для живописных картин из российской истории. – С. 368.

¹¹⁵ Карев А.А. О воспитании исторического живописца в России XVIII века. – С. 127.

¹¹⁶ Корндорф А.С. Изобретение древности. Екатерина II как автор программы национальной исторической живописи. – С. 304.

было «Письмо об искусстве», которое Г.Н. Теплов (1717–1779) в 1765 г. представил в Совет ИАХ. В этом письме он рассуждал о необходимости прочного научного знания художником всего, что касается трактуемого им предмета, с одновременным утверждением чувственной в конечном итоге основы искусства. Именно через эмоциональное воздействие, как полагал Г.Н. Теплов, искусство может достигать своей воспитательно-познавательной цели.

Идеи для создания исторической картины брались Советом ИАХ не только из современных сочинений. Не менее важным источником второй половины XVIII в. для написания картин на темы из российской истории стал «Киевский синопсис, или Краткое собрание от различных летописцев о начале словенороссийского народа и о первоначальных князях богоспасаемого града Киева». Впервые синопсис был опубликован в 1674 г. и неоднократно переиздавался на протяжении всего XVIII в., остававшись главным историческим сочинением в России.¹¹⁷ Кроме того, библиотека ИАХ постепенно пополнялась новыми трудами по истории, которыми могли пользоваться ученики ИАХ.¹¹⁸

Важно отметить, что художественность и сила выразительности образа для русской исторической живописи исследуемого периода были не менее важными категориями, чем выбор темы для написания картины. Например, И.Ф. Урванов отмечал в качестве одного из требований «“истинность” изображения “славных дел наших знаменитых предков”, повышающей убедительность и воспитательное воздействие живописного произведения».¹¹⁹

Наличие в учебной программе ИАХ произведений на темы из отечественной истории не исключало, а скорее дополняло общеевропейскую

¹¹⁷ Корндорф А.С. Изобретение древности. Екатерина II как автор программы национальной исторической живописи. – С. 303.

¹¹⁸ Там же. – С. 305.

¹¹⁹ Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 68.

традицию, которой следовала ИАХ во второй половине XVIII в. Теоретические трактаты, академическая практика и художественное наследие русских художников исследуемого периода демонстрируют, что живопись на мифологические и аллегорические темы в XVIII в. также являлась частью исторической живописи. В данном ключе стоит отметить, что понятие «историческая живопись» в рассматриваемый период было «эквивалентно французскому “peinture d’histoire” или “peinture historique”, под которым принято понимать старую классицистическую концепцию исторической картины на сюжеты из греческой, римской или священной истории, а также античной мифологии». ¹²⁰ Для освоения атрибутов мифологических персонажей был переведен переводчиком Иностранной коллегии Иваном Акимовым и в 1763 г. издан «Иконологический лексикон». ¹²¹

Принципы отбора и обозначения темы академическим Советом постоянно совершенствовались. С.В. Моисеева отмечала, что если в академиях Франции и Испании живописцы и скульпторы работали над различными сюжетами, то Петербургская академия художеств уже в 1765 г. ввела для этих двух специальностей одинаковые программы. ¹²² С 1774 г. все больше программ по исторической живописи отдается на мифологические темы, задания по русской истории встречаются уже эпизодически. ¹²³ Если в первые годы существования ИАХ многие тексты отечественных просветителей, в первую очередь, развивали идею прославления «славных страниц» русской истории посредством изобразительного искусства, то изучение произведений западноевропейских художников, которыми пополнялось собрание музея ИАХ и Эрмитажа, практика копирования,

¹²⁰ Чукчеева М.А. Историческая картина на сюжеты из отечественного прошлого в России второй половины XIX века. Проблемы жанра, распространения исторического знания в художественной среде и восприятия современниками: диссертация... кандидата искусствоведения: 5.10.3. – СПб., 2023. – С. 6.

¹²¹ Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – С. 39.

¹²² Там же.

¹²³ Там же. – С. 41.

направленная на изучение технических методов и композиционных приемов зарубежного искусства, привнесли изменения и в академические программы. Таким образом, интеграция в русскую историческую живопись сюжетов из мифологии стала закономерным явлением общеевропейского академического искусства.

Подобное обилие литературных источников и теоретических трактатов, составленных для пользы художникам, демонстрирует, что во второй половине XVIII в. была сильна взаимосвязь между разными видами искусств. Важно отметить, что ограничиваться идеей единства лишь литературы и изобразительных искусств, прежде всего, живописи, графики и скульптуры исследуемого периода, было бы неверным. Подтверждение этому мы находим в тексте «Краткого руководства к познанию рисования и живописи исторического рода» (1793 г.) И.Ф. Урванова. Автор советовал художникам читать книги, но помимо этого посещать театр, поскольку там они могут наблюдать все теории страстей и готовые постановки для живописцев.¹²⁴

Свое значение в становлении русской исторической живописи второй половины XVIII в. имела практика копирования образцов европейского искусства. Главной целью такого рода занятий было изучение художественных методов и приемов изобразительного искусства, которые мастера постигали в процессе работы. П.П. Чекалевский подчеркивал, что для начала воспитанникам ИАХ следовало только «стараться списывать с предметов, содержащих в себе красоту, не изыскивая причин сея красоты, дабы таковым упражнением взор свой приучить еще только к точности, что почитается главною частию в художестве, но приобретши уже сию точность, может он со вниманием рассматривать работы великих мастеров и

¹²⁴ И.Ф. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – СПб.: / Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – С. 11–15.

изыскивать причины, по которым они их производили». ¹²⁵ Таким образом, задача копирования заключалась не только в фиксации всех особенностей и «тонкостей» изображения, но и в изучении творческих методов других художников. Благодаря данной академической практике русские художники «смогли сохранить и транспортировать на родину античные универсалии, которые лежали в основе всего академического искусства». ¹²⁶ Ученики ИАХ осваивали изобразительное наследие как старых мастеров, так и современных авторов. Как говорилось ранее, для этих целей в музее ИАХ хранилась богатая коллекция живописи, графики и скульптуры европейских мастеров, обширным собранием обладал Эрмитаж. В библиотеке и музее ИАХ хранилась прекрасная коллекция эстампов с работ европейских мастеров. Выбор для копирования эстампа зависел от вкуса ученика. Так за П.И. Соколовым с 1768 по 1773 гг. числится гравюра с работы Карла Ванлоо, «представляющая Медею и Ипполита». ¹²⁷ Подобные собрания образцов западноевропейского искусства существовали в России и в частных мастерских. К примеру, после завершения обучения у Ивана Аргунова Антон Лосенко, Иван Саблуков и Кирилл Головачевский получили аттестаты с приложенным списком картин, написанных в мастерской, среди которых числятся «Товий с ангелом» А.П. Лосенко и «История Луки и Клеопы» И.С. Саблукова, написанные с оригинала неизвестного немецкого художника. ¹²⁸

Источниками европейских теорий, примерами композиции и рисунка для исторических живописцев служили также издания гравюр, привезенные в Россию. Среди них были не только гравюры, созданные с произведений живописи и графики, но и увражи античных гемм. Они использовались как в

¹²⁵ Чекалевский П.П. Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников. – С. 143.

¹²⁶ Чубаков А.В. Традиции копирования в Императорской академии художеств. – С. 192–193.

¹²⁷ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 144.

¹²⁸ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 32.

Европе, так и в России в качестве источника изучения античных произведений с точки зрения композиций и рисунка.¹²⁹ Кроме европейских изданий в ИАХ хранился рукописный каталог резных камней, составленный И.И. Бецким.¹³⁰

Композиционные решения исторических живописцев базировались на общепринятых правилах, но при этом не исключали обращения к образцам европейских и русских художников. Исследуя французские гравированные увражи, М.А. Пожарова выявила аналогию между композицией с античной геммы в иллюстрации «Зевс и Фетида» (издание Левеска де Гравеля «Собрание античных резных камней», Париж, 1732–1737) и живописным воплощением этой композиции на полотне «Зевс и Фетида» А.П. Лосенко.¹³¹ Подобное обращение к источникам, цитирование их или воплощение схожих форм в собственных произведениях можно также считать признаками рецепции и адаптации античных и европейских источников в русской исторической живописи.

При этом нельзя забывать, что копирование было не единственным этапом обучения в ИАХ. Кроме рисования с гипсов, изучения техники живописи «старых мастеров», копирования образцов западноевропейской живописи, много часов художники проводили и в натурном классе. Работа с моделью была действительно важным этапом обучения, что нашло теоретическое изложение уже в конце XVIII в. в «Кратком руководстве к познанию рисования и живописи исторического рода» И.Ф. Урванова. И.Ф. Урванов писал, что «деланье с натуры есть самое важнейшее в художестве учение, и ничто столь не ведет к истинному познанию».¹³² Живопись этого периода строилась на главенстве рисунка. Пропорция,

¹²⁹ Пожарова М.А. Французские гравированные увражи XVIII века как фактор развития европейской художественной теории // Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – М.: БуксМАрт, 2022. – С. 75–109.

¹³⁰ Пожарова М.А. Французские гравированные увражи XVIII века как фактор развития европейской художественной теории. – С. 109.

¹³¹ Там же. – С. 94–95.

¹³² И.Ф. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 81.

линии, композиция, структура картины – все было подчинено рисунку. В данном контексте акцент на линии и, прежде всего, на силуэте позволял живописцам апеллировать локальными тональными и цветовыми пятнами.

Для работы над композицией художники множество часов проводили в натурном классе, изучая пластику движений человека. Такие рисунки отдельных фигур или многофигурных постановок могли также служить подготовительными эскизами к исторической картине. Следующей стадией было выполнение графического наброска композиции с применением сангины и мела. Анализируя подготовку эскизов, А.А. Карев приводит слова И.Ф. Урванова, которые формулировали фундаментальные идеи построения композиции классицистического искусства, сформировавшиеся, конечно, в ИАХ гораздо раньше, чем были опубликованы в «Кратком руководстве»: «расположение есть благопристойное помещение разных предметов. Правила онаго состоят в том, чтоб те фигуры ставить ближе к середине, то есть на втором плане, кои в истории суть главные действующие лица, или иначе сказать, кои главное совершают действие; а прочия помещать на третьем и первом плане, разные принадлежности и украшения».¹³³ Таким образом, композиция предполагала наличие в значительной степени на переднем, реже на заднем плане, второстепенных деталей – фигур, растений, животных и даже символических образов, подчас характеризующих и помогающих раскрыть содержание сюжета. Канон картины или рисунка в эпоху классицизма предполагал, что главные фигуры или действующие лица занимали три части картины, остальное отводилось пейзажу и второстепенным деталям. Важным в композиционном решении было также уравнивание на полотне фигур, взаимосвязь между которыми строилась на ритмически выстроенных линиях и повторениях движений между главными и второстепенными персонажами, а также динамикой тканей.

¹³³ И.Ф. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 94.

После проделанной работы в натурном классе ученики обращались к написанию картины. Значительный вклад в освоение основ рисунка и владение им в совершенстве был оценен уже в XIX в. Н.В. Кукольник писал об этом: «от Лосенки до наших времен все наши лучшие художники обладали твердым и правильным рисунком, а это должно отнести к заслугам нашей Академии». ¹³⁴

В практике конкурсной работы для получения золотых медалей за историческое полотно существовал особый процесс. Мысль о творческом соперничестве как неременном условии динамичного развития проникает и в отечественное мировоззрение. Д.А. Голицын писал: «В то время просвещенный век народа настает, когда начинается между художествами и художниками взаимное соперничество». ¹³⁵ В какой-то степени такой процесс можно даже назвать конкурсом на допуск к картине: 1 апреля каждый год проходило академическое собрание, на котором претендентам на получение медалей оглашалась тема работы. За один день воспитанники Академии должны были подготовить эскизы и на следующий день в 7 утра академический Совет ИАХ отсматривал представленные работы. В.В. Бабияк писал, что «первоидея композиции быстро воплощалась на листе небольшого формата, после чего происходило уточнение “эмоциональной температуры” сюжетного действия с одновременной детализацией изображения». ¹³⁶ Лучшие получали одобрение, не прошедшие конкурс отправлялись на исправления. Только после утверждения эскиза, ученики могли приступить к написанию картины. Подобный процесс работы на конкурсной основе с небольшими отличиями был изложен и в регламентах европейских академий ¹³⁷, сведения

¹³⁴ Эрнст С. Рисунки русских художников в собрании Е.Г. Шварца // Старые годы. – 1914. – Октябрь–декабрь. – С. 31.

¹³⁵ Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. – С. 73.

¹³⁶ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 291.

¹³⁷ Моисеева С.В. Условия конкурса как основной формы учебного задания в уставах и регламентах Петербургской Академии художеств 1760-х гг. и европейских академий XVII – середины XVIII столетия. – С. 3–4.

о которых хранились в ИАХ. Сравнив русский регламент в части проведения конкурсной работы с текстами Французской, Испанской, Датской и Венгеро-Богемской академий, С.В. Моисеева обнаружила весьма существенные элементы различия: в правилах Французской академии не отмечен принцип двойного отборочного этапа, а также последовательное движение от эскизов к законченным произведениям и более короткие сроки их исполнения. Данные факты позволили ей сделать вывод, что И.И. Шувалов создал свою собственную систему конкурса, не имевшую абсолютных аналогов в Уставах и Регламентах современных академий.¹³⁸

Важным для русской исторической живописи, в равной степени, как и для европейской живописи, были изображения экспрессии. В середине XVIII в. в «Энциклопедии» Д. Дидро была опубликована статья Л. де Жокура о страстях, которая излагала основные положения лекции Ш. Лебрена «О выражении страстей».¹³⁹ В 1766 г. в письме, направленном в ИАХ, Д.А. Голицын писал, что «если художник будет не достаточен в экспрессии, то есть в живописи изъявления, то будет оставаться в числе живописцев декораторов».¹⁴⁰ М.А. Пожарова указала, что источником изучения «теории страстей» Лебрена в России была серия академических оригиналов, значительная часть которых была исполнена по рисункам Георга Фридриха Шмидта, первого профессора гравюры, приглашенного в Российскую империю. Согласно контракту он привез с собой работы, предназначавшиеся для копирования учениками, из которых многие были созданы в период его пребывания в парижской Академии живописи и скульптуры в 1736–

¹³⁸ *Моисеева С.В.* Условия конкурса как основной формы учебного задания в уставах и регламентах Петербургской Академии художеств 1760-х гг. и европейских академий XVII – середины XVIII столетия. – С. 8.

¹³⁹ *Пожарова М.А.* «Теория» Шарля Лебрена и «идеи» Роже де Пиля в преломлении русских авторов XVIII века // Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. – М.: БуксМАрт, 2022. – С. 28–29.

¹⁴⁰ *Пожарова М.А.* Жанровая классификация Андре Фелибьена в русских текстах XVIII века // Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. – М.: БуксМАрт, 2022. – С. 15.

1744 гг.¹⁴¹ В 1771 г. в ИАХ была учреждена особая медаль «за экспрессию».¹⁴² Выполнение академических заданий для получения данной медали было основано на популярном методе Шарля Лебрена и интересно с точки зрения развития русско-европейских художественных связей.¹⁴³ Этот факт также является примером рецепции и ретрансляции западноевропейской теории искусства.

Академическая традиция живописи предполагала соблюдение целого ряда положений, начиная от процесса создания композиции до окончания работы над живописным полотном. Процесс обучения в ИАХ был построен на развитии художественных способностей не только в изображении фигур, животных, плодов, цветов и птиц, но и в формировании у воспитанников творческого образного мышления. Самых талантливых и «свободных» в рисунке и в художественно-пластических образах определяли в класс живописи исторической.

Живопись классицизма строилась по канону изображения фигур, построения композиции и колорита картины. Натура служила основой для ее творческого преображения: анатомической идеализации в соотношении с пропорциональностью и соразмерностью форм. Пространственно-пластические характеристики изображения фигур на полотне должны были соответствовать негласному канону изображения идеального человека или героя. Эти идеи позднее были изложены вице-президентом ИАХ П.П. Чекалевским, который рекомендовал художникам добиваться такого рисунка, «... когда означится правильность в обводах, величавость в фигуре, приятность в положении, красота в членах, сила в груди, легкость в ногах,

¹⁴¹ *Пожарова М.А.* Европейская теория искусства и русские интерпретаторы XVIII века // Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – М.: БуксМАрт, 2022. – С. 30.

¹⁴² *Рязанцев И.В.* Петербургская Академия художеств и вопросы художественной жизни второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. – Вып. 2. – М.: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1996. – С. 29.

¹⁴³ *Арутюнян Ю.И.* Конкурсы, награды и премии в педагогической практике Академии художеств. – С. 140.

крепость в плечах и руках, откровенность на челе и на бровях, разум в глазах, здоровье на щеках и добродушие, или приязненность на устах». ¹⁴⁴

Не стоит забывать о том, что подобные идеи в сочинениях русских просветителей XVIII в. существовали и в виде рекомендаций для художников. Например, в трактате «О пользе, славе и проч. художествах» Д.А. Голицын писал, что следует избегать нарочитых поз, а фигуры должны быть «пристойными» выбранному сюжету. В отличие от живописи барокко главным для выражения экспрессий в классицизме стали жесты. Анализируя «образ писания» русских художников второй половины XVIII в., А.А. Карев приводил слова того же Д.А. Голицына о правилах, к которым следовало обращаться: «Позиции фигур должны быть натуральны, наполнены экспрессии, перемешаны в движениях и усупротивлены в членах», а в зависимости от сюжета они могут быть «просты или благородны, оживленны или смиренны». ¹⁴⁵ Как полагали русские писатели и просветители второй половины XVIII в., движение рук и ног, трактовка головы и взгляда являются признаками экспрессии.

Изображение поставленной академической задачи художнику должно было соответствовать эстетическим идеалам эпохи. Во второй половине XVIII в. в произведениях исторической живописи главными считались такие достоинства, как вдумчивость, рассудительность и благопристойность. Именно эти предпочтения были описаны позднее в сочинении И.Ф. Урванова (1793). В этом руководстве автор писал: «Страсти же и чувствования всегда выражаются взглядами и чертами лица, и приличным движением головы, рук, ног и корпуса...». ¹⁴⁶ Таким образом, воплощение художником в картине сдержанных эмоций, страстей, переживаний героев, отражение «эмоциональной культуры» сюжета происходило с использованием

¹⁴⁴ Чекалевский П.П. Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников. – С. 136.

¹⁴⁵ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 43.

¹⁴⁶ И.Ф. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 52.

признаков или аллегории душевного состояния героя и было неотъемлемой частью эстетических идеалов эпохи.¹⁴⁷ О значении «эмоциональной культуры» для русского искусства второй половины XVIII в. писал А.Л. Зорин. На основе философских сочинений того времени, он выявил важную взаимосвязь искусства и политических событий эпохи: «эмоциональная культура», как пишет автор, является частью истории, и она неразрывна с политическими и социальными преобразованиями в обществе.¹⁴⁸

Второй составляющей живописи, помимо рисунка, были цветовые отношения или как их называли «колор». Безусловно, живописцы должны были владеть искусством взаимоотношения цветовой палитры, светотеневой моделировкой форм и пространства. На это указывали и все отечественные теоретики: Д.А. Голицын, П.П. Чекалевский, И.Ф. Урванов. Как следует из теоретических положений и рекомендаций практического характера большое внимание, помимо рисунка, уделялось не только светотеневой моделировке, но и выразительности в трактовке фигур и окружения. Контраст и распределение уровня освещенности предметов способствовали формированию пространственной среды на полотне, что подчеркивало трехплановое построение композиции. Обращение к произведениям исторической живописи второй половины XVIII в., например, к картинам А.П. Лосенко, И.А. Акимова, П.И. Соколова, Г.И. Угрюмова и др., позволяет сделать вывод, что распределение света строилось следующим образом: источник света исходил от зрителя слева сверху, мягко рассеиваясь в произведении.

Выбор тем и сюжетов исторической картины менялся в течение всей второй половины XVIII в. Такие изменения могли быть связаны с

¹⁴⁷ Желнова Е.Г. «Эмоциональные убежища» в живописи классицизма (на примере полотен П.И.Соколова // XVIII век: смех и слезы в искусстве эпохи Просвещения: коллективная монография / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – СПб: Алетейя, 2018. – С. 281–290.

¹⁴⁸ Зорин А.Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 568 с.

приоритетами в выборе тем конкретных преподавателей в классе исторической живописи. К примеру, А.А. Карев обращал внимание на то, что на 1766–1773 гг. приходится большинство тем из истории средневековой Руси, которые так предпочитал А.П. Лосенко, а после смерти художника явно преобладают сюжеты из античной мифологии.¹⁴⁹ Н.А. Яковлева отмечала, что в конце 1790-х – начале 1800-х гг. в русской исторической живописи снова появился целый ряд произведений, основной темой которых было призвание к подвигу или единоборство юного героя с могучим противником.¹⁵⁰ В целом, во второй половине XVIII в. русская история существовала в картинах наравне с античной мифологией. В начале исследования мы уже говорили о том, что воспитанники ИАХ обучались не только рисованию, но и изучали общеобразовательные предметы. Знание истории, мифологии, закона Божьего, анатомии и других сопутствующих художествам предметов помогало воплотить с достоверностью задаваемый Советом академии сюжет или написать картину по собственному выбору уже состоявшемуся мастеру.

Если в середине XVIII в. в стенах ИАХ еще не существовало иерархии жанров живописи, то к концу XVIII в. историческая живопись вышла на первую ступень. В теории русского искусства жанровая структура нашла отражение в сочинении преподавателя ИАХ И.Ф. Урванова.¹⁵¹ Кроме того, иерархия жанров была упомянута и в «Инструкции учителям живописных классов», составленной в 1795 г. профессором ИАХ И.А. Акимовым. В ней говорилось о подчинении всех учителей живописи «портретной, ландшафтной, миниатюрной, перспективы, орнаментной и пр.» профессору

¹⁴⁹ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 59.

¹⁵⁰ Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 69.

¹⁵¹ Там же. – С. 12.

исторической живописи, «поелику разные роды живописи есть суть отрасли исторической». ¹⁵²

Границы исторической картины были гораздо шире, чем просто фиксация тех или иных событий и компонование фигур по принципу замкнутой трехплановой композиции. Произведения русских исторических живописцев стали проводником между античностью в представлении современников и современными тенденциями живописи. В них умело соединялись античные мифологические сцены и персонажи с теоретическими идеями эпохи Просвещения. В основе любого сюжета лежала натура, преображенная через призму греческой классики, современных направлений и возможностей искусства. Русские художники не только ставили натурные постановки, наработывая подготовительный материал для будущей картины. В равной степени они прибегали к «цитированию» – использованию в композиции уже сложившихся устойчивых иконографических норм, заимствуя и преломляя античные образцы в своих работах. А.А. Карев писал, что сам факт подобного цитирования «подчеркивал не только почетное следование классики, но и общность и общезначимость правил, по которым работали античные мастера, великие художники новой Европы и которые теперь вполне усвоены отечественными живописцами». ¹⁵³ Таким образом, обращение в русском искусстве к распространенным сюжетам из мифологии, использование в картинах отсылок к общеизвестным произведениям искусства, освоение всех основных положений и принципов классицизма достаточно быстро вывели отечественную историческую живопись на одну ступень с лучшими европейскими мастерами и сформировали ту среду, в которой проходило обучение П.И. Соколова.

¹⁵² *Пожарова М.А.* Жанровая классификация Андре Фелибьена в русских текстах XVIII века // *Пожарова М.А.* Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. – С. 20.

¹⁵³ *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. – С. 93.

1.3 Учеба П.И. Соколова в Императорской Академии художеств (1763–1773): освоение мастерства и воспитание художественного видения образа

Исследование педагогической системы, процессов формирования в России академического художественного образования неразрывно связано с анализом творческого наследия отдельных художников, поскольку изучение рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции наиболее полно можно провести на примере их творчества. К числу таких художников может быть отнесен академик исторической живописи Петр Иванович Соколов (1753–1791). В данном параграфе обратимся к анализу его работ, выполненных в период обучения в ИАХ с 1763 по 1773 гг., и попробуем понять, как в данном случае происходили рецепция академической традиции, совершенствование мастерства и воспитание художественного видения образа.

О детстве и юности П.И. Соколова сохранилось крайне мало информации. В деле № 2600 из Ведомственного архива Государственного Русского музея (далее – ГРМ) содержатся сведения о том, что он был крепостным княгини Е.Д. Голицыной (1720–1761) и по «ее духовному завещанию» в 1761 г. был отпущен на волю.¹⁵⁴ Эти же данные приводила и Н.Н. Коваленская.¹⁵⁵ В Альманахе ГРМ годом освобождения П.И. Соколова от крепостной зависимости назван 1762 г.¹⁵⁶

В историографии существует несколько точек зрения касающихся года рождения П.И. Соколова. Самым ранним в литературе был назван 1743 г. Он упоминается лишь однажды в статье Сергея Эрнста¹⁵⁷, и потому согласиться с этим, не располагая соответствующими источниками, довольно сложно. Следующей датой рождения П.И. Соколова называется 1752 г. Этот год

¹⁵⁴ ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 1.

¹⁵⁵ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

¹⁵⁶ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – С. 172.

¹⁵⁷ Эрнст С. Рисунки русских художников в собрании Е.Г. Шварцца. – С. 45.

рождения указан в академическом юбилейном справочнике ИАХ, составленном С.Н. Кондаковым на основе архивных материалов.¹⁵⁸ Этой точки зрения придерживаются такие искусствоведы, как Н.П. Собко, Н.Н. Коваленская¹⁵⁹, В.И. Кандыба¹⁶⁰ и А.В. Максимова¹⁶¹. Существует еще одна точка зрения относительно года рождения П.И. Соколова. А.И. Сомов полагал, что это был 1753 г.¹⁶² Этот год указывается в архивных материалах ГРМ (Биография живописца Соколова Петра Ивановича. Эрнст Сергей Ростиславович. 1950-е гг.),¹⁶³ а также во всех современных изданиях, альбомах, каталогах Государственной Третьяковской галереи (далее – ГТГ), Государственного Эрмитажа (далее – ГЭ), ГРМ и других российских музеев. Однако до сих пор в искусствоведческой литературе можно встретить указание обоих годов рождения художника и 1752, и 1753. К примеру, в Альманахе ГРМ, посвященном русскому рисунку и акварели XVIII в., встречаются сразу две даты рождения П.И. Соколова: А.В. Максимова приводит 1752 г.¹⁶⁴, при этом в общих биографических сведениях в каталоге указан 1753 г.¹⁶⁵

В отечественном искусствоведении существует также несколько версий относительно того, в каком году крепостной П.И. Соколов поступил в обучение в ИАХ. Первые упоминания о художнике появляются в документах ИАХ за 1763 г. В архивных материалах ГРМ содержатся сведения о том, что П.И. Соколов поступил в число воспитанников ИАХ в 1763 г. и обучался в

¹⁵⁸ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. – Часть I. – С. 185.

¹⁵⁹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

¹⁶⁰ НА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 767. Л. 6.

¹⁶¹ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – СПб.: Palace Editions, 2005. – Вып. 80. – С. 32.

¹⁶² Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи / Сост. А.И. Сомов. – Часть 1. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1872. – С.150.

¹⁶³ ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 1.

¹⁶⁴ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – С. 32.

¹⁶⁵ Там же. – С. 172.

живописном историческом классе.¹⁶⁶ В справочнике С.Н. Кондакова также значится: «воспитанник с 1763 года».¹⁶⁷ Такую же дату называет и А.И. Сомов.¹⁶⁸ Н.Н. Коваленская писала, что П.И. Соколов, освобожденный от крепостничества десятилетним мальчиком, в 1763 г. поступает в обучение в ИАХ.¹⁶⁹ При этом в реестре от 18 мая 1764 г. президента И.И. Бецкого под номером 21 числится Петр Соколов: «за рисунок с головок оставлен впредь до рассмотрения».¹⁷⁰ Вероятно, данное упоминание может быть связано с рассмотрением способностей к рисованию П.И. Соколова и целесообразностью его дальнейшего обучения в ИАХ.

Крайне мало сохранилось информации и о первых педагогах П.И. Соколова. Н.Н. Коваленская, ссылаясь на сведения Н.П. Собко, первым учителем П.И. Соколова называла Д.Г. Левицкого.¹⁷¹ Науче не известно и о первых работах художника, исполненных им в начале обучения в ИАХ. Первые сохранившиеся до наших дней рисунки П.И. Соколова были созданы им в натурном классе и относятся к 1760-м гг. Большая часть этого графического наследия представлена в фондах ГРМ, Научно-исследовательского музея Российской академии художеств (далее – НИМ РАХ) и ГТГ.

Первое распределение учеников по мастерским произошло в 1767 г., когда педагогами в ИАХ стали ее первые выпускники. Русские мастера, получившие образование в этих стенах, уже работали преимущественно в одном жанре, лишь иногда уделяя внимание другим. В данной связи стоит отметить, что в первом Уставе ИАХ 1764 г. была предусмотрена только спецификация штатов преподавателей живописи, а в 1767 г. в живописном

¹⁶⁶ ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 1

¹⁶⁷ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. – Часть I. – С. 185.

¹⁶⁸ Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи. – С. 150.

¹⁶⁹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

¹⁷⁰ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – С. 98.

¹⁷¹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

отделении уже были сформированы пять отдельных самостоятельных классов, каждый из которых занимался обучением исторической, портретной, пейзажной, орнаментальной и живописью «перспективы». ¹⁷² С этого же года обучение П.И. Соколова проходило в классе живописи исторической. Среди его педагогов были художники Г.И. Козлов (1738–1791) и А.П. Лосенко (1737–1773), творчество которых развивалось в русле классицистического направления, господствовавшего в России во второй половине XVIII в. Творческий опыт данных художников, несомненно, оказал большое влияние на освоение П.И. Соколовым академической традиции и воспитание художественного видения образа. В.В. Бабияк отмечал, что «особым условием наличия “художественности” в рисунке можно считать участие при его создании педагога-наставника», поскольку именно он являлся автором постановки, закладывая в нее «идейно-эстетическую основу художественности будущего рисунка, направляя мышление и настраивая восприятие ученика “на образ”, на выполнение задачи, отвечающей замыслу». ¹⁷³ Это представляется совершенно справедливым.

Г.И. Козлов преподавал в ИАХ с 1762 г. и, будучи профессором исторической живописи, наряду с другими преподавателями, руководил занятиями в натурном классе. ¹⁷⁴ Ведущую роль в развитии академической школы сыграл А.П. Лосенко, преподававший в ИАХ с 1769 по 1773 гг. ¹⁷⁵ Он первый ввел в своей мастерской работу с живой моделью в течение трех дней в неделю, тем самым стараясь привить воспитанникам ИАХ стремление к изучению натуры. ¹⁷⁶ А.В. Максимова писала, что ученические «натурщики» позволяют исследователям судить об ИАХ XVIII в. во многом полнее и

¹⁷² Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 12.

¹⁷³ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 348.

¹⁷⁴ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Л.: [б. и.], 1981. – Вып. XIV. – С. 18.

¹⁷⁵ Там же. – С. 19.

¹⁷⁶ Гаврилова Е.И. О рисунках А. Лосенко // Искусство. – М.: Искусство, 1964. – № 1. – С. 64.

точнее, чем какой-либо иной материал.¹⁷⁷ Важно, что при работе над учебной постановкой ученик старался выявить ее своеобразие в строгом соответствии с выбранной сюжетно-тематической линией.¹⁷⁸ А.П. Лосенко учил учеников первоначально улавливать главное, т.е. сначала набрасывать общий силуэт фигуры и затем прорабатывать детали. Такой подход, как мы увидим в рисунках П.И. Соколова 1770-х гг., помог ему освободиться от грубых контрастных силуэтов и смягчить технику, что будет отличать графику художника 1770-х гг. от рисунков 1760-х гг.

Согласно архивным данным, первую награду за «оказанные успехи в рисунке» П.И. Соколов получил в 1765 г. К этому году относится графический лист «Аллегория реки. Рисунок с гипса» (1765. ГРМ Р-39246). А.В. Максимова, рассматривая экзаменационные рисунки учеников ИАХ, обращала внимание на то, что, как правило, медалистами становились воспитанники 4-го и 5-го возрастов, но бывали случаи присуждения медалей ученикам 3-го возраста, т.к. продвижение в классах зависело от личных достижений: экзаменационные списки содержат единственное в своем роде указание на присуждение в декабре 1765 г. бронзовой медали за рисунки ученику 3-го возраста П. Соколову. Вероятно, это было единственное награждение в ИАХ бронзовой медалью.¹⁷⁹ 7 мая 1767 г. состоялось следующее награждение, которое получил П.И. Соколов за рисунки. Совет ИАХ постановил: «Удостоены к получению серебряных медалей за оказанные успехи по четырех месячному экзамену в рисунках с натуры <...> нижеследующие, а именно по живописному классу ученик 4-го возраста Петр Соколов...».¹⁸⁰ Это были первые отмеченные Советом ИАХ работы художника, которые показали, что всего за несколько лет обучения

¹⁷⁷ Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 33.

¹⁷⁸ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 352.

¹⁷⁹ Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 38.

¹⁸⁰ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – С. 119.

П.И. Соколов достиг хорошего уровня мастерства. Сказать о каких рисунках шла речь в данных награждениях сейчас не представляется возможным, поскольку самые ранние сохранившиеся графические листы художника датированы десятилетием (1760-е гг.) и не имеют точной датировки.

К 1768 г. относится рисунок «Натурщик» (рис. 29) из фондов ГТГ, выполненный сангиной. На обороте сохранилась подпись: рисовал Петр Соколов в 1768 г. октября 10 дня.¹⁸¹ В этом рисунке художник уделяет одинаковое внимание как фигуре натурщика, так и разработке фона. Длинными штрихами он проходит почти все изображение. Применение одинаковой штриховки на разных поверхностях приводит к общей «сухости» рисунка. Жесткий контрастный штрих сангины может быть следствием перехода от рисования с гравюр к изображению натуры.¹⁸² Постигание академической традиции давалось художнику не сразу. В этом графическом листе отчетливо видна попытка П.И. Соколова показать на практике свои уверенные знания пластической анатомии. Однако это увлечение здесь чрезмерно и приводит к тому, что теряется ощущение изображения живого человека, тело которого полностью разбито на множество отдельных мышц. Такой подход может быть связан с отработанным навыком рисования гипсов. Недостаточно хорошо П.И. Соколову еще удаются переходы от света к тени. Отсутствие полутонов искажает пропорции тела. За натурщиком – условная драпировка, сквозь которую просвечиваются плотные, слегка неуверенные линии построения перспективной плоскости. Такого внимания к фону мы не встретим в его более поздних работах.

В фондах НИМ РАХ хранится рисунок «Натурщик» П.И. Соколова 1760-х гг. (рис. 33). Рисунок исполнен карандашом с применением растушевки. Изображение демонстрирует очевидные успехи начинающего мастера. Рассматриваемый рисунок производит впечатление «удивительно гармоничной взаимообусловленности формально пластического и

¹⁸¹ Рисунок XVIII века. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1996. Том I. – С. 168.

¹⁸² Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 35.

эмоционального начал». ¹⁸³ Пропорции и масштаб изображения схвачены верно. Лицо и нога, выступающая на зрителя, отрисованы гораздо больше, чем остальные части рисунка. В лице натурщика мы наблюдаем не только попытку передачи портретного сходства, что выражено особой формой носа, ушей, четко очерченными надбровными дугами и скулами, но и эмоциональную характеристику образа, что, в принципе, не так важно для выполнения рисунка натурщика. «Слепящий словно от вспышки молнии верхнебоковой свет выхватывает из глубины затененного фона силуэт крупной фигуры. Мышцы рук, крепко ухвативших весло, напряжены до предела. Grimаса усилия исказила лицо. Резкий наклон, будто падающего вперед фронтально развернутого торса, в противоход ногам усиливает винтообразную динамику движения», – писал об этом рисунке В.В. Бабияк. ¹⁸⁴

Данный графический лист нельзя назвать совершенным с точки зрения степени проработанности образа. В нем нет ощущения крепкой руки профессионального художника, общая моделировка выдает, что рисунок ученический. Художнику еще достаточно слабо удается проработка светотеневой моделировки фигуры: объем условен, практически отсутствуют полутона, передача пространства присутствует слабо и ощущается, по большей части, за счет изображения постамент, на котором сидит натурщик. При этом, как верно писал В.В. Бабияк, все «элементы рисунка подчинены передаче эмоционального действия, здесь продуманы тональные акценты и контрастность теней, нанесенных энергичным бархатистым штрихом плоскостью грифеля, глубокая прочувствованность и цепкость точного анатомического анализа». ¹⁸⁵ Этот рисунок относится к типу академических постановок «сидящий натурщик на камне». Данный тип получил такое название, поскольку постановка напоминает античные статуи, благодаря

¹⁸³ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 349.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

«изысканно-красивому повороту и наклону торса, согнутой в колене одной ноге, вытянутой вперед другой и положению рук». ¹⁸⁶

Еще один рисунок П.И. Соколова «Фигура обнаженного юноши» (1770-е гг.), исполненный сангиной, также хранится в фондах НИМ РАХ (рис. 38). Рисунок также относится к типу постановок «сидящий натурщик на камне». Графический лист отражает еще одно академическое задание по рисунку натурщика в сложном ракурсе. Фигура изображена в полный рост. Натурщик сидит в замкнутой позе: корпус тела слегка наклонен вперед, правая нога согнута в колене, поднята и перекинута через колено другой ноги таким образом, что пятка упирается в сиденье постамента. Голова натурщика немного развернута вправо и наклонена вперед настолько, что шея совсем не видна и создается впечатление, будто она полностью отсутствует. Пропорции фигуры натурщика гипертрофированы, мышечный объем изображен настолько ненатуралистично, что голова по отношению к телу кажется чрезмерно маленькой.

Пластический язык данного изображения отличается весьма слабым разнообразием выразительных средств. При этом данный рисунок можно назвать наглядным образцом переходного этапа в обучении рисунку П.И. Соколова. В отличие от работ 1760-х гг. в данном рисунке художнику лучше удается изображать объемы, он совершенствуется в передаче полутонов, используя мягкие тонкие переходы при светотеневой моделировке формы. Однако в проработке фона и окружающих деталей (постамент, драпировка) еще сохраняются жесткие контуры и практически отсутствуют полутона.

Одним из лучших рисунков с натуры 1760–1770-х гг. является «Лежащий натурщик» П.И. Соколова (НИМ РАХ) (рис. 30). А.В. Максимова полагала, что данный рисунок можно отнести к 1771–1773 гг., когда П.И. Соколов был оставлен при ИАХ для усовершенствования. ¹⁸⁷ Однако в

¹⁸⁶ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – С. 36.

¹⁸⁷ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века. – С. 19.

учетно-хранительской документации НИМ РАХ, опубликованной в Государственном каталоге музейного фонда РФ, рисунок датирован 1760-ми гг. Этот рисунок является прекрасным примером натуральных постановок в сложных ракурсах. Такие задания были частью академической программы в ИАХ. Похожие положения фигур мы встречаем и у других русских художников этого времени, достаточно вспомнить работы А.П. Лосенко «Авель» (1768, Харьковский художественный музей. Рис. 31) и «Лежащий натурщик. Этюд» (Вторая пол. 1760-х (?), ГРМ. Рис. 32).

Фигура скомпонована по дугообразной линии; мастерски передана анатомия. Голова запрокинута, левая рука перекрывает лицо и крепко сжимает палку, правая расслабленно свисает с постамента, скорее напоминающего камень, на котором лежит натурщик. Правая нога выдвинута вперед и развернута коленом к зрителю, левая в противовес отставлена назад. Обе ноги опираются на еще один постамент, очертаниями напоминающий поваленный ствол дерева. Подобное разнообразие движений в академических постановках было построено по одному из самых распространенных в XVIII в. принципу «супротивлений», имеющих в своей основе экспрессивные нагрузки на отдельные части фигуры человека, которые чередовались таким образом, что, находясь в динамическом состоянии, фигура вместе с тем сохраняла равновесие.¹⁸⁸ В этой работе художник отходит от чрезмерной прорисовки мышц, свойственной его рисункам сангиной 1760–1770-х гг. Исполнение данного рисунка более свободное, хотя здесь П.И. Соколов еще не полностью отказывается от четко очерченного силуэта. Так, например, выполнены ноги натурщика и подчеркнут общий абрис натуры. Смещение разных штриховок – коротких и четких наклонных линий, расположенных далеко друг от друга, и длинных, свободных, плотных штрихов более мягкого карандаша, – придает некоторую динамику и живость изображению. Рисунок демонстрирует высокий уровень художественного мастерства. Пространственно-пластические характеристики изображения фигуры

¹⁸⁸ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 60.

соответствуют академическому канону изображения тела, описанному в 1792 г. вице-президентом ИАХ П.П. Чекалевским и приведенному нами выше (в параграфе 1.2). Эти характеристики, присутствующие в изображении натурщика, также позволяют говорить о рецепции П.И. Соколовым академической традиции.

А.В. Максимова отмечала, что «Лежащего натурщика» П.И. Соколова можно уже с полным правом назвать мастерской работой: труднейшая поза «поверженного» преодолена с легкостью. Также она справедливо замечала, что особое умение изображать ноги и кисти рук – своего рода экзамен для рисовальщика – станет теперь отличительным качеством рисунков П.И. Соколова до последних лет его жизни.¹⁸⁹

В рисунках П.И. Соколова 1770-х гг. обращает на себя внимание повторяющийся технический прием, который художник использует во всех графических работах этого периода – на серо-голубой бумаге смешение разных штрихов, коротких и четких наклонных линий, расположенных далеко друг от друга, и длинных, свободных, плотно прилегающих, исполненных более мягким карандашом, с применением мела для высветления. Такой прием был продиктован академической системой обучения. В передаче материальности и художественности образа ИАХ видела залог успеха учеников в живописи, считая умение воссоздать тоном отличительные качества фактуры лучшей тренировкой для работы красками. В академической традиции рисунок являлся переходным этапом к живописи. Поэтому в рисунке широко применялось сочетание сангины с мелом, чаще итальянского карандаша с мелом, причем для каждого рисунка очень точно подбирался тон бумаги: сероватый для пожилых моделей, зеленоватый для молодых. К работе мелом приступали не в конце рисунка, а в середине, когда намеченная форма начинала конкретизироваться.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века. – С. 19.

¹⁹⁰ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 199.

В Дальневосточном художественном музее (г. Хабаровск) хранится еще один рисунок П.И. Соколова «Обнаженный натурщик» (рис. 34). Рисунок исполнен свинцовым карандашом на серой бумаге. Натурщик изображен в рост вполоборота, корпус слегка наклонен вперед, голова опущена, руки согнуты в локтях и приподняты к подбородку, пальцы сложены в «замок» и крепко сжаты. Одна нога согнута в колене и опирается на камень (постамент). По нижнему краю листа, ближе к правому углу, стоит штамп – двуглавый орел «АХ» и «ПМ». В левом верхнем углу – надпись: «ПИ Соколов».

Точная дата создания этого графического листа не известна. В рисунке нет детальной проработки натуры, контур очерчен местами четкой темной плотной графической линией, лицо натурщика намечено условно. Слегка отмечены тени, моделирующие объем. Можно предположить, что данный рисунок мог быть выполнен в 1770-е гг., поскольку в более поздних рисунках П.И. Соколова подобные контрастные линии контура отсутствуют.

Важной задачей в рисунках с натуры, которую определял воспитанникам ИАХ А.П. Лосенко, были упражнения в композиции. Он продумывал постановки не только с пластической стороны, но и с точки зрения смыслового содержания и эмоциональной окраски.¹⁹¹ Значимость подобных постановок характеризовал В.В. Бабияк, отметив, что «по мере усложнения заданий именно тематическая постановка, имеющая содержательную определенность, продвигает учащегося на следующий уровень развития художественно-образного мышления».¹⁹²

В академических классах А.П. Лосенко ставил постановки при участии двух и более натурщиков, принимавших разные позы. При выполнении такого рисунка обязательным требованием было заполнить все пространство листа, следовательно, воспитаннику было необходимо сразу набрасывать

¹⁹¹ Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 35.

¹⁹² Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 272.

общую массу и в процессе работы уточнять детали. Примером такого задания может служить незаконченный рисунок П.И. Соколова, изображающий группу воинов (1770-е гг., ГРМ). На листе два человека: один, стоящий к нам спиной, поддерживает другого, словно раненого и обращенного лицом к зрителю. По степени растушевки и незавершенности в прорисовке ног обеих фигур видно, как последовательно велась работа над созданием образа.

Другой лист, совсем иной по качеству изображения – «Натурщики» (1770-е гг., ГРМ). Эта более сложная поставка превосходно решается П.И. Соколовым. Две фигуры, сидящие на разном уровне, удачно скомпонованы в листе, занимая собой практически все пространство. Художник прекрасно справляется с передачей анатомии тела, хотя фигуры выглядят немного гипертрофированно. Мы видим лицо только одного юноши, портретные черты которого схожи с изображением Амура в картине П.И. Соколова «Амур, оттачивающий стрелу» (1770-е гг., ГРМ. Рис. 1). Движение короткого косого штриха в двухфигурной постановке более сдержано и ложится по форме. Несмотря на некоторую силуэтность фигур из-за плотного нажима мягким карандашом контура рук и ног, нежные переходы тонов и небрежно раскинутые локоны волос натурщиков придают большую легкость рисунку.

В этих листах уже чувствуется «школа А.П. Лосенко» и высокий уровень мастерства П.И. Соколова. Развитие творческих способностей, рецепция академической традиции, освоение художественного видения образа принесли художнику новое награждение: 23 января 1770 г. П.И. Соколов был удостоен первой серебряной медали за «оказанные успехи в рисунке с натуры». ¹⁹³

В 1770 г. в ИАХ состоялся аукцион, на котором были представлены учебные работы художников. Практика продажи ученических работ

¹⁹³ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – С. 126.

позволяла не только приобрести интересные произведения живописи и графики, исполненные русскими художниками, но и привлечь внимание коллекционеров, меценатов и общественных деятелей к творческим и педагогическим успехам ИАХ. Эта практика было важной частью просветительской деятельности ИАХ.¹⁹⁴ На этом аукционе были проданы рисунки П.И. Соколова карандашом: «Голова апостола Петра», «Поэзия» и «Музыка» и картины, копированные в академической галерее: «Испанский пастух с флейтой», «Весталка с жертвенным сосудом» с Дженовезе (настоящее имя Бернардо Строцци (1581–1644)) и «Баталия».¹⁹⁵ За каждую картину была установлена цена по 9 рублей, что показывает, какого высокого уровня уже достиг художник не только в рисовании с натуры, но и в живописи. Упоминание проданных работ на аукционе является единственным свидетельством работы П.И. Соколова в копийном классе. Сведений о том, сколько копий и с полотен каких мастеров выполнял П.И. Соколов во время обучения в ИАХ, кроме тех произведений, которые были проданы на аукционе 1770 г., не сохранилось. Также не известно, сохранились ли указанные работы.

В гипсовом классе было выполнено несколько рисунков с гипсовых моделей «Экорше». Два рисунка хранятся в фондах ГРМ (вторая половина 1760-х–1773, Р-39264, Р-39265), три графических листа П.И. Соколова, получивших название «Анатомия» (1773, Р-1462, Р-1506, Р-1507), хранятся в фондах НИМ РАХ (рис. 39–41). Два из рисунков «Анатомия» подписные, на одном по нижнему краю стоит надпись: 1773 (рис. 39). Рисунки исполнены сангиной. Графические листы с изображением фигуры в рост (Экорше Гудона) представляют собой классические задания для художников по изучению и точному отображению пластической анатомии. Данная работа не подразумевает творческий подход к изображению, а имеет несомненное

¹⁹⁴ Байбузова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. – С. 29.

¹⁹⁵ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – СПб.: Политехн. заведение А. Баумана, 1862. Ч. II. – С. 71.

практическое учебно-вспомогательное значение для художника. П.И. Соколов грамотно выстраивает пропорции тела, в изображениях чувствуется «ученическая рука»: общие формы фигуры отмечены достаточно жесткими графическими линиями, преобладает резкий контур, за счет чего фигура кажется отрезанной от окружающей среды и не связанной с пространством. Данные листы – типичный образец академического задания, однако отличающийся грамотным построением формы.

Согласно учебной программе, которую мы рассматривали в параграфе 1.1, параллельно с работой в натурном и гипсовом классах П.И. Соколов выполнял академические задания для совершенствования в композиции и живописи. Как уже отмечалось, каждый год Совет ИАХ разрабатывал темы для создания композиций, после утверждения эскиза которой, исторический живописец приступал к работе над исторической картиной на заданную тему. Сюжеты для изображений могли быть взяты из античной мифологии, учебных пособий, книг по отечественной истории и других источников, о которых говорилось в параграфе 1.2.

В 1770 г. Совет ИАХ постановил ученикам живописного и скульптурного художества исполнить произведения: «из Российской истории, о удержании Владимиром нанесенного от Рогнеды на него сонного удара ножом». ¹⁹⁶ Сюжет был взят из «Истории» М.В. Ломоносова, согласно которому, «когда он (Владимир) имел уже других жен, то некогда пришедши к Рогнеде, уснул. Она, помня свое прежнее насильство и настоящее оскорбление, хотела сонного ножом зарезать. На тот час случилось Владимиру пробудиться. Схватил в смущение за руку и удар отвел...». ¹⁹⁷ В 1770 г. за картину «Покушение Владимиром на жизнь Рогнеды»

¹⁹⁶ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – С. 127.

¹⁹⁷ *Ломоносов М.В.* Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1766. – С.105–106.

П.И. Соколов был награжден малой золотой медалью.¹⁹⁸ В отчетах ИАХ сохранилась запись, что 3 мая 1770 г. членами академии за картину «Владимир и Рогнеда» был удостоен «второго награждения золотой медали живописного исторического класса Петр Соколов...».¹⁹⁹ Постановление годичного собрания Совета ИАХ было опубликовано в Санкт-Петербургских ведомостях № 65 от 13 августа 1770 г.: «За сочинения по заданным задачам удостоившимся ученикам второго награждения золотых медалей, а именно: живописных классов – истории Степану Сердюкову, Ивану Якимову, Петру Соколову <...>, из которых Петр Соколов, Федос Щедрин, Михайло Козловский и Федор Волков оставлены в Академии для продолжения учения, а прочие все выпущены из Академии художниками и назначены пенсионерами...».²⁰⁰ Картина получила высокую награду, но говорить об индивидуальных особенностях данного произведения не представляется возможным. Вероятно, картина не сохранилась (или место ее нахождения остается науке не известным), как не сохранились и описания полотна. Единственное, что мы можем сказать об упомянутом произведении, так это то, что оно, как и известная картина А.П. Лосенко «Владимир и Рогнеда», было написано по академической программе, которая была разработана Советом ИАХ.²⁰¹

В 1770-е гг.²⁰² помимо работы над программным произведением на тему из русской истории П.И. Соколов пишет картину, сюжетом которой становится «Амур, оттачивающий стрелу» (1770-е гг., ГРМ) (рис. 1). В историографии существовала версия, что это произведение было исполнено

¹⁹⁸ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

¹⁹⁹ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – С. 127.

²⁰⁰ Торжественные и публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств. – С. 32–33.

²⁰¹ Рязанцев И.В. Древнерусские исторические темы, заданные Академией художеств ее выпускникам в 1766–1773 годах // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 337.

²⁰² Гаврилова Е.И. Рисунки П.И. Соколова, ошибочно приписываемые А.П. Лосенко // Русский музей. Сообщения. – Вып. 9. – Л.: Советский художник, 1968. – С. 69–73.

художником в конце 1770-х гг. по возвращении из пенсiona. Данная гипотеза была предложена В.И. Кандыбой.²⁰³ При этом автор не приводил конкретных аргументов и доводов относительно даты создания данного произведения, отмечая лишь, что «из-за банальности сюжета и его традиционного решения картина не заслуживает особого внимания» и «интересна лишь как свидетельство первой и последней преднамеренной попытки художника приспособиться к господствующему художественному вкусу».²⁰⁴ Мы же склонны полагать, что по ряду признаков (прежде всего, опираясь на графический подготовительный материал), которые мы рассмотрим далее, картина была написана П.И. Соколовым до его пенсионерской поездки.

Как мы писали ранее, академическая традиция и принципы педагогической системы в ИАХ при работе над исторической картиной предполагали создание подготовительного графического материала, который включал в себя натурные постановки, прорисовку отдельных фрагментов композиции, жестов, положения рук и ног. Выполнение эскизно-подготовительной работы было важнейшей составляющей академического метода.²⁰⁵ Такой подход к работе над картиной, как мы позднее сможем убедиться на примере графического наследия итальянского и позднего периодов творчества П.И. Соколова, художник сохранит в течение всей своей жизни.

Подготовительные рисунки к картине «Амур, оттачивающий стрелу» хранятся в фондах ГРМ (рис. 36, 37). Огромная заслуга в их атрибуции принадлежит Е.И. Гавриловой. Изучая фонд графики XVIII в. ГРМ, она установила, что ранее эти рисунки считались работами А.П. Лосенко.²⁰⁶ Сопоставив номер портфеля, в котором некогда они хранились, с описью,

²⁰³ НА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 767. Л. 53.

²⁰⁴ НА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 767. Л. 53.

²⁰⁵ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 283.

²⁰⁶ *Гаврилова Е.И.* Рисунки П.И. Соколова, ошибочно приписываемые А.П. Лосенко. – С. 69–73.

составленной хранителями академического собрания Ф.И. Антонелли и А.Г. Ухтомским, она обнаружила, что под теми же номерами записаны работы П.И. Соколова.²⁰⁷ Следуя за идеей В.И. Кандыбы, при этом подкрепляя свои доводы отсылкой на статью Е.И. Гавриловой²⁰⁸, А.В. Максимова полагала, что рисунки П.И. Соколова к картине «Амур, оттачивающий стрелу» относятся к концу 1770-х гг.²⁰⁹ Однако, атрибуция А.В. Максимовой вызывает ряд вопросов. Е.И. Гаврилова в указанной статье не относила их к концу 1770-х гг., отметив датой создания в целом 1770-е гг.²¹⁰ Н.Н. Коваленская писала, что первыми рисунками П.И. Соколова, созданными после возвращения из пенсионера (1778–1791), были подготовительные работы к картине «Венера и Адонис».²¹¹ При этом, А.В. Максимова отмечала, что подготовительные рисунки П.И. Соколова к картине «Амур, оттачивающий стрелу» отличаются от графических листов к историческим картинам художника пенсионерского периода (1773–1778) более слабым качеством исполнения.²¹² Кроме упрощенной разработки рисунков к данной картине, обращает на себя внимание еще одна важная деталь: учетные номера музея ИАХ на рассматриваемых рисунках являются более ранними, чем те, которые были присвоены графике П.И. Соколова итальянского периода. В связи с вышесказанным, возникает вопрос, могли ли данные небольшие по формату и более слабые по уровню мастерства рисунки быть приняты в музей ИАХ ранее, чем профессиональные графические работы П.И. Соколова, созданные в пенсионерстве. Опираясь на уровень мастерства и учетные номера музея ИАХ, можно предположить, что подготовительные рисунки к картине «Амур, оттачивающий стрелу» были

²⁰⁷ Там же. – С. 69.

²⁰⁸ Там же. – С. 69–73.

²⁰⁹ *Максимова А.В.* Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Вып. XIV. – Л.: [б. и.], 1981. – С. 40.

²¹⁰ *Гаврилова Е.И.* Рисунки П.И. Соколова, ошибочно приписываемые А.П. Лосенко. – С. 71.

²¹¹ *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. – С. 138.

²¹² *Максимова А.В.* Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 40.

созданы ранее известных нам пенсионерских рисунков с авторской датировкой и подписью. Благодаря сохранившимся рисункам, мы можем проследить метод работы П.И. Соколова над картиной: какие детали будущего полотна его интересовали, что было им отрисовано прежде, чем он приступил к поиску композиционного решения.

Живыми и выразительными являются небольшие по размеру подготовительные рисунки к картине «Амур, оттачивающий стрелу» – «Кисть левой руки» (рис. 36) и «Ноги» (рис. 37) (оба 1770-х гг., ГРМ). Художнику блестяще удается передача детской руки и маленьких ступней ног. Пластический язык данных рисунков очень живой, моделировка формы передана мягко, а контуры изображения созданы плавными текучими линиями. Мелкий свободный штрих и растушевка создают впечатление легкости и невесомости рисунка. Эти наброски в точности были использованы в картине. Они демонстрируют значительный рост творческих навыков художника и рецепцию им академической традиции.

Сама картина «Амур, оттачивающий стрелу» (1770-е гг., ГРМ) (рис. 1) является самым ранним сохранившимся произведением живописи П.И. Соколова. Композиция картины демонстрирует освоение классических норм и законов изображения исторической живописи второй половины XVIII в. (расположение фигуры на полотне, законы построения классической композиции, трехплановость картины, наличия символов-атрибутов изображения), которые нашли отражение в сочинениях, трактатах, рекомендательных письмах просветителей эпохи. Данные рекомендации мы рассматривали более подробно в параграфе 1.2.

Художник выбирает вертикальный формат произведения, словно создавая портрет своего героя. Амур представлен мальчиком, в его руках – маленький золотой лук, за плечами – колчан со стрелами. Положение тела Амура повторяет S-образный изгиб, особенно любимый мастерами Возрождения и ретранслируемый в картинах эпохи классицизма. Амур сидит, скрестив ножки и слегка развернув корпус, изгиб которого

усиливается противоположным поворотом головы. Движения изящны и грациозны. Амур сидит на камне, за его ногами свисает ткань. Расположение фигуры напоминает рисунки с натуры, выполнение которых являлось неотъемлемой частью обучения в ИАХ. Художник пытается показать нежность карнации детского тела, однако фигура его несколько идеализирована. Его взгляд направлен на лук. На переднем плане, используя закономерности трехплановой композиции исторической картины второй половины XVIII в., П.И. Соколов помещает атрибуты-символы персонажа, помогающие раскрыть тематику произведения. На переднем плане лежит лук, а у камня мы видим изображение куста роз. Роза – символ Венеры и Амура.

Полотно выполнено в сдержанной цветовой гамме теплого колорита. Фоном служит условный пейзаж, исполненный преимущественно небольшим количеством градации зеленого и коричневого цветов. В этой работе еще нет того мягкого колорита, к которому художник придет позднее. Однако уже в этой картине чувствуется высокий уровень мастерства в построении композиции, расположении фигуры Амура в пространстве и проработке деталей. Здесь нет ярких контрастных пятен, притягивающих наше внимание, к использованию которых станет прибегать художник, как мы увидим, в картинах конца 1770-х – начала 1780-х гг.

В период обучения в ИАХ П.И. Соколов написал еще две исторические картины на заданные академические программы.²¹³ В 1771 г. и 1772 г. обе программы были разработаны на сюжеты из древнерусской истории.²¹⁴ 16 марта 1771 г. Советом ИАХ для класса исторической живописи была выработана следующая программа: «Кирилл философ греческий по изъяснению разных вер показывает князю Владимиру завесу с изображением Страшного суда». Это задание было разработано на основе текста М.М. Щербатова. В первом томе своего сочинения он пишет: «наконец был

²¹³ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

²¹⁴ Рязанцев И.В. Древнерусские исторические темы, заданные Академией художеств ее выпускникам в 1766–1773 годах. – С. 338–339.

прислан из Греции Кирилла Философ, который показав ясно Владимиру мерзость магометанской, распри Латынской, и отвержение Иудейской вер, говорил ему о приятии Греческого Кафолического закону <...> Философ к словесному своему велеречию еще чувствительное очам Владимировым предложил, показав ему запону, или завесу, на которой был изображен страшный суд господень, изъясняя ему стояние праведных и отрешение грешных». ²¹⁵ В 1772 г. новое программное задание по живописи звучало так: «Великий князь Изяслав Мстиславович раненый не узнан воинами своими, намеревавшимися его убить, но он, сняв шлем, показал им себя». Программа также была выработана на основе текста М.М. Щербатова: «... Изяслав защищая свой престол, сперва был ранен в руку, а потом свергнут с коня, и хотя воины его в самый тот час неприятелей прогнали; но не узнав своего князя, хотели его умертвить, так, что он принужден был снять с себя шлем, дабы показать себя им». ²¹⁶ Обе картины П.И. Соколова, исполненные им по заданным академическим программам, а также их описания не сохранились. Из материалов ИАХ, опубликованных П.Н. Петровым, мы знаем, что за две эти картины П.И. Соколов был награжден большой золотой медалью, получение которой даровало ему возможность пенсионерской поездки для дальнейшего обучения за границей. В 1771 г. публичного собрания и награждения за программы не проводилось. ²¹⁷ 24 сентября 1772 г. Совет ИАХ назвал «удостоившимся первого награждения золотых медалей, как за прошлогодние (ибо в оном году за небытием публичного собрания раздачи награждения не было), так и за нынешние, живописного исторического класса Петру Соколову...». ²¹⁸ Данное постановление годичного собрания Совета ИАХ также было опубликовано в Санкт-Петербургских ведомостях

²¹⁵ *Щербатов М.М.* История российская от древнейших времен. – Т. I. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1770. – С. 254–255.

²¹⁶ *Щербатов М.М.* История российская от древнейших времен. – Т. II. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1771. – С. 209.

²¹⁷ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – С. 131.

²¹⁸ Там же.

№ 79 от 2 октября 1772 г.: «Удостоившимся ученикам пятого возраста за сочинения по заданным программам по силе академического устава господин президент раздавал именем ее императорского величества золотые и серебряные медали, а именно: живописного исторического класса Петру Соколову...». ²¹⁹

Это были последние ученические работы П.И. Соколова. И.М. Марисина отмечала, что официальный отсчет нового этапа жизни учеников ИАХ начинался с торжественного собрания ИАХ и вручения аттестатов, получив которые выпускники выходили из зала уже в новом почетном качестве академического стипендиата. ²²⁰ Основной целью продолжения освоения мастерства в период пенсионерства было развитие творческой индивидуальности художников. ²²¹ В пенсионерской поездке в Италии (1773–1778 гг.) П.И. Соколов продолжит свой путь совершенствования мастерства, сможет лучше узнать произведения западноевропейского искусства, познакомиться с современными тенденциями европейского изобразительного искусства, а, следовательно, адаптировать их в собственном творчестве.

Рассмотренные в первой главе нашего исследования вопросы формирования отечественной школы художественного образования – ИАХ, учебной программы, особенностей творческого и педагогического методов преподавания, а также анализ произведений П.И. Соколова, исполненных им в годы обучения в ИАХ, позволяют сделать вывод о том, что академическая традиция в России складывалась на основе многих факторов. В основе нового художественного учебного заведения и учебной программы лежала собственная традиция изобразительного искусства, сформировавшаяся еще в

²¹⁹ Торжественные и публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств. – С. 35.

²²⁰ *Марисина И.М.* Очерки по истории международных связей Императорской Академии художеств во второй половине XVIII – первой трети XIX века. – М.: БуксМАрт, 2021. – С. 31.

²²¹ *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 157.

первой половине XVIII в. При этом задачи нового стиля, появление и распространение сочинений теоретиков и любителей искусств требовали трансформации традиции и создания регулярной системы образования. Благодаря взаимному обогащению теоретических и практических навыков между приглашенными профессорами, учениками и пенсионерами ИАХ, а также ее почетными членами, постепенно происходили рецепция, адаптация и ретрансляция академической традиции. Новые тенденции находили отражение в учебной программе и произведениях воспитанников ИАХ.

Период обучения П.И. Соколова в ИАХ стал для художника важным этапом приобретения технических навыков работы с материалом, изучения правил изображения натуры. Работа с педагогами в специальных классах давала возможность ученикам подходить к выполнению учебных заданий с полным пониманием их практической необходимости. На примере ученических рисунков П.И. Соколова мы выяснили, что в академической традиции многие из подготовительных и натурных рисунков служили образцами, своего рода подготовительными эскизами для картин исторической живописи второй половины XVIII в. Конкурсные программы демонстрировали подготовку ученика и показывали в какой мере он овладел законами изображения натуры и постижением основ изобразительного искусства.

Рассмотренные в данном разделе исследования произведения П.И. Соколова показывают, что регламентированный учебный процесс в ИАХ позволил не только постигать художественную науку и совершенствовать собственное мастерство, но и воспитать художественное видение образа. Обучение искусствам рисунка, живописи и композиции, следование организованной системе учебной программы ИАХ помогли П.И. Соколову освоить принципы расположения фигур в пространстве, передачу объемов и форм, создание грамотно выстроенной композиции.

Как было показано выше, помимо картины «Амур, оттачивающий стрелу» не сохранилось других живописных произведений П.И. Соколова

ученического периода, в большей степени, мы можем судить о становлении его мастерства в ИАХ на основании рисунков с натуры. Анализ учебных рисунков П.И. Соколова показал, что академическая программа ИАХ исследуемого периода, а именно система упражнений, постепенное усложнение постановок, их сюжетно-тематическая направленность научили художника решать задачу пространственно-пластической трансформации предмета в листе, его тональную разработку, анализировать и совершенствовать изображаемый образ, что стало основой воспитания художественного видения образа.

Отличительной особенностью изображения натурщиков П.И. Соколовым является попытка передачи не только характерных портретных черт, но и особая эмоциональная составляющая. В их лицах угадывается напряжение, легкая полуулыбка, задумчивость. «Жанровый характер учебных постановок, – писал В.В. Бабияк, – стимулировал творческую активность ученика в синхронности процессов восприятия натурального предмета и его изображения средствами рисунка». ²²² Он также отмечал, что «особое “академическое учебное видение”, “романтизация” учебного рисунка конца XVIII – начала XIX в. проявились в эмоционально-пластической экспрессивности постановок». ²²³

На примере рисунков П.И. Соколова 1760–1770-х гг. мы смогли проследить эволюцию творческих способностей художника, развитие и совершенствование навыков в рисовании с натуры и выявить, что в рисунках 1770-х гг. отсутствуют жесткие линии и контуры, тональное решение становится более мягким, за счет чего достигается более пластичная передача движения и образа в целом.

Академическая система художественного образования, эстетические идеи, высказанные русскими просветителями XVIII в., постижение европейской традиции в России нашли воплощение в учебных работах

²²² Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 314.

²²³ Там же.

П.И. Соколова. Эмоционально-пластическая характеристика персонажей в работах художника, будь то рисунок натурщика или художественное воплощение сюжета в картине, вобрала в себя общепринятые закономерности академического искусства. В свою очередь, основы изобразительного искусства базировались на рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции.

Анализ графического наследия П.И. Соколова периода обучения в ИАХ (1763–1773) показал, что работа над академическими «анатомиями» и натурными постановками стала важнейшей ступенью и составляющей не только обучения, но и творческого процесса, а также последующего поиска лучшего образа в композиции и исторической картине. В эти годы он постиг науку отображения соразмерности всех элементов композиции, гармонизации реалистических и художественно-идейных творческих направлений, что создало условие для формирования художественного восприятия образа. Следом за рецепцией академической традиции ИАХ конца XVIII в. в творчестве художника начался этап ее адаптации к актуальным художественным установкам европейского искусства, пришедшийся на период итальянского пенсионерства. Ему будет посвящена вторая глава исследования.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО П.И. СОКОЛОВА В ИТАЛИИ (1773–1778): АДАПТАЦИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

2.1 Сложение мастерства. Мастерская Помпео Батони

Новым этапом постижения и совершенствования художественного мастерства для воспитанников Императорской Академии художеств (далее – ИАХ) была практика пенсионерских поездок. Пенсионерство имело важный воспитательный элемент и было органичным завершением учебного процесса, своеобразной проверкой подготовки и таланта выпускника.¹ Оно играло и важную роль в формировании индивидуального творческого почерка художника, поскольку включало в себя сразу несколько образовательных направлений, среди которых главными являлись изучение лучших произведений «прославленных мастеров», анализ творческого метода европейских художников (как новых учителей, так и других учеников, работавших вместе с русскими пенсионерами в итальянских мастерских и академиях) и работу над совершенствованием собственного мастерства (рисование с натуры, копирование и написание исторических картин).

Важной частью академической традиции было «подражание» общепризнанным эталонам классического искусства или как писал И.Ф. Урванов «подражание древностям и славнейшим новым времен художникам».² При этом важно отметить, что, как констатирует А.Г. Сечин, «подражание творческим достижениям древних мастеров было важнейшей методической частью системы академического обучения», при этом оно не подразумевало дословного цитирование, а скорее являлось «ссылкой на

¹ Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй // Научные труды. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Июль/сентябрь, 2019. – Вып. 50. – С. 118.

² Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах / Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – С. 5.

авторитет». ³ В эпоху расцвета классицизма в России и европейского неоклассицизма к лучшим образцам искусства относили античную пластику, а также живопись Ренессанса (прежде всего, произведения римской школы) и болонского академизма, поскольку обращение к Античности в данных произведениях было выражено наиболее сильно. Следовательно, живопись, графика и скульптура обозначенных периодов служили для русских пенсионеров «источником академически безупречного метода подражания лучшим образцам». ⁴

Практика отправки русских художников за границу для обучения и продолжения образования начала складываться в России еще на рубеже XVII–XVIII вв., но систематический характер приобрела после учреждения ИАХ. ⁵ Пенсионерская поездка помогала решить целый ряд насущных проблем, стоявших перед ИАХ и отечественным искусством в целом. Среди первых преподавателей в ИАХ было много иностранцев, и одной из важных задач было воспитание собственных высококвалифицированных художников и педагогов, заинтересованных в развитии отечественного искусства (таким образом, готовились педагогические кадры). Другой важной задачей для ИАХ было изучение практических методов, применяемых в обучении в Европе, а пенсионеры должны были усвоить в иностранных академиях опыт и методику преподавания (художникам рекомендовалось работать непосредственно в мастерской своего педагога и присматриваться к методам, стараться брать уроки «у всех знатных художников и профессоров»). ⁶ Таким образом, происходил процесс рецепции и адаптации академической традиции. В годы пенсионерства русские художники постигали основы практического метода работы с натурой и разрабатывали композиции собственных произведений.

³ Сечин А.Г. Античность – Ренессанс – Классицизм: связь времен и «связка группов» в рисунке М.И. Козловского «Российская баня» (1778) // Academia. – 2020. – № 3. – С. 302.

⁴ Там же. – С. 301.

⁵ Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй. – С. 103.

⁶ Там же. – С. 106.

Источниками вдохновения служили картины европейских мастеров. В результате полученные знания и воспринятые художественные образы находили свое отражение в русской исторической живописи и графике.

Картины русских художников, созданные в период прохождения пенсионерской практики, отправлялись в ИАХ. Отправка «отчетных произведений» была частью оценки творческих и учебных успехов пенсионера: по ним Совет ИАХ мог понять, насколько усердно занимается художник, какие произведения изучает, совершенствуется в мастерстве или нет, а лучшие из присланных работ служили в ИАХ образцами для копирования. Таким образом, пенсионерские работы становились источниками вдохновения и примерами классической композиции для последующих поколений учеников ИАХ, которые ретранслировали эту уже адаптированную создателями данных произведений академическую традицию в собственных работах. Небольшую работу или этюд пенсионеры должны были отправлять в ИАХ не реже одного раза в год, а по истечении срока пенсионерства – композицию собственного сочинения или копию с какого-нибудь значительного произведения.⁷

ИАХ интересовали и практические стороны мастерства. Пенсионерские поездки были способом осуществления связей с художественным миром Западной Европы, получения сведений о событиях художественной жизни, информации о продаже коллекций и о современных мастерах.⁸ Важным этапом в становлении творческой индивидуальности воспитанников ИАХ стало изучение и копирование классического наследия, благодаря чему русские живописцы смогли уйти от условных сюжетов на античные темы к разработке и воплощению собственных замыслов.⁹ Благодаря такому

⁷ Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй. – С. 106.

⁸ Там же. – С. 105–106.

⁹ Крюкова О.С. Италия в эпистолярном и мемуарном наследии русских художников // Труды членов Российского философского общества. – М.: Московский философский фонд, 2004. – Вып. 7. – С. 247.

взаимодействию между художниками и преемственности академической традиции русское искусство второй половины XVIII в. обогащалось современными тенденциями и развивалось в контексте общеевропейского искусства.

Перед отъездом в Европу пенсионеры ИАХ получали письменное наставление, которое содержало советы об экономии, благоразумии, прилежании, месте пребывания, продолжительности и жаловании. Выпускник, находясь в качестве пенсионера, должен был уведомлять ИАХ каждую треть года о своих занятиях и упражнениях, отправляя рапорты по разработанной схеме изложения: «Имею честь Императорской Академии донести, обучаюсь я под смотрением таких-то профессоров и упражняюсь в рисовании, копировании с картин такого-то мастера». ¹⁰ Благодаря сохранившимся отчетным рапортам пенсионеров ИАХ мы можем узнать об их жизни и творчестве за рубежом. В рекомендательном письме, которое получали пенсионеры ИАХ, содержались направления в Парижскую академию в Риме, Римскую или Болонскую академию, а также предписания академическим комиссионерам. ИАХ имела своих агентов во всех крупных городах Европы, где жили русские пенсионеры, и выбирала для этого тех, кто мог принести выпускникам реальную пользу для поиска им хорошего руководителя, а также добывать пропуска во все художественные собрания. ¹¹

Таким образом, академическая традиция пенсионерства формировала всестороннее образование художников. Изучение композиций, колорита, способов воплощения художественного образа в картине, а также технологические возможности применения различных художественных материалов вывели русское искусство на новый уровень. Кроме того, русские мастера не только могли изучать европейское искусство и совершенствовать свое мастерство, но и постигать основы художественного, творческого и

¹⁰ Трубников А.А. Пенсионеры Академии Художеств в XVIII веке // Старые годы. – 1907. – Июль–сентябрь. – С. 350.

¹¹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – М.: Искусство, 1964. – С. 93.

педагогического методов работы. Все полученные за годы пенсионера навыки могли быть применены ими в дальнейшем при обучении новых воспитанников ИАХ.

С начала XVIII в. Рим стал подлинным международным художественным центром, а к середине XVIII в. поездки художников в Рим для продолжения образования стали уже настоящей традицией. ИАХ отправляла своих пенсионеров в разные города Италии. Например, П.И. Соколов продолжил свое обучение в Риме, И.А. Акимов в Болонье, И.П. Мартос в Венеции.¹² Выбор места дальнейшего обучения воспитанников ИАХ был значимым моментом, поскольку давал им важнейшие художественные впечатления и формировал их творческие интересы.¹³ Трудно переоценить то значение, которое имела Италия в творчестве русских пенсионеров.¹⁴ Для большинства отечественных художников Италия стала открытием новой ренессансной культуры, которую они смогли изучать, копировать образцы, благодаря чему создавалось новое искусство.¹⁵

В это время в Италии возникали новые музеи, интенсивно проводились раскопки древних городов: Древнего Рима, Геркуланума, Помпей и храма Пестума в Южной Италии, которые открыли для людей того времени сокровища античного искусства.¹⁶ В это же время была опубликована книга знаменитого немецкого историка искусства И.И. Винкельмана (1717–1768), страстного энтузиаста античной культуры и очевидца великих археологических открытий, «История искусства древности» (1764), в которой впервые прослеживался общий ход развития греческого искусства, характер

¹² Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй. – С. 110.

¹³ Там же. – С. 111.

¹⁴ Крюкова О.С. Италия в эпистолярном и мемуарном наследии русских художников. – С. 247.

¹⁵ Шестаков В.П. «Grand Tour» – образовательное путешествие в Италию. Из опыта британской и российской истории культуры // Grand Tour: Путешествие как культурный феномен / сост. В.П. Шестаков; ред. В.П. Шестаков. – СПб: Алетейя, 2012. – С. 62.

¹⁶ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – С. 79.

которого автор определял понятиями «благородной простоты и спокойного величия».

Рим получил известность как «европейская академия», в которой художники могли учиться рисованию с натуры под эгидой двух «официальных» академий – Французской академии в Риме и Академии Святого Луки, – а также в одной из местных вечерних академий рисования, открытых ведущими римскими мастерами.¹⁷ В 1770-е гг. художники, желавшие поступить в частную академию рисования в Риме, могли выбрать одну из двенадцати открытых на тот момент, но самыми известными были мастерские А.Р. Менгса и П. Батони.¹⁸

Во второй половине XVIII в. Рим становится центром художественной жизни Европы: сюда приезжают художники из разных стран, здесь открываются новые академии и частные мастерские.¹⁹ В Риме находился филиал Французской королевской академии живописи и скульптуры, куда она направляла своих пенсионеров. С 9 января 1771 г. по рекомендательному письму И.И. Шувалова комиссионером от ИАХ в Риме был назначен друг И.И. Винкельмана австрийский антиквар И.Ф. Рейфенштейн (1719–1793).²⁰ Ему было поручено наблюдение за российскими пенсионерами. Кроме того, он собирал для ИАХ слепки римских антиков, архитектурные модели и другие учебные пособия.²¹ И.Ф. Рейфенштейн в Италии выступал «проводником эстетических норм классицизма в сфере рисунка».²² Он был приверженцем идей просветительского классицизма, зарождающегося в европейском искусстве во второй половине XVIII в., и близким другом А. Кауфман, в

¹⁷ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome/ Edgar Peters Bowron a. Peter Björn Kerber. – New Haven; London: Yale univ. press, cop. 2007. – P. 148–149.

¹⁸ Ibid. – P. 151.

¹⁹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 92.

²⁰ Андросов С.О. Рим во второй половине XVIII века // Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. Каталог выставки. – СПб: Государственный Эрмитаж, 2011. – С. 11.

²¹ Шестаков В.П. «Grand Tour» – образовательное путешествие в Италию. Из опыта британской и российской истории культуры. – С. 58.

²² Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – С. 72.

Салоне которой собирались художники и писатели, пристрастившиеся к идеям нового стиля.²³ Пытался он укрепить и связи с Французской академией в Риме, основанной в 1666 г. по указу Людовика XIV. Благодаря его деятельности русские пенсионеры получили право посещения классов Французской академии в Риме для рисования с антиков, а по вечерам – с натуры.²⁴

Важное место в учебной программе Французской академии в Риме, также, как и в самой Французской Королевской академии в Париже, занимало изучение античности, затем следовало копирование произведений старых мастеров, и лишь потом – подражание природе, т.е. работа с натуры; при этом каждый новый директор академии регламентировал пропорции всех трех составляющих и рекомендовал круг мастеров достойных копирования.²⁵ Значимыми для копирования считались работы Рафаэля, Доменикино, Караччи, болонцы – Гвидо Рени и Гверчино, П. да Картона, а впоследствии выбор был дополнен Л. Джордано, Тицианом и другими мастерами неаполитанской и венецианской живописи.²⁶ Французская академия в Риме играла большую роль в искусстве, прежде всего, как крупная художественная школа, а также способствовала интересу художников к древнему искусству и пропагандировала классику.²⁷ В годы пребывания П.И. Соколова в Италии Французская академия располагалась в палаццо Манчини, наполненном гипсовыми слепками «самых прекрасных статуй, которые только имелись в Италии».²⁸ Здесь П.И. Соколов продолжал освоение художественного мастерства, мог видеть, как работают французские художники, какие требования и задачи для учеников ставят педагоги в этой академии. Благодаря

²³ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 96.

²⁴ Там же.

²⁵ Хлопина Е.Ю. Римский филиал Французской Академии и Ж.-Л. Давид // Итальянский сборник. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – Вып. 3. – С. 302.

²⁶ Там же.

²⁷ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 80.

²⁸ Агратина Е.Е. Пенсионер Парижской Академии живописи и скульптуры в Риме до Великой Французской революции: быт, обучение, впечатления, знакомства // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2022. – № 2. – С. 184–185.

такому культурному обмену и взаимодействию происходила адаптация академической традиции русским художником.

Русские пенсионеры пользовались консультациями самых крупных мастеров Европы.²⁹ Обладая уже большим количеством знаний и опыта работы над художественными произведениями, полученными в ИАХ, пенсионеры получали важный опыт в мастерских европейских художников. Мастера «нового классицизма» в Европе использовали арсенал эстетических постулатов «старого классицизма» XVII в., его содержательные мотивы, живописные приемы, и трансформировали их, руководствуясь идеями новой эпохи – века просветительской мысли.³⁰ Здесь они также имели возможность совершенствовать свое мастерство и знакомиться с современными тенденциями в изобразительном искусстве. А.А. Сидоров отмечал, что совершенствование мастерства для русских художников-пенсионеров было положительным моментом, но при этом, он был склонен считать, что их отрыв от русской действительности приводил некоторых художников к обеднению их искусства.³¹ А.Л. Каганович считал, что «какое бы место в искусстве не занимали эти руководители, как бы ни отличались они по степени своего дарования и стилевой направленности, их объединяла присущая всем особенность – высокий профессионализм».³² После прохождения обучения молодые художники получали аттестаты от своих зарубежных учителей.³³

Направляя своих пенсионеров в Рим, ИАХ просила И.И. Шувалова «доставить» их к А.Р. Менгсу (1728–1779) или к П. Батони (1708–1787), а так как А.Р. Менгса в Риме не оказалось, все новые пенсионеры, начиная с 1770 г., направлялись на обучение к П. Батони.³⁴ П.И. Соколов отправился в пенсион

²⁹ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 57.

³⁰ Федотова Е.Д. Батони. – М.: Белый город, 2002. – С. 5.

³¹ Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. – М.: Академия наук СССР, 1956. – С. 196.

³² Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 57.

³³ Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй. – С. 113.

³⁴ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 97.

весной 1773 г. Дальний переезд оказался тяжелым для художника. В первом рапорте от 5 января 1774 г. он писал: «Месяца августа 21 числа приехал я благополучно, и с приезде моего был болеть три месяца за коею умедлил в скорее рапортовать Императорской академии художеств, но по выздоровлении расположил мое учение. Имею честь императорской академии художеств донести, обучаюсь под смотрением господина Батония и господина Натуара, упражняюсь в рисовании с натуры и некоторых статуях, в рисовании с картин Доминикино и компоновании разных эскизов, из которых по усмотрению буду стараться произвести на картину и не умедлю прислать непременно успехи первого начала».³⁵ Ш.-Ж. Натуар (1700–1777), которого П.И. Соколов упоминал в своем рапорте, с 1751 по 1775 гг. был директором Французской академии в Риме, в 1775 г. на этот пост был назначен Ж.-М. Вьен (1716–1809). В качестве директора академии Ш.-Ж. Натуар уделял большое внимание изучению анатомии.³⁶ При этом в его творчестве были сильны веяния рококо, в связи, с чем его влияние на освоение идей просветительского классицизма среди русских пенсионеров может быть недостаточно сильным.³⁷ Из рапорта П.И. Соколова мы понимаем, что первые учебные задания, которые он выполнял в качестве пенсионера, повторяли академическую программу ИАХ: рисунок с гипсов, рисунок с натуры и копирование. Следовательно, академическая традиция художественного образования, освоенная им в годы обучения в ИАХ, была продолжена в Италии. Такой подход не только помогал закрепить уже полученные навыки и знания, но также позволял продемонстрировать новым педагогам художника уровень его мастерства. Отличием академической системы обучения в Италии был более широкий диапазон произведений искусства для изучения и копирования.

³⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635. Л. 1.

³⁶ *Агратина Е.Е.* Пенсионер Парижской Академии живописи и скульптуры в Риме до Великой Французской революции: быт, обучение, впечатления, знакомства. – С. 186.

³⁷ *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. – С. 96.

Обучение П.И. Соколова проходило сразу в двух учебных заведениях – в мастерской П. Батони и во Французской академии в Риме. В рапортах П.И. Соколова, отправленных в ИАХ, чаще упоминается его работа в мастерской П. Батони. В этой связи обращение в данном параграфе исследования к анализу творческой манеры П. Батони представляет возможность рассмотреть ряд вопросов, связанных с совершенствованием мастерства П.И. Соколова, а также позволяет охарактеризовать важные стороны адаптации и трансформации академической традиции в творчестве художника итальянского периода (1773–1778).

П. Батони был представителем неоклассического направления в европейской живописи XVIII в. и пользовался славой в среде знатоков.³⁸ Художник Н. Виндхамс называл П. Батони «лучшим итальянским художником, который сейчас работает в Риме», отмечая, что «его вкус и гениальность привели его к исторической картине».³⁹ П. Батони был самым знаменитым представителем «римской школы», «равному которому не было среди современников».⁴⁰ Его имя стало синонимом художественной жизни Рима в век Просвещения.⁴¹ Он был одним из самых знаменитых и талантливых римских художников «большого стиля» в эпоху неоклассицизма в Европе, что подтверждается словами живописца Б. Уэста, прибывшего в Рим в 1760 г.: «когда я приехал в Рим, итальянские художники ни о чем другом не думали, ни на что не смотрели, как только на работы Помпео Батони».⁴² П. Батони уже в 1740-е гг. был почетным членом Академии Святого Луки, принимал участие в жюри самого авторитетного в Риме Климентинского конкурса на Капитолии, а с 1760-х гг. в жюри второго престижного конкурса

³⁸ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – М: Белый город, 2003. – С. 100.

³⁹ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 134.

⁴⁰ Boni O. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. – In Rome: Nella stamperia Pagliarini. – 1787. (Reprint, 2024). – P. 18.

⁴¹ Федотова Е.Д. Батони. – С. 4.

⁴² Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. Каталог выставки. – СПб: Государственный Эрмитаж, 2011. – С. 15.

имени Балестры.⁴³ В течение многих лет он руководил занятиями по рисованию с натуры в Академии Капитолины дель Нудо, открытой под эгидой Академии Святого Луки в 1754 г. папой римским Бенедиктом XIV в большом зале под Капитолийской пинакотекой во Дворце консерваторов, а также частными занятиями в своей мастерской.⁴⁴ В 1760-е гг. П. Батони был одним из постоянных участником встреч интеллектуальной элиты Рима, увлеченной искусством древности; он посещал спектакли во Французской академии, бывал в обществе просвещенных знатоков Античности, таких как Д. Пассионеи (1682–1761), П. Оттобони (1667–1740) и А. Альбани (1692–1779).⁴⁵

П. Батони был одним из тех мастеров, которые пытались сочетать в своем творчестве традиции и новые веяния, но он делал это столь изящно и проявлял при этом такое техническое мастерство, что его манера вызывала множество подражаний.⁴⁶ В его стиле соединились черты классицизма и обращение к живописи эпохи Возрождения. Кроме того, ему удавалось «сочетать в своей манере строгий классицизм и легкую грацию рококо».⁴⁷ Э. Кларк писал, что П. Батони «смягчил стиль рококо не только классической строгостью, но в особенности обращением к подлинному величию Ренессанса и мастерам раннего барокко».⁴⁸ Следование принципам мастеров барокко и одновременно интерес к формально-стилистическим приемам классицизма было закономерным явлением в творчестве многих живописцев Рима; эклектизм, «цитатность» или заимствование из всего великого живописного наследия Рима являлись неотъемлемой чертой их творческого метода.⁴⁹ Творчество П. Батони теснейшим образом было связано с идеями

⁴³ Федотова Е.Д. Батони. – С. 14–15.

⁴⁴ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 148–149.

⁴⁵ Федотова Е.Д. Батони. – С. 28.

⁴⁶ Там же. – С. 6.

⁴⁷ Boni O. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. – P. 57.

⁴⁸ Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. – С. 15.

⁴⁹ Федотова Е.Д. Батони. – С. 18–21.

И.И. Винкельмана и А.Р. Менгса.⁵⁰ Онофрио Бони писал, что в отличие от А.Р. Менгса, П. Батони был скорее живописцем, чем философом: его картины были менее глубоки по содержанию, но в них была «естественность, превозносившая прекрасное».⁵¹ В творчестве П. Батони в 1770–1780-е гг., времени, когда П.И. Соколов проходил обучение в его мастерской, классика в его произведениях уже была преобразована собственным видением, а не подчинена теории И.И. Винкельмана и А.Р. Менгса.⁵²

Н.Н. Коваленская считала, что влияние П. Батони на русских пенсионеров с точки зрения просветительского классицизма нельзя считать полностью соответствующим данному стилю, поскольку он был сторонником новых идей, но в своих произведениях сохранял живописность в портретах, уступая в других жанрах изобразительного искусства линейно-пластическому стилю.⁵³ С самого начала своей творческой карьеры в Риме П. Батони придерживался иного стиля, сильно отличающегося от стиля его современников, был склонен к обращению к классическим традициям римской живописи, нашедшим отражение в творчестве итальянских художников от Рафаэля до Карло Маратти, восхищался произведениями Доменикино и Гвидо Рени.⁵⁴ Он создавал свои картины строго в рамках болонско-римской академической традиции (ориентир на Античность и Высокое Возрождение, классическая композиция, основанная на симметрии и равновесии, лаконичность образа, сдержанный колорит и локальные цвета).⁵⁵ Своим компромиссным стилем П. Батони приобрел симпатию ИАХ, которая в 1770-е гг. только начала обращаться к просветительскому классицизму.⁵⁶

⁵⁰ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 79.

⁵¹ Boni O. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. – P. 18–19.

⁵² Федотова Е.Д. Батони. – С. 36.

⁵³ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 97.

⁵⁴ Bowron E.P. Pompeo (Girolamo) Batoni // Turner J. The Dictionary of art: In 34 vol. – New York: Grove Press / Macmillan; First Edition, 1996. – Vol. 3 – P. 380.

⁵⁵ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 151.

⁵⁶ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 97.

П. Батони был не только историческим живописцем, но и уникальным портретистом.⁵⁷ Живописные приемы П. Батони, его «итальянский энергичный и плотный мазок» высоко ценил президент Венецианской академии художеств Л. Чиконьяра (1767–1834), а также английский художник, основатель и первый президент Лондонской Королевской академии изящных искусств Дж. Рейнольдс (1723–1792), который называл П. Батони и А.Р. Менгса примерами воплощения концепции «большого стиля».⁵⁸ Картины П. Батони находились в коллекциях по всей Европе, включая русские собрания императрицы Екатерины II и князей Юсуповых.

Достижения П. Батони как художника неразрывно связаны с его мастерством рисовальщика. Его искусство воплощает традиционную римскую концепцию *disegno* (*ит.* – рисунок, рисование) как основы живописи. Практика обращения к рисунку при создании картины была частью его метода работы, источником вдохновения и оставалась центральной в его творчестве.⁵⁹ Поиск индивидуальности модели характерен для рисунков П. Батони, которые за их блестящее мастерство технического исполнения высоко оценивали современники.⁶⁰ При анализе графического наследия П.И. Соколова итальянского периода (1773–1778), который мы произведем в параграфе 2.2 данного исследования, мы заметим, что это качество будет также свойственно его рисункам с натуры. Утонченность, элегантность линий и силуэтов, точность воплощения образа являются отличительными чертами рисунков П. Батони.⁶¹ Чаще всего в рисунках с натуры он предпочитал использовать черный графит и белый мел на голубой бумаге; крайне редко он создавал рисунки с натуры сангиной, которую чаще использовал для

⁵⁷ *Lanzi L. Storia pittorica della Italia* [1809]: Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII s. T. 2: Ove si descrive la scuola romana e napoletana/ Dell'ab. Luigi Lanzi. – 3.ed. – Bassano: Remondini, 1809. – P. 261.

⁵⁸ *Федотова Е.Д.* Батони. – С. 10.

⁵⁹ *Bowron E.P., Kerber P.B.* Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 143.

⁶⁰ *Федотова Е.Д.* Батони. – С. 44.

⁶¹ *Bowron E.P., Kerber P.B.* Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 145.

рисования с гипсовых фигур и рельефов.⁶² Среди пенсионерских рисунков П.И. Соколова большинство также выполнено на серо-голубой бумаге итальянским карандашом и мелом, сангину русский мастер тоже использовал только для рисования с гипсов. Рисунки П. Батони обнаженной натуры отличаются мастерской техникой исполнения и безупречной передачей анатомии, редко встречаются сложные позы и гипертрофированные изображения. П. Батони часто применяет короткий тонкий поперечный штрих для передачи мускулатуры и объема тела. Такое использование штриховки мы также заметим в пенсионерских рисунках с натуры П.И. Соколова.

Как и большинство итальянских художников того времени, П. Батони уделял много внимания планированию композиции будущей картины, что выражалось в большом количестве подготовительных рисунков.⁶³ При работе над исторической картиной П. Батони создавал множество подготовительных набросков: разрабатывал общий эскиз будущего полотна, отрисовывал отдельные фигуры и фрагменты композиции. «Картина, иллюстрирующая историю, для которой все необходимые наброски должны быть сделаны заранее, а затем должны быть усовершенствованы на основе реальности, требует несколько месяцев работы», – писал П. Батони.⁶⁴ Строгая приверженность П. Батони классическому принципу построения композиции с использованием нескольких выразительных фигур, изображение которых опиралось на работу с натуры, и сосредоточение внимания на их позах и жестах в его картинах также восхищали современников.⁶⁵ Такой же академический метод работы над исторической картиной мы увидим и у П.И. Соколова при создании исторических картин «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) (рис. 2) и «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ) (рис. 9), которые подробнее рассмотрим в параграфе 2.2 данного исследования.

⁶² Ibid. – P. 149.

⁶³ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 152.

⁶⁴ Ibid. – P. 157.

⁶⁵ Ibid. – P. 153.

П. Батони рисовал быстро, в один – два слоя, «мокрое по мокрому», зачастую продолжая дописывать картину поверх еще не просохшей краски.⁶⁶ Нередко он использовал в своих произведениях одни и те же мотивы и положения фигур. Например, фигура Скульптуры из его картины «Аллегория искусств» (1740, музей Штедель, Франкфурт-на-Майне) была использована им с некоторыми изменениями для образа Порока в произведении «Геркулес на распутье» (1742, галерея современного искусства, Палаццо Питти, Флоренция); изображение Аполлона из картины «Аполлон, Музыка и Ритм» (1740–1741, частное собрание) была использована для образа Христа в картине «Воскрешении Христа» (1748, частное собрание); поза Богоматери с младенцем («Святое семейство с младенцем Иоанном Крестителем», 1758, Сан Луиджи деи Франчези, Рим) с небольшими изменениями неоднократно используется в других его произведениях, посвященных Богоматери с младенцем.⁶⁷ П. Батони неоднократно возвращался к доработке собственных произведений и зачастую поправлял уже законченные картины. «Необходимо уделять много внимания для достижения максимального совершенства в произведениях искусства; по своей природе я никогда не бываю доволен тем, что делаю, скорее я всегда чувствую, что в картине чего-то не хватает и продолжаю работать», – писал П. Батони Лодовико Сардини.⁶⁸ Также художник говорил, что он «всегда добавляет последние штрихи в своих картинах, когда они уже вставлены в рамы.⁶⁹

Мастерская П. Батони уже в 1740-е гг. стала одной из достопримечательностей Рима не только для представителей европейской аристократии, но и для художников, получавших здесь профессиональное образование. Этот статус мастерская сохранит до конца его жизни: молодой скульптор Антонио Канова, приехав в Рим из Венеции в 1770-е гг., отметил в

⁶⁶ Bowron E.P. Pompeo (Girolamo) Batoni. – P. 383.

⁶⁷ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 172.

⁶⁸ Ibid. – P. 143.

⁶⁹ Ibid. – P. 172.

своем дневнике, что, прежде всего, в Риме стоит посетить Академию Святого Луки, Академию рисунка с обнаженной натуры на Капитолии, Французскую академию в палаццо Манчини и Академию П. Батони, расположенную в его мастерской.⁷⁰ Большое внимание описаниям произведений П. Батони и его мастерской на виа Бокка ди Леоне уделяли и авторы «итальянских путешествий» (совершавшие «Grand Tour» по Италии художники, писатели и аристократы), а также путеводителей по Риму, которые назывались «чичероне»; все писавшие о П. Батони признавали его первенство в Риме.⁷¹

О мастерской П. Батони сохранилось не так много информации, большая часть из которой известна по рассказам Иоганна Готлиба Пульмана (1751–1826), ассистента художника в последние годы.⁷² Академия П. Батони была создана по образцу других частных художественных школ, которые имели Марко Бенефьял (1684–1764), а также Франческо Имперiale (1653–1736) и Агостино Мазуччи (1691–1758), в мастерских которых учился П. Батони.⁷³ Методы обучения и совершенствования мастерства, которые применял П. Батони в своей мастерской, были вполне академическими и хорошо знакомыми самому художнику. Он приехал в Рим из Лукки в мае 1727 г. и не посещал занятий ни в какой академии, кроме частных мастерских.⁷⁴ П. Батони много времени посвятил изучению и рисованию античных скульптур, выставленных в ватиканском дворе Бельведер и в других коллекциях Рима; копировал фрески Рафаэля в Станцах Ватикана и его полотно «Преображение» (1518–1520) в Сан Пьетро ин Монторио, фрески Аннибале Караччи и его учеников в Палаццо Фарнезе, а также другие признанные шедевры современной живописи; рисовал с натуры в частных академиях местных

⁷⁰ Федотова Е.Д. Батони. – С. 12.

⁷¹ Федотова Е.Д. Батони. – С. 4.

⁷² Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 171.

⁷³ Федотова Е.Д. Батони. – С. 12.

⁷⁴ Lanzi L. Storia pittorica della Italia [1809]: Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII s. T. 2: Ove si descrive la scuola romana e napoletana/ Dell'ab. Luigi Lanzi. – 3.ed. – Bassano: Remondini, 1809. – P. 260.

художников.⁷⁵ Изучая лучшие произведения разных времен и стилей П. Батони черпал вдохновение и смог перенять невероятное разнообразие композиционных приемов, возможностей изображения движения фигур, эмоциональных состояний героев, а также портретных образов, которые он смог применить позднее в собственных исторических картинах.⁷⁶ Для П. Батони, как и для многих римских художников того времени, в первую очередь, главным образцом для подражания считались работы Рафаэля. Он писал о том, что надеется «сможет сравняться с божественным художником Рафаэлем, которого очень люблю и почитаю превыше всех остальных».⁷⁷ В процессе создания множества рисунков с античных мраморных статуй, бюстов и саркофагов П. Батони приобрел исключительное понимание возможностей передачи трехмерной формы на двухмерной поверхности, развил в себе способность придавать формам в своих рисунках и картинах мощное и энергичное скульптурное качество.⁷⁸

То немногое, что известно о мастерской П. Батони, позволяет предположить, что он не нанимал большого количества помощников.⁷⁹ И.Г. Пульман писал, что занятия в мастерской П. Батони были открыты для всех желающих за небольшую плату, а большинство занятий были посвящены рисованию натурщиков в разных позах.⁸⁰ В письме от 20 января 1775 г. И.Г. Пульман писал о своих упражнениях в качестве ученика в академии рисования П. Батони: «В нашей гостиной теперь стоит железная жаровня, таким образом у нас теперь есть теплая комната, когда мы возвращаемся домой из академии, где мне посчастливилось сидеть слева от Кавалера Батони,

⁷⁵ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 143.

⁷⁶ Lanzi L. Storia pittorica della Italia [1809]: Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII s. T. 2: Ove si descrive la scuola romana e napoletana/ Dell'ab. Luigi Lanzi. – 3.ed. – Bassano: Remondini, 1809. – P. 260.

⁷⁷ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 144.

⁷⁸ Ibid. – P. 145.

⁷⁹ Bowron E.P. Pompeo (Girolamo) Batoni. – P. 383.

⁸⁰ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 151.

который указывал на мои ошибки и был доволен моей работой. На данный момент я нарисовал десять фигур с натуры и скопировал двадцать два рисунка. Этот милый человек дает нам все, о чем мы просим, а когда работа в академии заканчивается, в неформальной обстановке он рассказывает о некоторых аспектах живописи. Когда я прихожу домой, я записываю эти лекции, потому что он никогда не бросает слов на ветер». ⁸¹ В 1777 г. П. Батони закончил рукопись «О композиции исторических картин», которая так и не была опубликована. ⁸² Теоретические идеи П. Батони о композициях исторических картин могли стать одним из источников продолжения рецепции и начала адаптации академической традиции П.И. Соколовым. В своих рапортах 1776–1777 гг., которые мы рассмотрим далее в данной главе, П.И. Соколов писал в ИАХ, что, работая над картинами «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) и «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ), он пользовался советами П. Батони. И.Ф. Рейфенштейн также писал в ИАХ, что, разрабатывая эскизы композиции картины «Дедал привязывает крылья Икару», П.И. Соколов выбрал тот, который был одобрен П. Батони. ⁸³

Высокий уровень мастерства и мягкость колорита произведений П. Батони привлекли внимание П.И. Соколова. И.Ф. Рейфенштейн сообщал в ИАХ, что «счастливые способности П.И. Соколова, его пламенная любовь к своему искусству, побуждавшая его во время пребывания в Риме упорно изучать великие произведения древнего и нового искусства вровень с совершенствованием себя изучением натуры – обратили на него внимание итальянцев и сделали его любимцем корифея римской школы того времени – Помпео Батони». ⁸⁴ Современник художника пенсионер И.А. Акимов полагал, что П.И. Соколов «слепо пленился манерой Помпео Батони, нимало таланту

⁸¹ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 151.

⁸² Ibid. P. 137.

⁸³ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – СПб.: Политехн. заведение А. Баумана, 1862. Ч. II. – С. 74.

⁸⁴ Там же. – С. 70.

его не соответственной, и потому сделался робок в произведениях».⁸⁵ Увлечение манерой живописи П. Батони, прежде всего, показывает, что П.И. Соколов стремился совершенствоваться и хотел достигнуть такого же высокого уровня мастерства, как и его новый наставник. При этом, сравнение итальянских произведений П.И. Соколова с работами П. Батони демонстрирует разницу подходов к построению композиции и работе над колоритом. Живопись П.И. Соколова более нежная, цвета не настолько яркие и контрастные, а силуэты фигур менее скульптурные и более плавные.

Умение точно воспроизвести работу другого художника считалось в Риме XVIII в. важнейшим компонентом подготовки начинающего живописца: ученик не только осваивал навыки копирования, но и приобретал знания о других стилях, материалах и технике, а образцами для копирования служили лучшие произведения от Античности до Рафаэля и Доменикино.⁸⁶ Основными занятиями для русских пенсионеров в Италии были, прежде всего, рисунки с античных и современных скульптур, изучение и копирование «старых мастеров», преимущественно с картин художников Ренессанса и болонских академистов; при этом выполнение самостоятельных работ носили характер «академий», этюдов с натурщиков, а также композиций на мифологические темы.⁸⁷ Это подтверждается и рапортами П.И. Соколова. В рапорте от 29 июня 1774 г. в ИАХ он писал: «Не упуская, хожу во Французскую академию рисовать с натуры и пользуюсь советами лучших господ пенсионеров, рисую с работ Караччия, также получаю наставления от профессора Батония».⁸⁸ Таким образом, мы можем сделать вывод, что важной задачей, которую ставили для русских пенсионеров новые педагоги, было повторение и закрепление уже приобретенных навыков в рисунке, композиции и живописи.

⁸⁵ Акимов И.А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. Часть I. – № 3. – 1804. – С. 351.

⁸⁶ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 144.

⁸⁷ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 98.

⁸⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635. Л. 38–38 об.

Такие упражнения служили одной из ступеней к работе над исторической картиной.

Рецепция европейской традиции изобразительного искусства происходила и в процессе изучения лучших произведений искусства от Античности до работ художников XVIII в. Всестороннее знакомство с художественной жизнью Европы расширяло творческие интересы молодых русских художников, яснее определяло для них цели и задачи искусства.⁸⁹ Важно отметить, что изучение опыта и творческих находок античных мастеров, художников Ренессанса, классицизма и болонского академизма было частью академической традиции. Подтверждение тому мы находим в сочинении И.Ф. Урванова: «подражание древности и новых времен славным художникам едва ли не более нужно, нежели самые лучшие правила; но подражание не слепое, а разумное, состоящие в рассматривании работ лучших художников и в сравнении с натурой; то есть как кто совершенства природы и в чем превосходнее изобразил, какие где предметы к стате употребил, как свет и тени располагал, и как дальние места от ближних отделял».⁹⁰ Таким образом, посещение «достопамятных вещей» служило для пенсионеров не только наглядным источником по истории изобразительного искусства, но и своего рода пособием для вдохновения, учения и совершенствования мастерства.

Пребывание П.И. Соколова в качестве пенсионера ИАХ, согласно академической традиции, сопровождалось посещением картинных галерей, церквей и монастырей, частных коллекций произведений искусства и осмотром достопримечательностей.⁹¹ Параллельно с занятиями в художественных мастерских и натурном классе русские пенсионеры вели

⁸⁹ Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй. – С. 118.

⁹⁰ И.Ф. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 10.

⁹¹ Крюкова О.С. Италия в эпистолярном и мемуарном наследии русских художников. – С. 248.

журналы «усмотренных ими достопамятных вещей». В них они описывали лучшие произведения искусства, которые изучали. Журналы были своего рода формой отчета и источниками по художественной жизни Италии.⁹² Такие «отчеты» пенсионеры должны были присылать в ИАХ каждую треть года. Дневники пенсионеров ИАХ второй половины XVIII в. еще не были жанром свободного изложения. В них нет поэтических описаний и личные впечатления крайне редки. Связано это в первую очередь с тем, что в наставлениях ученикам прилагался образец: «А журнал вести так: по приезде моем в такой-то город и в такое-то место видел удивительные работы, картину или статую, представляющую то-то и то-то и такого-то мастера и т.д.». ⁹³ Большое внимание в своих журналах и отчетах пенсионеры ИАХ уделяли итальянской школе.⁹⁴

«Журнал пребывающего в Риме императорской академии художеств пенсионера Петра Соколова усмотренным им в оном городе достопримечательные вещи, касающиеся до живописи и скульптур» (далее – журнал) был отправлен П.И. Соколовым в ИАХ 19 июня 1776 г. (Приложение Б).⁹⁵ Отчетный журнал данного жанра, как часть обязательной программы пенсионеров ИАХ, не предполагал детального анализа или выводов о творчестве европейских художников. При этом журнал П.И. Соколова является важным источником, из которого мы можем получить достоверные данные об изучении художником в Риме произведений живописи, скульптуры и архитектуры. П.И. Соколов пишет в заключительном пояснении в журнале, что изучал архитектуру, скульптуру, станковую и монументальную живопись в течение трех лет: «Это уже мои три года кончились, а четвертый полагается на Ваше рассмотрение. Итак, я за благо

⁹² Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй. – С. 107.

⁹³ Трубников А.А. Пенсионеры Академии Художеств в XVIII веке. – С. 351.

⁹⁴ Терешкина О.Л. Итальянская школа живописи в интерпретации русских художников второй половины XVIII века (по журналам и рапортам пенсионеров Академии художеств) // Наука и школа. – 2014. – № 2. – С. 173.

⁹⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 14–28.

нашел пробыть оный и, не упуская притом времени, намерен продолжать мое учение сколько можно». ⁹⁶ За это время художник посетил и описал собрания 20 церквей, среди которых базилики Святого Петра, Сан Джованни ин Латерано и Санта Мария Маджоре, церковь Капуцинов и другие, а также 11 частных коллекций (вилла Боргезе, Палаццо Спада, дом принца Боргезе, принца Конестабиле и других).

Журнал П.И. Соколова разделен на несколько частей: сначала художник описывает интерьеры и экстерьеры крупных базилик, затем небольших церквей и после частные коллекции. Несмотря на программный характер изложения, журнал П.И. Соколова является одним из важных источников, характеризующих изучение художником традиции итальянского искусства, и в частности римско-болонской академической традиции. Выбор произведений, которые П.И. Соколов отмечал с положительной точки зрения, оценивая в них «хороший стиль», композицию или колорит, также демонстрирует эстетические приоритеты не только самого художника, но и эпохи в целом. Например, достаточно много произведений, на которые обращает особое внимание П.И. Соколов, являются работами художников болонской и римской школы, таких как Рафаэль, Гвидо Рени, Доменикино, Гверчино и Помпео Батони. Это связано не только с личными приоритетами художника. Во второй половине XVIII в., в эпоху расцвета классицизма в России, произведения Высокого Возрождения и Болонской школы были особенно популярны и считались высшим достижением искусства. В основе творческого метода художников эпохи Возрождения, римской и болонской школы лежало обращение к античным произведениям, как к эталону и образцу идеальных форм, расположения фигур и построения композиции. Следовательно, живопись Ренессанса и болонских академистов служила «проводником» античных и в то же время классических идеалов для русских художников. Произведения данных художников высоко ценились в России и

⁹⁶ Там же. Л. 28.

были большой редкостью для отечественных собраний.⁹⁷ В своих воспоминаниях о П.И. Соколове его современник, исторический живописец И.А. Акимов, сравнивал его с художником эпохи Возрождения: «он имел большие способности к достижению имени хорошего художника, и был бы отличен, ежели бы держался скоротечности в работах и свободности, свойственной руке Джордано, для которой был рожден».⁹⁸ А.А. Карев писал, что Лука Джордано считался весьма авторитетной фигурой в академической сфере.⁹⁹ В целом, с положительной характеристикой П.И. Соколов гораздо чаще описывает работы Гвидо Рени, Гверчино, Доменикино и Помпео Батони. Исходя из этого, можно сделать вывод, что творчество данных художников было ему особенно близко.

Достаточно подробно П.И. Соколов писал об интерьерах базилик Святого Петра, Санта Мария Маджоре и Сан Джованни ин Латерано, перечисляя живописное, мозаичное и скульптурное убранство, а также о частных собраниях в палаццо Спада, Боргезе и Конестабиле. Называя мозаики в римских базиликах, художник также сообщал, где хранится оригинал произведения, с которого она была исполнена: «Четвертая делана с картины Рафаэлевой, представляет: Вознесение Христа. Оригинал находится в церкви Saint Pietro de montorio».¹⁰⁰ Писал П.И. Соколов (хотя и кратко) и об особенностях архитектуры с указанием авторов или заказчиков строительства, иногда дополняя описанием соседних строений: «Оную церковь начал строить Великий Константин, потом была докончаема разными папами. Возле находится палаццо, выстроен очень хорошо, архитектуры довольно изрядной; в котором принимают девушек 6-ти и 7-ми лет и содержат даже до их времени

⁹⁷ Терешкина О.Л. Западноевропейское искусство глазами русских путешественников второй половины XVIII века: проблемы художественной интерпретации: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – М., 2017. – С. 47.

⁹⁸ Акимов И.А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках. – С. 351.

⁹⁹ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 100.

¹⁰⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 14.

бракосочетания». ¹⁰¹ Кроме того, П.И. Соколов сообщал о местонахождении произведений, которые произвели на него наибольшее впечатление: в доме принца Боргезе «находятся еще многие рисунки: оригиналы Рафаэля, Ланфранко, Караваджо, Микеланджело, Аннибале Карраччи и прочих славных мастеров». ¹⁰²

Описания «усмотренных достопамятных вещей», как отмечалось ранее, не содержат подробного анализа скульптуры или живописи. При этом, характеризуя внутреннее убранство некоторых достопримечательностей Рима, художник старался создать образ данного места. Например, перечисляя произведения искусства в базилике Святого Петра, художник писал: «A la tribuna, называемое место, где находится стул Святого Петра, поддерживаемый четырьмя основателями церкви. 1-ый – святой Августин, 2-ой – Ambrasimo, 3-ий – Григорий, 4-ый – Girolomo. Оно все сделано из металла и вызолочено, также посередине оной церкви, под большим куполом, находится первый алтарь, который тоже весьма сделан из меди и вызолочен. Составлен из четырех колонн, поддерживаемых превеликим балдахином, пьедесталы под оными колоннами мрамора самого лучшего. Обе оные деланы кавалером Бернини». ¹⁰³

Художник не описывал подробно и особенности творческой манеры различных мастеров, лишь иногда отмечая сохранен ли при воплощении в мозаике первоначальный образ. Так, сообщая о установленной в базилике Святого Петра мозаике с картины Рафаэля, П.И. Соколов писал: «Мозаика очень хорошая. Довольно сохранен рисунок онаго мастера». ¹⁰⁴ На страницах журнала мы часто встречаем такие выражения, как «мозаика очень хорошая», «мозаика чрезвычайно хорошая, достойна великого примечания», «колера и свет очень хорошие». ¹⁰⁵ Кроме того, в главе 1 нашего исследования

¹⁰¹ Там же. Л. 18.

¹⁰² Там же. Л. 24 об.

¹⁰³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 15 об.

¹⁰⁴ Там же. Л. 14.

¹⁰⁵ Там же.

отмечалось, что в искусстве классицизма композиция и рисунок – две главные составляющие художественного произведения. Неслучайно, наблюдая картины и скульптуры европейских мастеров, прежде всего, художник обращал внимание на такие детали: «компонования очень хорошего, колера яркие и приятные в рисунке», «рисунок очень хороший и в одеяние стиля великого», «компонование оной группы очень хорошее».¹⁰⁶ Подобные высказывания русского пенсионера также говорят о личном восприятии произведений и традиций итальянского искусства.

Изучение опыта других художников было важной частью обучения художников. С целью изучения техники живописи «старых мастеров» П.И. Соколов выполнил в Риме копии с картин художников эпохи Ренессанса и болонских академиков. В 1774 г. художник копировал работы прославленных европейских мастеров, в том числе Доменикино, часто упоминаемого им в «итальянском журнале», два полотна Лукателли «Аполлон и Нимфа» и «Меркурий, усыпляющий Аргуса», а также головы «для учения колеров» с работ Рембрандта и Рубенса.¹⁰⁷

Следующей стадией обучения П.И. Соколова в мастерской П. Батони была работа над историческими картинами. В 1776 г. художник закончил свое первое историческое произведение «Меркурий и Аргус» (ГРМ), анализ которого мы проведем подробно в параграфе 2.2. нашего исследования. Данная картина понравилась Совету ИАХ: в ней проявились его творческие успехи, что послужило основанием для продления еще на один год его обучения в Риме. В рапорте от 12 августа 1776 г. в ИАХ П.И. Соколов писал: «Месяца августа 10 числа получил я от Императорской Академии художеств ордер, который позволяет мне пробыть еще один год для достижения лучшего успеха в художестве, за что почтеннейшему совету имею честь принести мою нижайшую благодарность с уверением, что я буду прилагать возможное мое старание оного времени не потерять, но пользоваться сколько можно с

¹⁰⁶ Там же. Л. 14–28.

¹⁰⁷ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 399.

принятием нового куража к продолжению онаго».¹⁰⁸ Еще один год в мастерской П. Батони и классах Французской академии в Риме помогли художнику усовершенствовать мастерство в рисунке, живописи и композиции, что мы наглядно увидим в его работах, которые рассмотрим в параграфе 2.2 данного исследования. Тона и колорит, которые станет использовать в своих произведениях русский мастер, станут гораздо мягче и гармоничнее, а образы станут более спокойными и сдержанными.

Крайне мало сохранилось информации о том, в каких условиях П.И. Соколов проходил обучение в Италии. Из писем и рапортов известно лишь, что пребывание П.И. Соколова в Риме сопровождалось денежными трудностями. В рапорте от 12 ноября 1776 г. он пишет: «Имею честь Императорской Академии художеств донести, что мне теперь наш банкир денег не выдает по положенном от Ея четвертом мне году, представляя, что он еще ордера не имеет. Я же теперь продолжаю свое житие все в долге, уже тому есть более двух месяцев; итак я боялся о нажитии себе онаго много. За благо нашем поскорее уведомить, дабы могла Императорская Академия быть сведома от чего сие задерживаемо бывает».¹⁰⁹ В этом же рапорте П.И. Соколов сообщал: «первое вспоможение имею от господина И.Ф. Рейфенштейна в некоторой сумме денег. Хотя и было писано нам в наставление, чтобы к нему адресоваться во всех наших нуждах, исключая токмо денежной суммы. Но я представя ему мою необходимость, для лучшего почевши было одолжено <...> Я же, получа мои деньги, намерен возвратить ему с благодарностью, о чем споваю, что мне сие Императорская Академия не почтет за непослушание, но в необходимость».¹¹⁰ Материальные трудности П.И. Соколова не закончились до его отъезда из Рима. Чтобы вернуться в Россию, ему пришлось взять в долг денег у венецианского маркиза Маруция. В определении ИАХ от 26 июня 1778 г. было указано: «По письму из Венеции

¹⁰⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 29.

¹⁰⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 31.

¹¹⁰ Там же. Л. 31–31 об.

от господина маркиза Маруция, писанному сего года майя от 16 числа о выданных им заимообратно пенсионеру П.И. Соколову семидесяти цехинах на возврат в Россию попрочем – за ученных уже за диплом ссуды оных семидесяти цехинов, приняв оную на счет Академии, написать в долге на него господина П.И. Соколова; а впредь ради осторожности писать к господам акцептование никаких платежей без академических ордеров». ¹¹¹ При этом, бытовые сложности и тяжелое материальное положение не помешали П.И. Соколову освоить задачи пенсионерской поездки: усовершенствовать свое мастерство в рисунке с натуры и композиции, овладеть техническими и художественными возможностями решения сюжета на тему из истории (мифологии).

Подводя итог вышесказанному, стоит отметить, что важным источником для изучения итальянского периода творчества (1773–1778) П.И. Соколова, остается эпистолярное наследие. Оно воссоздает атмосферу жизни и дает ценные материалы к научной биографии. ¹¹² Анализ эпистолярного наследия П.И. Соколова, прежде всего, отчетных рапортов художника, позволяет А.А. Максимовой ¹¹³, А.Г. Николаевой ¹¹⁴ и нам ¹¹⁵ утверждать, что произведения создавались художником «под смотрением» двух мастеров: корифея «римской школы» П. Батони и одного из крупнейших французских живописцев, работавших в Риме, Ш.-Ж. Натуара.

Подводя итоги важно отметить несколько факторов. Первым из них стоит выделить среду, в которой проходило дальнейшее обучение П.И. Соколова. Как мы писали ранее, во второй половине XVIII в. Рим стал

¹¹¹ Там же. Л. 3.

¹¹² *Крюкова О.С.* Италия в эпистолярном и мемуарном наследии русских художников. – С. 261.

¹¹³ *Максимова А.В.* Пенсионерские рисунки П.И. Соколова // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Л.: [б. и.], 1980. – Вып. XII. – С. 19–31.

¹¹⁴ *Николаева А.Г.* Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй. – С. 112.

¹¹⁵ *Желнова Е.Г.* Графическое наследие П.И. Соколова. У истоков художественного образования в России // Искусство Евразии. – 2019. – Вып. 1 (12). – С. 117–127.

настоящим художественным центром. Здесь П.И. Соколов смог изучить античное наследие, произведения художников эпохи Возрождения, картины и рисунки современных мастеров Италии, Франции и других европейских стран. Он продолжал совершенствовать мастерство и воспитание художественного видения образа вместе с итальянскими и французскими мастерами, с которыми работал в мастерской П. Батони и во Французской академии в Риме. Таким образом, он не только получал практические навыки, но и видел методы работы других художников. Этот культурный обмен порождал процессы рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции, в которую оказался вовлечен П.И. Соколов.

Другим важным фактором можно назвать постижение художником основ и практических навыков искусства классицизма. Н.Н. Коваленская писала, что те элементы просветительского классицизма, которые появились у П.И. Соколова в Риме, элементы рационализма и простоты, еще не пользовались в России популярностью.¹¹⁶ В отличие от Европы, которая во второй половине XVIII в. уже переживала вторую волну увлечения классицизмом, русская историческая живопись только начинала развивать эти идеи. В отличие от римской академической традиции в русской исторической живописи еще были сильны композиционные и колористические приемы, характерные для отечественного искусства середины XVIII в. Это выражалось, прежде всего, в использовании барочных элементов (движение героев, летящие ткани), многоцветности колорита, редком применении локальных цветов и холодных оттенков в пейзаже, а также «повествовательности» композиции: большинство картин на исторические темы 1770–1780-х гг. – многофигурные композиции, подробно раскрывающие происходящее действие. Примером данного тезиса могут служить картины А.П. Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ. Рис. 24), И.А. Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать свою по возвращении с Дуная в

¹¹⁶ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 134.

Киев» (1773, ГТГ. Рис. 25), Г.И. Угрюмова «Явление ангела Маною и его жене» (первая половина 1780-х, ГТГ. Рис. 26), М.И. Пучинова «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1787, ГТГ. Рис. 27). Теоретическая основа классицизма еще не была в полной мере сформулирована в России в учебных пособиях, которые, как мы ранее писали в главе 1 нашего исследования, появились в большинстве в 1790-е гг. В фондах музея ИАХ не было значительного количества произведений классицистического направления. Большинство картин и рисунков исторических живописцев, первых пенсионеров ИАХ стали основой изучения данного стиля.

Основной целью пенсионерства было совершенствование мастерства русских художников. Этапы упражнений в рисунке с гипсов, с натуры, разработка композиции и написание исторической картины, которые выполняли русские пенсионеры в Италии, были хорошо знакомы воспитанникам ИАХ. При этом многоплановость источников вдохновения давала широкую возможность применения и синтеза различных учебных практик. Такая вариативность определяла широту диапазона выбора сюжета, определения композиции и воплощение полученных знаний в исторической картине. Личный контакт пенсионеров ИАХ с европейскими педагогами, работа в их мастерских, посещение занятий во Французской академии в Риме стали основным инструментом рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции в русском искусстве. Уроки рисунка, композиции и живописи, копирование картин не только пополняли практические умения русских пенсионеров, но и обогащали теоретическими знаниями. Свою роль в данных процессах сыграла и деятельность комиссионеров ИАХ, которые следили за успехами русских художников, помогали увидеть «достойные примечания» произведения, хранящиеся в церквях, музеях и частных коллекциях. Все это формировало у пенсионеров ИАХ определенную концепцию художественного вкуса и технических возможностей воплощения образа.

2.2 Произведения П.И. Соколова итальянского периода (1773–1778)

Творческое наследие П.И. Соколова, созданное в годы пенсионерства (1773–1778), значительно обширнее ученических работ 1760-х – начала 1770-х гг., однако не все произведения художника итальянского периода сохранились. Мы знаем о двух исторических картинах П.И. Соколова «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) и «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ), а также о рисунках с гипсов и с натуры, большая часть из которых хранится в фондах НИМ РАХ, ГРМ, отдельные графические листы находятся в собрании ГТГ и Пермского художественного музея. Кроме того, в рассмотренных нами рапортах упоминались копии с полотен Рембрандта, Рубенса, Лукателли и Доменикино. Данные работы и описания характера этих произведений не сохранились.

Самой значительной частью произведений итальянского периода являются рисунки. В рисунке П.И. Соколов был одним из лучших учеников А.П. Лосенко, обладая при этом глубоко отличной от него творческой индивидуальностью.¹¹⁷ Искусству рисунка он учился и в мастерской прекрасного рисовальщика П. Батони, о чем мы писали в параграфе 2.1 нашего исследования.

Графику П.И. Соколова итальянского периода условно можно разделить на несколько категорий: рисунки со скульптур, рисунки с натуры, эскизы и подготовительные наброски к историческим картинам. Первые рисунки П.И. Соколова в Риме были сделаны со скульптур, главным образом, барочных, они относятся к 1774 г., а рисунки 1775–1778 гг. выполнены с натурщиков.¹¹⁸ Образно-пластический язык данных работ, в большей степени, отличается от рисунков, выполненных в стенах ИАХ. При этом большинство из них имеет практический и учебно-вспомогательный характер.

¹¹⁷ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 19–20.

¹¹⁸ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 137.

В фондах НИМ РАХ хранится рисунок П.И. Соколова «Мужчина с трупом мальчика на спине» (1774) (рис. 42), вероятно, сделанный с римской статуи. Наличие постамента, а также так называемого «ствола дерева», который в скульптурах по античному образцу служит для распределения баланса и нагрузки форм на материал, характеризуют данную работу как рисунок со скульптуры. По атрибуции Д.Х. Сафаралиевой перед нами изображение скульптуры «Атрей» для терм Каракаллы.¹¹⁹ Рисунок исполнен сангиной. На постаменте изображена мужская фигура в рост со спины. Фигура изображена в движении, делает шаг вперед: правая нога впереди полусогнута, вторая отведена назад. Перекинув за спину, держа за ногу, мужчина несет младенца, правой рукой опираясь на щит большого размера. Внизу листа слева над постаментом авторская подпись: «Петръ Соколовъ. 1774 г. Roma». Данный рисунок демонстрирует высокий уровень мастерства П.И. Соколова. Несмотря на очевидные детали, характеризующие то, что перед нами изображение скульптуры, художник настолько мастерски отрисовывает фигуру и придает ей объем, используя мягкие переходы светотеневой моделировки формы, плавный короткий штрих, лежащий на расстоянии друг от друга поверх растушевки сангины, что создается ощущение изображения живой натуры. При этом линейность силуэта сохраняется, но она исполнена уже мягкой плавной линией, то контрастно появляющейся в тени, то едва уловимой в свету.

Новые черты в графике П.И. Соколова А.В. Максимова видела и в рисунке с Геракла Фарнезского (1774, ГРМ) (рис. 43), называя его одним из самых поэтических творений П.И. Соколова, в котором «пленяет живость восприятия и непринужденное мастерство», считала, что данный рисунок скорее является быстрым наброском, нежели долгой штудией.¹²⁰ При этом, стоит отметить, что отсутствие детальной механической прорисовки мышечной массы, а также отказ художника от попытки передать материал, из

¹¹⁹ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 23.

¹²⁰ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 22.

которого создана данная скульптура, вовсе не означает быстрое выполнение рисунка. На наш взгляд, в отличие от большинства учебных рисунков, исполненных П.И. Соколовым в ИАХ и в период пенсионерства, данный графический лист можно рассматривать не только с точки зрения выполнения типичного рисунка с гипсов, но и как рисунок сюжетно-тематического характера. Также, как и в предыдущем рисунке со скульптуры, П.И. Соколов выбирает ракурс изображения со спины. Фигура Геракла занимает все пространство листа таким образом, что верхняя часть головы практически срезана краем бумаги. Плавность линий, подчеркивающих изгибы фигуры, ее силуэт, достаточно живо изображенная кисть руки, отведенной за спину, отсутствие детальной проработки мышечного объема создают ощущение изображения живой натуры. И только присутствие так называемого «ствола дерева», выдает, что перед нами рисунок со скульптуры. При этом, необычной деталью данного графического листа является небольшое изображение в правом нижнем углу – мужская фигура в широкополой шляпе, рассматривающая данную скульптуру. Таким образом, перед нами единственная в своем роде работа художника, фиксирующая не только само произведение, но и стороннего зрителя. Кроме того, данная мужская фигура настолько мала в сравнении со скульптурой Геракла, что ее изображение в нижнем крае листа с поднятой вверх головой помогает П.И. Соколову передать внушительные размеры изображаемого им изваяния.

Рисунки с натуры, исполненные П.И. Соколовым в Италии, можно разделить на несколько категорий: «рисунки драпировок», изображения натурщиков и анималистические зарисовки художника (наброски для картин «Меркурий и Аргус» и «Дедал привязывает крылья Икару»). Рисунку драпировок уделялось большое внимание и в учебной программе ИАХ, что мы подробнее рассматривали в параграфе 1.1 нашего исследования. Рисунки драпировок в качестве учебно-вспомогательного материала для своих картин

выполнял и П. Батони.¹²¹ В академической практике XVIII в. для рисования движения ткани драпировались натурщики, благодаря чему складки ложились естественно. Умелое изображение движения ткани в композиции картины придавало общую выразительность произведению.¹²² В такой категории рисунков П.И. Соколова 1774 г. мы видим, что художник также продолжал совершенствовать свое мастерство в рисовании драпировок на живой модели. В отличие от иных натуральных постановок, в этих работах П.И. Соколова фигуры с ног до головы укутаны в ткани и принимают различные позы. Эти графические листы являются наиболее ранними датированными рисунками П.И. Соколова, исполненными в Италии. Нами будут рассмотрены три таких рисунка: два хранятся в фондах НИМ РАХ и один из фондов ГРМ.

Один из первых сохранившихся рисунков итальянского периода – «Этюд драпировки» (1774, НИМ РАХ) (рис. 44), на котором изображен стоящий задрапированный мужчина с указующим вверх перстом. Такой подход к изучению движения складок на живой натуре, как мы писали ранее, был хорошо знаком П.И. Соколову по занятиям под руководством А.П. Лосенко и П. Батони. Стоящий задрапированный с ног до головы мужчина, поддерживающий ткань, словно римскую тогу, слегка отклонился назад. Чрезмерное обилие складок на его одежде показывает, что главная задача в этом рисунке заключалась в умении натурально передать движение ткани. Весь лист детально проработан, внимание художника привлекает каждая складка, тщательно отрисовано лицо и слегка развевающиеся волосы, даже фон выполнен так, словно этот рисунок не является наброском, а служит самостоятельной композицией.

К заданиям такого характера относится и «Рисунок драпировок» (1770-е, ГРМ) (рис. 46). На листе – сидящая фигура, укутанная тканью с ног до головы. Ноги ее в разном положении – одна устойчиво стоит на полу, вторая

¹²¹ Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome. – P. 161.

¹²² Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 81.

запрокинута на подиум. Руки подняты кверху и сложены, словно в молитве. Эта фигура напоминает изображения кающихся святых или скульптурные изваяния плакальщиц. Эффект скульптурности придают четко прорисованные складки, созданные длинными плотными, кое-где неаккуратными и резкими линиями. Такая угловатость поворотов ткани не производит впечатления легкого движения мягкого материала.

«Рисунки драпировок», рассмотренные нами, все же еще носят переходный характер. В них нет уже той робости, которая существовала в ученических работах П.И. Соколова. Тем не менее, общая жесткость силуэта и использование штриха, не подчиненного форме, не позволяют еще говорить о полной творческой раскрепощенности мастера.

Особой творческой выразительностью отличается еще один графический «Этюд драпировки» (1774, НИМ РАХ) (рис. 45). Общая композиция напоминает изображение Евангелиста. Натурщик запечатлен в момент написания какого-то текста. Задрапированная несколькими слоями ткани с головы до ног фигура расположена на трехступенчатом постаменте. Натурщик сидит на втором ярусе, опираясь правой ногой на нижний постамент, левая нога отставлена в сторону. Взгляд направлен вверх, складывается ощущение, что человек погружен в свои мысли, находится в состоянии раздумья. Правая рука отведена назад, в руке перо, рядом лист бумаги; натурщик словно что-то пишет пером, левая рука опирается на пояс. Черты лица слегка намечены небольшим количеством условных линий. Грамотная композиция, плавные линии, мягкие растушевки, усиление и ослабление нажима карандаша в разных частях рисунка создают ощущения движения. Художник создает образ, наполненный внутренней одухотворенностью.

Одним из самых совершенных в рисунке тканей является следующий графический лист «Рисунок драпировки» (1774, ГРМ) (рис. 47), представляющий совершенно иную постановку натурщика, нежели мы видели в других рисунках П.И. Соколова с натуры. Фигура в рост, задрапированная

будто в римскую тогу, скорее напоминает изображение древнеримского императора или патриция, на что указывает наличие лаврового венка на голове натурщика. Рассматриваемый рисунок демонстрирует свободное владение линией, штриховкой и приемами светотеневой моделировки при создании образа. Ткань плавно ложится по форме и свободно спадает вниз.

Другая категория рисунков П.И. Соколова рассматриваемого периода – рисунки натурщиков. В своих рапортах в Совет ИАХ русский пенсионер неоднократно писал, что продолжает обучение в рисунке с натуры. Наличие такого количества совершенно разных академических постановок и натуральных набросков может служить свидетельством того, как тщательно и кропотливо П.И. Соколов постигал основы анатомического рисунка, совершенствуя с каждым годом свое мастерство. Рассмотрим рисунки с натуры 1774–1775 гг.

Одним из распространенных явлений в академической традиции рассматриваемого периода (применявшихся не только в России, но и в западноевропейских академиях, и частных мастерских) была постановка натурщика в позу, олицетворяющую широко известную античную скульптуру. Данные академические штудии служили подготовительным этапом перед работой над композицией на заданную историческую тему.¹²³ В фондах ГРМ хранится рисунок П.И. Соколова «Натурщик» 1774 г. (рис. 49). Поза натурщика (за исключением нескольких деталей) практически буквально цитирует обнаруженную в Риме в 1622 г. мраморную скульптуру Ареса Людовизи (II в. н.э., Национальный музей Рима) (рис. 50). Важно отметить, что в XVII–XVIII вв. Арес Людовизи считался одним из лучших образцов античного искусства. Натурщик сидит на камне, покрытом тканью. Фигура согнута, слегка отклонена назад. Левая нога согнута в колене, поднята и перекинута через колено правой ноги, руки обхватывают ниже колена поднятую ногу, одна кисть руки расположена поверх другой. На изображении

¹²³ Об этом см., напр.: *Сечин А.Г.* «Утро помещицы» – программное произведение А.Г. Венецианова. К вопросу об академическом методе в теории и практике художника // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2021. – Т. 11. – №. 4. – С. 656.

щита у камня-постаменты авторская подпись: «Петръ Соколов. Roma 1774». Художник использует мелкий перекрещенный штрих для прорисовки объема на фигуре и длинный свободно лежащий с обильным применением растушевки на фоне. Такой же короткий перекрещенный штрих мы можем увидеть на рисунках с натуры П. Батони (например, рисунок «Обнаженный натурщик» 1765 г., Музей изящных искусств, Хьюстон). Торс фигуры крупный, блестяще проработан мышечный объем, профессионально исполнено лицо натурщика, кисти рук и стопы ног. Голова натурщика развернута влево, взгляд направлен вверх. Это один из немногих рисунков натурщиков в сложных ракурсах, в котором П.И. Соколов так подробно прорисовывает портретные черты изображенного. В большинстве ученических рисунков, которые мы рассматривали в параграфе 1.3, и в «рисунках драпировок» художник лишь слегка намечал черты лица, концентрируя свое внимание на изображении самой фигуры, передачи объема, пластической разработке форм. Появление в графике портретных черт и создание более законченного образа может быть связано с двумя факторами: развитием творческих способностей П.И. Соколова и умением верно рисовать портрет, или учебно-практической задачей, поставленной художнику. Тем не менее, какое бы задание ни было поставлено перед П.И. Соколовым в данной работе, степень разработанности образа, пластический язык, композиция, светотеневая моделировка в рассматриваемом нами рисунке позволяют отнести его к разряду не только учебно-вспомогательных рисунков, но и считать самостоятельным художественным произведением.

Еще один ранний рисунок итальянского периода творчества П.И. Соколова – «Натурщик» 1774 г. (НИМ РАХ) (рис. 48). В нем передана красота движения, которая и является «сюжетом» произведения.¹²⁴ На листе – классическая академическая постановка: голова натурщика наклонена вниз; одна нога закинута на постамент, другая отставлена вперед; руки широко

¹²⁴ Максимова А.В. Пенсионские рисунки П.И. Соколова. – С. 22.

расставлены, натурщик держит ленту или палку (эта часть изображения плохо сохранилась). Внизу на постаменте авторская подпись: «Петръ Соколовъ. Рома. 1774». В параграфе 2.1. отмечалось, что многие занятия в мастерской П. Батони были направлены на рисование натурщиков. Вероятно, данный рисунок является одним из образцов академических постановок, которые ставил П. Батони. В данном рисунке мы впервые сталкиваемся в рисунках П.И. Соколова с постановкой фигуры в профиль. В данном случае выбранный ракурс мог быть оправдан наиболее удачной точкой зрения для передачи движения человека. А.В. Максимова отмечала, что в данном рисунке присутствует строгость пластической моделировки тела, а сложный ракурс плеч и головы переданы с прекрасным пониманием анатомической конструкции и объемности скрытых поворотом частей тела.¹²⁵ Рассматриваемый нами рисунок отличается от тех, которые П.И. Соколов выполнял в ИАХ. Здесь нет чрезмерной разбивки фигуры на анатомические группы мышц, передача характеристики тела спокойнее, нет контраста света и тени. Художник использует более глубокий по тону штрих для передачи падающих теней, благодаря чему набросок не выглядит монотонно серым и однообразным, натуралистичность изображения модели блестяще удастся художнику. Изображение натурщика становится более реалистичным, что, вероятно, может быть связано с конкретной учебной или творческой задачей, поставленной перед художником, ведь в некоторых других рисунках П.И. Соколова 1775–1776 гг. мы снова увидим гипертрофированный объем тела натурщиков. Данный графический лист демонстрирует совершенствование художественных способностей П.И. Соколова, что может быть связано с влиянием творческого и педагогического методов П. Батони, а также с ростом практических навыков русского мастера и развитием творческого видения образа.

¹²⁵ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 22.

К более проработанным образным постановкам относится рисунок «Сидящий натурщик» (1775, НИМ РАХ) (рис. 51). Мужчина, грустно склонив голову, сидит на постаменте, полностью покрытом тканью, вытянув одну ногу вперед и откинув в сторону одну руку; торс слегка согнут и откинут влево. Такое расположение фигуры дает возможность художнику показать разные группы мышц в напряженном и расслабленном состоянии. В этом изображении чувствуется живое тело, словно П.И. Соколов не приукрашивает его – пропорции вполне реальны. В.В. Бабияк писал об этом рисунке: «Снова натурщик, но уже юноша, устало присевший на придорожный камень, будто после нелегкого пути. Вновь та же потрясающая сбалансированность стиля и содержания, техники и состояния, тела рисунка и его души! Именно замысел произведения, как и в большом искусстве, predetermined выбор исполнения, превратив учебную постановку в чарующий лирический мотив. <...> Лицо отдыхающего путника, а именно так читается его образ, исполнено скорбного, задумчивого молчания, глаза полужакрыты в дреме. Устало повисли руки, кисти которых непроизвольно разжались. Очевидность, но не подчеркнутость, довольно развитой, но не напряженной мускулатуры лишь усиливает впечатление его изнуренности».¹²⁶ На фигуре нет ярких теней, короткий штрих ложится по форме, мягко моделируя тело. Художник добавляет глубокие контрастные падающие тени, выполненные более мягким карандашом, за счет чего фигура выделяется на фоне светлого листа. Несколькими линиями намечены складки драпировки и лишь в местах поворота ткани художник использует длинный свободно лежащий диагональный штрих. В данном рисунке П.И. Соколова нет контрастных в своей декоративной локальности теней, как нет и напряженных линий, а рисунок строится на полутонах, тонко проявляющих рельефность форм.¹²⁷

¹²⁶ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века): Диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.04. – СПб, 2005. – С. 350–351.

¹²⁷ Там же. – С. 351.

Отмечая высокий уровень профессионализма в двух последних рассмотренных нами рисунках натурщиков 1774 г. и 1775 г. П.И. Соколова, В.В. Бабияк писал, что в них «видна большая культура исполнения, та самая школа без школярства, мастерство без мастеровитости, красота без красоты. Видна “одушевленность” художественного материала – итальянского карандаша, чья изобразительная специфика реализована с максимальной наглядностью и полнотой. Все свое умение П.И. Соколов вложил в создание рисунка художественной значимости, достигнув слияния отточенной техники, пластической безупречности форм и глубины вхождения в состояние своего героя». ¹²⁸

Многие рисунки П.И. Соколова, исполненные с натуры в 1775 г., отличает особая образная составляющая: они не только являются примерами академических постановок, в них художник передает разные эмоциональные состояния. А.В. Максимова отмечала, что в такой степени, как у П.И. Соколова, это не встречается ни у кого из его современников. ¹²⁹ Многообразие художественных достоинств и эмоциональная насыщенность образов выводят значение этих графических листов за пределы учебного или подсобного рисунка. ¹³⁰ К такому типу рисунков с натуры относятся два графических листа из фондов НИМ РАХ – «Натурщик» (1775) и «Натурщик сидящий» (1775). Первый рисунок «Натурщик» (рис. 54) исполнен на серо-зеленой бумаге итальянским карандашом с обильным применением мела. В данном графическом листе художнику блестяще удастся выполнить две академические задачи. С одной стороны, перед нами классическая натурная постановка, целью которой было верно изобразить натурщика в сложном ракурсе, передать с помощью графических средств анатомию. С другой стороны, П.И. Соколову удастся передать настроение грусти, задумчивости. Сидящий натурщик (рис. 53) во втором рисунке кажется погруженным в свои

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 22.

¹³⁰ Там же. – С. 20.

мысли. Образно-пластический язык данного листа совершенно иной в сравнении с предыдущим. Натурщик в данной работе не похож на изображение реального человека, его образ (портретные черты, характеристика фигуры) будто сошел с произведений эпохи Возрождения, в особенности он напоминает мужские фигуры в работах Микеланджело. Возможно, данный рисунок действительно был вдохновлен копированием произведений итальянских художников, чьи работы П.И. Соколов изучал во время пенсионерской поездки.

Еще один рисунок П.И. Соколова «Натурщик» 1775 г. (рис. 52) хранится в Пермской картинной галерее. Данный рисунок отличается особой воздушностью образа: художник практически не прибегает к детальной разработке мышечной массы фигуры, подчеркивая отдельные мышцы натурщика лишь в местах теней. Линии силуэта то появляются, то практически исчезают в мягкой растушевке карандаша.

Большинство рисунков П.И. Соколова 1775–1776 гг. выполнены мелом и итальянским карандашом. Их отличает динамичный штрих, лежащий в разных направлениях. Художника заботит анатомическая точность при передаче положения человека. Отсюда такая любовь и внимание к самой фигуре. В сравнении с академическими рисунками П.И. Соколова, исполненными в годы обучения у А.П. Лосенко, графические работы итальянского периода (1773–1778) отличаются большим спокойствием, стремлением к сплошному контуру, более плотной объемностью.¹³¹ В «римских» рисунках П.И. Соколов уже внимательно моделирует форму при помощи смелой и сильной штриховки, положенной поверх мягкой тушевки.¹³² А.В. Максимова отмечала, что для рисунков П.И. Соколова итальянского периода характерно использование строгих линий мягкого черного карандаша, сдержанная моделировка форм тела и очень свободная в изображении волос, использование мелких коротких штрихов при затемнении

¹³¹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 137.

¹³² Там же.

фона.¹³³ Подобно своему педагогу А.П. Лосенко П.И. Соколов широко пользуется светотенью, в частности падающими тенями.¹³⁴

В 1774 г. П.И. Соколов начал работу над первой исторической картиной «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) (рис. 2), созданной в годы пенсионерства. О процессе работы над картиной мы узнаем из писем П.И. Соколова в ИАХ. В одном из них художник сообщал о «компоновании разных эскизов, из которых по усмотрению буду стараться произвести на картину и не умедлю прислать непременно успехи первого начала».¹³⁵ В 1774 г. П.И. Соколов пишет: «Имею честь императорской академии художеств донести, что я начал писать композицию, представляющую Аргуса с Меркурием, старался сколько можно, чтоб вместе с сим рапортом прислать, но не мог успеть, ибо имел затруднение в рисовании этюдов, по окончании буду стараться верно переслать».¹³⁶

Разрабатывая идею, образ и композиционный строй картины, П.И. Соколов создавал подготовительные наброски и рисунки с натуры. Такой подход к работе над созданием живописного полотна был хорошо знаком художнику. Еще в мастерской его первого наставника А.П. Лосенко ему была привита любовь к разработке каждой детали, необходимой для композиции. И даже усовершенствовав свое мастерство в рисовании с натуры, он так и не смог отказаться от привычного и отработанного им метода. Он рисовал не только натурщиков в различных положениях, изучая при этом анатомию человеческого тела. Его интересовала каждая деталь композиции. Отсюда такое множество подготовительных эскизов.

Сохранившиеся штудии натурщиков, отдельных фрагментов композиции, голов, рук и ног, фигур животных, которые мы более подробно рассмотрим далее, позволяют проанализировать методику и последовательность разработки художественного образа. Все эти рисунки заслуживают отдельного внимания и изучения не только как

¹³³ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 24.

¹³⁴ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 137.

¹³⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635. Л. 1

¹³⁶ Там же. Л. 38.

подготовительный материал к картине, но и как самостоятельное графическое наследие мастера. О данных типах рисунков В.В. Бабияк писал, что «являясь неотъемлемым атрибутом художественного процесса, такие работы не только помогают исследователям понять механику творческого поиска художника, этапы развития замысла, но дарят замечательные примеры произведений художественной значимости». ¹³⁷ Обратимся к анализу подготовительных рисунков к картине.

Одним из подготовительных рисунков к картине «Меркурий и Аргус» является изображение «Летающий Меркурий» (1774–1775, 1776, ГРМ) (рис. 55). Данный рисунок отличается достаточно подробной проработкой образа: полностью прорисовано лицо и атрибуты Меркурия (шлем, сандалии, в руках – меч и жезл Кадудей). Наличие в данном графическом листе дополнительных атрибутов является отличительной чертой рассматриваемого рисунка, что практически не встречается в других подготовительных набросках П.И. Соколова (за исключением шлема в рисунке с натуры для фигуры Меркурия). Вероятно, данное изображение могло быть копией с рисунка, гравюры или живописи другого мастера или его творческим преобразованием европейского оригинала. К примеру, схожее изображение Меркурия (отличается разворот фигуры и атрибуты в руках) присутствует на гравюре итальянского гравера эпохи Высокого Возрождения Маркантонио Раймонди (1470/1482 – 1527/1534) «Меркурий, спускающийся с неба с трубой» (1517 – 1520, Музей Метрополитан), исполненной с фрески Рафаэля на вилле Фарнезина. Сравнение данных изображений показывает, что рисунок П.И. Соколова нельзя назвать копией, скорее гравюра М. Раймонди (рис. 57) или росписи Рафаэля (рис. 56) могли послужить источником вдохновения для художника. Кроме того, как мы писали ранее, произведения Рафаэля во второй половине XVIII в. считались одними из лучших образцов для копирования и подражания и неоднократно упоминались в итальянском журнале

¹³⁷ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 284.

П.И. Соколова. Рассмотренный нами рисунок П.И. Соколова демонстрирует одну из составляющих академической традиции второй половины XVIII в.: обращение к известным произведениям предыдущих эпох в качестве образца для разработки идеи и художественного воплощения образа в собственном авторском произведении.

Другой неотъемлемой составляющей академической традиции рассматриваемого периода является постановка натурщиков и выполнение достаточного количества рисунков с натуры для отрисовки соответствующей позы героя картины. Одними из самых известных подготовительных рисунков П.И. Соколова к картине «Меркурий и Аргус» являются два графических листа: «Лежащий натурщик в шлеме» 1775 г. и «Сидящий натурщик» 1776 г.¹³⁸ Оба рисунка хранятся в ГРМ.

В рисунке «Лежащий натурщик» (1775, ГРМ) (рис. 58) очевидно портретное сходство с изображением Меркурия в живописном полотне (в финальном варианте композиции положение фигуры Меркурия изменено). А.В. Максимова отмечала, что данный лист во всей полноте раскрывает мастерство и одухотворенное творческое начало, свойственное рисункам П.И. Соколова.¹³⁹ Художник прекрасно komponует фигуру. Большинству римских натурщиков П.И. Соколова «тесно» в листе, их изображение расположено практически от края до края, здесь же фигура «живет» в листе свободно.¹⁴⁰ В этом рисунке художник мастерски передает сложное движение и готовность человека в любую секунду нарушить состояние покоя. Меркурий словно выжидает удобного момента, и как только он наступит, вмиг подлетит к заснувшему Аргусу. При этом, можно предположить, что постановка натурщика в такой сложной позе могла быть вдохновлена произведением римского учителя П.И. Соколова П. Батони «Меркурий, коронующий Философию, Мать искусств» (1747, Государственный Эрмитаж) (рис. 6),

¹³⁸ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – СПб.: Palace Editions, 2005. – Вып. 80. – С. 70–71.

¹³⁹ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – С. 70.

¹⁴⁰ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 24.

поскольку ракурс изображения Меркурия в данном полотне был бы достаточно схож с данным рисунком, если рассматривать его не в вертикальном, а в горизонтальном формате.

«Сидящий натурщик» (1776, ГРМ) (рис. 59) – один из подготовительных рисунков для фигуры Аргуса. Для данного образа художник выбирает человека с более крупным телом. Здесь автор следует сюжету, ведь Аргус был великаном, который сторожил Ио, заточенную Юноной. Для рисунка П.И. Соколов меняет даже тон бумаги с нежно зеленовато-серой, которую он использует для изображений юношей, на серо-голубую. Поза фигуры и сам образ более сдержанные, в изображении натурщика ощущается некоторая суровость. А.В. Максимова отмечала, что данный рисунок «дышит затаенной силой, напряжением сдерживаемых страстей, а художник достигает виртуозности: фигура сложнейшим образом развернута в пространстве, ракурсы безупречны».¹⁴¹ Это одна из немногих постановок итальянского периода (1773–1778), где П.И. Соколов рисует человека в таком сложном ракурсе. В живописном полотне он уйдет от излишней напряженности образа, достигнув при этом наибольшего впечатления состояния сна. В рисунке художник мастерски справляется с передачей анатомии и пластики, делая массивнее плечевой пояс и область живота. Применение растушевки и мела становится более свободным. Особое впечатление это производит в драпировке, на которой сидит натурщик. Художнику с легкостью удастся передать движение шелкового материала.

В фондах НИМ РАХ хранится рисунок «Натурщик» (рис. 35), датированный 1760–1780-ми гг. Фигура изображена в рост и занимает практически все пространства листа. Натурщик изображен в ракурсе вполоборота, стоит в положении контрапоста, голова опущена вниз, взгляд направлен вниз вправо. Руки согнуты в локтях и опираются на высокий постамент-колонну. С пьестала складками спускается ткань, формирующая

¹⁴¹ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – С. 70.

группу складок на условном горизонтальном постаменте за фигурой натурщика. Данный рисунок не содержит жестко очерченных контуров, свойственных графическим работам художника 1760-х гг. Фигура блестяще смоделирована. В данном рисунке угадываются отдельные фрагменты постановки (постамент-колонна, свисающая с нее ткань, скользящая крупными складками и покрывающая условный постамент за фигурой натурщика), которые были использованы П.И. Соколовым в рассмотренном ранее рисунке натурщика для фигуры Аргуса (1776, ГРМ), использованной им позднее в картине «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ). Портретные черты натурщика также достаточно сильно схожи с натурным рисунком для фигуры Аргуса. Таким образом, обращая внимание на внешнее сходство натурщиков, а также деталей обстановки, можно предположить, что рассматриваемый нами рисунок «Натурщик» из фондов НИМ РАХ также является одним из подготовительных набросков П.И. Соколова к картине «Меркурий и Аргус». Дата создания рассмотренного нами рисунка для фигуры Аргуса из фондов ГРМ точно известна – набросок исполнен П.И. Соколовым в Риме в 1776 г., о чем свидетельствует авторская подпись. В своих рапортах в ИАХ художник сообщал о работе над картиной «Меркурий и Аргус», которая продлилась с 1774 по 1776 гг. В связи с этим можно предположить, что рисунок «Натурщик» из фондов НИМ РАХ был создан П.И. Соколовым в Риме в период с 1774 по 1776 гг.

В фондах ГРМ сохранились также подготовительные наброски к картине «Меркурий и Аргус», на которых изображены отдельные части тела натурщика: голова, руки и ноги. Часто художник размещает несколько таких набросков разных форм на одном листе. Таков графический лист «Голова и нога Аргуса. Голова овцы» (1776, ГРМ) (рис. 61). Зарисовки выполнены на голубой бумаге итальянским карандашом и мелом. В них уже чувствуется творческая зрелость художника. Сделанные быстро, широким размашистым штрихом, без детальной проработки, но содержащие явно портретные и

характерные черты натурщика, они ярко демонстрируют смелость автора и высокий уровень мастерства.

Создавая идеальный образ по всем законам эстетики классицизма, П.И. Соколов пытался как можно больше приблизиться к натуре. Поэтому он обращает внимание не только на пластику человека, но и рисует животных. Среди подготовительных рисунков к картине «Меркурий и Аргус» в фондах ГРМ и НИМ РАХ сохранились рисунки животных, датированные 1774–1776 гг.: «Голова коровы» (ГРМ) (рис. 60), «Голова сеттера» (НИМ РАХ) (рис. 63) и «Голова барана» (НИМ РАХ) (рис. 62).

Анималистический рисунок в XVIII в. – редкость для русского искусства. Поэтому для нас так важны эти небольшие зарисовки П.И. Соколова. Данные изображения блестяще удаются художнику. А.В. Максимова отмечала, что он улавливал настроение животных и давал им право на «интеллект». ¹⁴² Всем им П.И. Соколов придает различные эмоциональные состояния, что оправдано тематикой полотна. Так, собака, охраняющая Ио вместе с великаном Аргусом, изображена в состоянии покоя, сна, как и ее хозяин, а корова смотрит на зрителя печальным взглядом.

Помимо рисунков с натуры для работы над исторической картиной академическая традиция предполагала выполнение подготовительных эскизов-вариантов композиции. Как отмечается в современной литературе: «особой областью формирования художественно-образного мышления, в сфере которой реализуются все навыки творческой работы, является самостоятельная разновидность учебного рисунка – рисунок учебно-вспомогательный, прикладной спецификой которого является его функциональность – предназначенность к освоению законов композиции художественного произведения на этапе ее предварительной разработки». ¹⁴³ К учебно-вспомогательному рисунку относятся подготовительный этюд и эскиз сюжетного действия на заданную или свободно избранную тему.

¹⁴² Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – С. 72.

¹⁴³ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 273.

Выполнение такого рода занятий помогало художникам не только сформировать идею, но и найти ее лучшее воплощение. Нередко в подобных случаях художники обращались к изучению и копированию других произведений (или их отдельных фрагментов). Подтверждение тому мы находим и в рапортах П.И. Соколова.¹⁴⁴

В фондах ГРМ сохранилось несколько подготовительных эскизов композиции к исторической картине П.И. Соколова «Меркурий и Аргус» (1774–1776, ГРМ). Сохранившиеся до наших дней подготовительные эскизы – большая находка для специалистов: они занимают особое место среди рисунков П.И. Соколова, поскольку показывают, как менялась композиция полотна. Общей особенностью такого рода работ, – как отмечается в литературе, – «является их предметно-тематическая и психоэмоциональная синтетичность, когда в единой композиционной разработке автору необходимо определить способы выражения психологического состояния героя, пребывающего в гуще изображаемого действия, наметить соответствующую обстановку, предметы, определить перспективу и т. п. Элементы вымышленного пейзажа, в котором развивалось сюжетное действие, намеренно вводились в композицию рисунка и также работали “на образ”, усиливая его содержательно-смысловое наполнение».¹⁴⁵

Первый рассматриваемый нами подготовительный эскиз-вариант (1774–1776, ГРМ) (рис. 64) к картине «Меркурий и Аргус» представляет достаточно подробную сюжетную композицию. В центре художник размещает фигуру стоящего Меркурия, словно только что закончившего играть на свирели (ее изображение дано настолько близко к лицу Меркурия, что создается такое впечатление) и заглядывающего на сидящего на камнях Аргуса, будто желающего убедиться в том, что он уснул. За ними – достаточно большая по размеру фигура коровы (заколдованная Ио), обращенная спиной к зрителю. При этом, если центральную и правую часть рисунка занимают изображения

¹⁴⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635. Л. 1; РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 11 об., Л. 29 об.

¹⁴⁵ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 284.

главных действующих лиц, то слева художник вводит дополнительные изображения двух коней, элементов пейзажа, намечая детали и дальний план. При этом фигуры коней прорисованы в разных ракурсах, дополняя тем самым общую динамику композиционного строя. Кроме того, художник выбирает горизонтальный формат, подчеркивая повествовательность сюжета. Такое подробное и равно значимое по масштабам фрагментов изображение было не свойственно классицистической композиции, призванной сконцентрировать внимание зрителя и представить ему главных действующих лиц, где дополнительные детали служат лишь фоном. Таким образом, можно предположить, что данный эскиз мог быть одним из первых, созданных П.И. Соколовым при работе над картиной «Меркурий и Аргус». Вероятно, данная композиция могла быть вдохновлена изучением произведений европейских художников на аналогичную тему. К примеру, схожую композицию мы находим в картине А. Лукателли «Меркурий и Аргус» (первая половина XVIII в., частное собрание) (рис. 3). Известно, что П.И. Соколов в Риме копировал одну из его картин на данную тему.¹⁴⁶ При этом рассматриваемый нами эскиз П.И. Соколова не является копией с картины А. Лукателли: в позах Меркурия (который к тому же изображен играющим на свирели) и Аргуса в картине европейского мастера и русского художника есть как схожие черты, так и различия. Изображение коровы и элементы пейзажа (в особенности обращают на себя внимание кроны деревьев) при этом вполне вероятно могли быть заимствованы из данной картины. Схожее положение фигуры, разворот корпуса, слегка отведенную от рта свирель мы находим и в картине П.П. Рубенса «Меркурий и Аргус» (ок. 1635–1638. Дрезден, Картинная галерея старых мастеров) (рис. 5). В остальном же картину П.П. Рубенса сложно назвать источником вдохновения для эскиза композиции П.И. Соколова.

¹⁴⁶ Коваленская Н. Н. Русский классицизм. – С. 399.

В фондах ГРМ сохранился еще один эскиз-вариант композиции «Меркурий и Аргус» (рис. 65) к одноименной картине (1776). В отличие от предыдущего рисунка, данный эскиз в большей степени представляет собой классицистическую композицию, в которой внимание отводится, в первую очередь, главным героям, а остальные детали служат лишь дополнением к раскрываемому сюжету. Данный графический лист, в той же степени, что и предыдущий рассмотренный нами, показывает, что прежде чем перейти к написанию картины, П.И. Соколов разрабатывал несколько вариантов композиции, поскольку сохранившийся графический лист отличается от окончательной схемы расположения фигур на полотне. Пластический язык этюда отличается от рисунков с натуры. Данный этюд также напоминает о том, что диапазон графических приемов академических рисовальщиков был шире, чем принято думать, а история бытования произведения проливает свет на причину редкости подобных рисунков: все незаконченное, промежуточное, не «отделанное» до совершенства мало ценили, а потому рисунок был использован в библиотеке ИАХ в качестве дублировочной бумаги для рисунка натурщика.¹⁴⁷ Рисунок итальянским карандашом здесь смягчается широкими заливками коричневой и розовой акварели и сангины. Автор не делает акцента на деталях; гораздо важнее ему передать соотношение масс и распределение форм в композиции. Это необычайно нежное соотношение тона и линии придает эскизу изящность и лаконичность.

Проделав большую подготовительную работу, П.И. Соколов приступил к созданию живописного полотна «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) (рис. 2). Характер образно-пластического языка, композиционный строй картины не содержат чрезмерной динамики, которую мы встречали в подготовительных рисунках. Художник обращается к законам построения классицистической композиции, к которым «традиционно относилось членение картинного пространства на планы, выделение композиционного центра, компоновка

¹⁴⁷ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – С. 72.

групп по принципу их замыкания в некую устойчивую геометрическую фигуру, учет диагонально-осевых связей, знание линейной перспективы, фронтальная демонстрация действия (вдоль картинной плоскости), его подчеркнутая "театрализация"». ¹⁴⁸ Художник использует классическую композицию и соединяет два разновременных события: заснувший Аргус и Меркурий, позади которых стоит освобожденная Ио. Художник мастерски противопоставляет двух персонажей и показывает два типа красоты мужского тела. Во второй половине XVIII в. изображение обнаженного тела являлось «одной из приоритетных тем в искусстве и вошло в практику художественного обучения как уже установленный эталон». ¹⁴⁹ При этом использование драпировки при изображении обнаженного тела станет распространенным приемом не только для того, чтобы прикрыть наготу, но и одним из элементов, смягчающих переход от обнаженного тела к окружению: земле, камню или дереву. ¹⁵⁰

Поза, опущенная голова и расслабленные руки Аргуса усиливают ощущение спящего человека. Художник не создает образ пугающего великана, лишь противопоставляя его изображению Меркурия, в положении тела которого, вслед за Н.Н. Коваленской, А.А. Карев видел сходство с Аполлоном Сауроктоном. ¹⁵¹ Разумеется, П.И. Соколов изучал античные статуи, это отражено в «римском журнале» художника. ¹⁵² Однако даже если при написании этого полотна он и обращался к античным прототипам, художник не переносил слепо подобные образы на полотно, что подтверждает наличие подготовительного рисунка с натуры для фигуры Меркурия. В целом, в изображениях Меркурия и Аргуса ощущается положение, схожее с зарисовками натурщиков, которые художник выполнял ранее. Использование

¹⁴⁸ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 292.

¹⁴⁹ *Байбурова Р.М.* «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. – М.: БуксМАрт, 2021. – С. 119.

¹⁵⁰ *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 83.

¹⁵¹ *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. – С. 100.

¹⁵² РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705. Л. 14–28.

таких форм было характерно для всей живописи классицизма. Например, схожее положение фигуры, сидящей на камне, мы встречаем и у И.А. Акимова в картине «Самосожжение Геркулеса» (1782, ГТГ) (рис. 8) и в работе итальянского мастера П. да Кортоне (1596–1669) «Наказание Геркулеса» (1635, Музей Лихтенштейн) (рис. 7). Однако приемы изобразительной техники и характер образно-пластического языка отличают Аргуса П.И. Соколова от Геркулеса П. да Кортоне и И.А. Акимова: художник не использует пастозных мазков и мягче вписывает фигуру в окружающее пространство.

П.И. Соколову удалось разработать композицию, наглядно выражающую содержание сюжета. Верную характеристику произведению дал А.А. Карев, отмечая, что вне зависимости от избранного сюжета, который мог быть и трагическим по существу, живописец настойчиво воспроизводит атмосферу гармоничного покоя, изящной неги.¹⁵³ Действие как таковое почти не интересует мастера, что придает его работам оттенок академической постановки. Однако его герои застыли в соответствующих позах, прежде всего, для того, чтобы продемонстрировать красоту обнаженной натуры, самые существенные черты которой отображены богатым опытом европейского классического искусства.¹⁵⁴ Совершенство расположения фигур в пространстве и грация силуэтов показывают высокий уровень мастерства художника. Здесь нет деталей, отвлекающих внимание от главных персонажей. П.И. Соколов вводит в произведение пейзаж, который, тем не менее, выполненный в сдержанной цветовой гамме, служит лишь фоном, а дополнительные персонажи – заколдованная красавица Ио в виде коровы и собака Аргуса, стерегущая ее – помогают расшифровать происходящее.

В этом полотне отразилось не только великолепное владение художником принципами построения композиции. Согласно эстетическим воззрениям классицизма в России, композиция наравне с рисунком была одной из важнейших составляющих достоинств полотна. За счет градации

¹⁵³ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 100.

¹⁵⁴ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 100.

множества оттенков и полутонов П.И. Соколов добивается сдержанного колорита: в фигурах и на переднем плане преобладают теплые оттенки, в пейзаже – холодные. Такая гармония теплого и холодного усиливает сдержанность композиции.

Полотно «Меркурий и Аргус» – прекрасный пример произведения, написанного в лучших традициях классицизма. Красота упругого, гибкого тела в противовес тяжелой инертной массе – излюбленное противопоставление просветительского классицизма, вытекающее из его культа органической жизненности; не стихийная физическая мощь, а одухотворенная материя, пронизанная волей, разумом и чувством, – лозунг этого стиля.¹⁵⁵ Фундаментальные идеи построения композиции классицистического искусства, сформировавшиеся в академической практике ИАХ еще в середине XVIII в. и опубликованные в 1793 г. в сочинении И.Ф. Урванова, заключали в себе мысль, что «расположение есть благопристойное помещение разных предметов. Правила онаго состоят в том, чтоб те фигуры ставить ближе к середине, то есть на втором плане, кои в истории суть главные действующие лица, или иначе сказать, кои главное совершают действие; а прочия помещать на третьем и первом плане, разные принадлежности и украшения».¹⁵⁶ Таким образом, композиция предполагала наличие в значительной степени на переднем, реже на заднем плане, второстепенных деталей – фигур, растений, животных и даже символических образов, подчас характеризующих и помогающих раскрыть общее содержание. Канон картины или рисунка в эпоху классицизма предполагал, чтобы главные фигуры или действующие лица занимали три части картины, остальное отводилось пейзажу и второстепенным деталям. Важным в композиционном решении было также уравнивание фигур на полотне,

¹⁵⁵ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 135.

¹⁵⁶ И.Ф. Урванов. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 94.

взаимосвязь между которыми строилась на ритмически выстроенных линиях и повторениях движений между главными и второстепенными персонажами.

Как отмечается в литературе: в «“руководствах” и “рассуждениях” второй половины XVIII в. достаточно много написано о живописных приемах и “образе писания”, который иначе понимается как путь или способ достижения изящества, приятности и красоты». ¹⁵⁷ И.Ф. Рейфенштейн сообщал об этой картине в ИАХ, что «фигуры, в величину натуры, очень хорошего стиля и колорит будет довольно верный при окончании». ¹⁵⁸ Фигуры на полотне соответствовали негласному канону изображения идеального человека или героя, о котором мы писали в параграфе 1.2 данного исследования. «Не будучи сторонником активного действия, – писал А.А. Карев, – П.И. Соколов подчеркивает драматизм и трагизм ситуации при помощи “говорящих жестов” и соответствующих предметов». ¹⁵⁹

П.И. Соколов в этом полотне смог добиться композиции, четко выражающей содержание сюжета. Благодаря этому 13 сентября 1778 г. художник был «удостоен в назначенные по присланной из чужих краев за картину представлявшую Аргуса с Меркурием». ¹⁶⁰ П.И. Соколову блестяще удалось вобрать и отразить в данном произведении эстетическое кредо эпохи, пройдя планомерный творческий поиск идеального художественного образа.

Рапорты П.И. Соколова, которые он направлял в ИАХ с 1774 по 1776 гг., а также письма И.Ф. Рейфенштейна показывают, что работа над картиной шла под руководством П. Батони. О своем наставнике в рапорте 1776 г. П.И. Соколов сообщал: «Имею честь императорской академии художеств донести, что я продолжаю мое учение таким же образом, как имел честь упоминать во втором моем рапорте, токмо теперь хожу в академию рисовать с натуры к господину Батонию, где он и сам бывает всегда, дает свое наставление верно, справедливо к понятию совершенности натуры всем

¹⁵⁷ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 41.

¹⁵⁸ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 72.

¹⁵⁹ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 102.

¹⁶⁰ РГИА. Ф.789. Оп. 1 ч. 1. Д. 820. Л. 1.

находящимся в оной, также не применяю быть вхожу в его мастерские и пользоваться смотрением его работ, а иногда принося к нему некоторые свои работы, желая знать его мнение: на что не отрекается и дает свои советы». ¹⁶¹ По свидетельствам И.Ф. Рейфенштейна П.И. Соколову пришлось исправить некоторые части картины по совету П. Батони и других знатоков. ¹⁶² Тем не менее, нельзя сказать, что стиль П. Батони или Ш.-Ж. Натуара нашел свое отражение в этом произведении. Картина П.И. Соколова «Меркурий и Аргус» уже в полной мере воплощает новые идеалы композиции и трактовки сюжета в соответствии с идеями классицизма. Как мы писали ранее, в творчестве П. Батони еще были сильны переходные элементы от рококо к классицизму. В данном произведении не очевидно большое влияние П. Батони, при этом не близка картина и к манере Ш.-Ж. Натуара, второго руководителя П.И. Соколова, поскольку «в творчестве французского мастера еще сильнее заметны остатки рокайльной манерности». ¹⁶³ А.Б. Макроусов отмечал, что постбарочная холодноватость и отстраненность персонажей в картинах П. Батони искупается тонкостью настроения и характера, неожиданно проглядывающего сквозь статуарные позы, и точностью деталей. ¹⁶⁴ Больше точек соприкосновения Н.Н. Коваленская видела у П.И. Соколова со стилем Ж.-М. Вьена ¹⁶⁵, который, как мы писали ранее, сменил Ш.-Ж. Натуара на посту директора Французской академии в Риме в 1775 г. и был одним из крупнейших представителей нового неоклассического направления в европейском искусстве. Это влияние, как полагала Н.Н. Коваленская, в большей степени скажется в следующей картине П.И. Соколова «Дедал привязывает крылья Икару». ¹⁶⁶

¹⁶¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 705. Л. 11 об.

¹⁶² Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 136

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Макроусов А.Б. Помпео Батони // Искусство. – 2008. – № 1. – С. 24.

¹⁶⁵ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 136.

¹⁶⁶ Там же.

Картина «Меркурий и Аргус» написана на сюжет из мифологии. Выбор сюжета мог быть обусловлен несколькими факторами. Одним из них могла быть рекомендация одного из римских педагогов П.И. Соколова. Кроме того, повлиять на выбор сюжета могло и обращение к работе А. Лукателли (1695–1741) «Меркурий, усыпляющий Аргуса», которую художник копировал непосредственно перед написанием своего произведения.¹⁶⁷ При этом, рассматривая произведения А. Лукателли на одноименный сюжет (рис. 3, 4), мы не найдем схожей композиции, заимствования фигур, элементов пейзажа и колорита. А. Лукателли был мастером пейзажной живописи, поэтому большую часть композиции его картины составляет пейзаж, в котором на удалении от зрителя развивается действие. П.И. Соколов в своем произведении следует правилам классицистической композиции картины на исторический (мифологический) сюжет, где главным действующим лицам отводится практически все пространство полотна, а пейзаж выступает лишь фоном для сюжета. Очевидно, что П.И. Соколов, вдохновившись работами европейских мастеров, разрабатывал и создал самостоятельное произведение, отражающее его собственные идеи, а также идеалы и художественные предпочтения эпохи.

Два года потребовалось П.И. Соколову, чтобы закончить картину «Меркурий и Аргус». В рапорте от 15 июля 1776 г. П.И. Соколов сообщал: «Отправил я мою работу в императорскую академию художеств, месяца июня 15 дня, через купца Сантия, который обещал верно переслать, а именно, причем посылаю еще несколько рисунков натурных, токмо, четырнадцать фигур целых и две головы, рисованы с натуры».¹⁶⁸ Эти рисунки, вероятно, были подготовительными работами к картине. Из этого же рапорта мы понимаем, с какой ответственностью художник подходил к выполнению своего произведения: «Будет императорская академия художеств имея сомнение о моей медлительности в работе моей картины и о столь долгом

¹⁶⁷ Там же. – С. 399.

¹⁶⁸ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 705. Л. 11–11 об.

времени писавши ее, в которое надлежало сделать более, но как имея великое затруднение в первый раз произвести столь большой пропорции картину и оискании счастливых положений фигур и этюдов, от чего и умедлил послать прежде нежели надлежало». ¹⁶⁹

Картина «Меркурий и Аргус» П.И. Соколова понравилась современникам. Об этом свидетельствуют письма И.Ф. Рейфенштейна и тот факт, что в ИАХ данное полотно стало образцом для копирования. В 1824 г. гравер Ф.И. Иордан получил большую золотую медаль за программу «Меркурий усыпляет Аргуса» с картины П.И. Соколова. ¹⁷⁰ Такое же впечатление эта работа производила и на критиков. Так писал о ней известный искусствовед П.Н. Петров: «Дрема и тихое усыпление на лице Аргуса передано удачно и вообще фигура надсматривателя за шалостями Юпитера моделирована прекрасно. Колорит несколько темен и красноват, во вкусе древних мастеров, например, Доменикино, но художник, уже внимательный к своему недостатку, тотчас же принялся за изучение колоритов и, совладав с сочностью манеры Рубенса, старался усвоить мягкость Ван Дейка и волшебство светотени Рембрандта». ¹⁷¹

Анализ картины «Меркурий и Аргус» П.И. Соколова, а также подготовительных рисунков и эскиза композиции показал, что процесс работы над полотном основывался на принципах академической системы художественного образования. Выполнение рисунков с натуры, зарисовок отдельных частей и фрагментов будущей композиции стали основой последующего поиска лучшего образа в исторической картине. При этом было бы неверным утверждать, что подготовительные рисунки служили для П.И. Соколова только второстепенным материалом. Композиция, качество исполнения и степень прорисовки говорят о высоком мастерстве и отношении

¹⁶⁹ Там же. Л. 11 об.

¹⁷⁰ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. – Часть II. Биографическая. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – С. 431.

¹⁷¹ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 73.

к данным работам как к самостоятельной разновидности искусства. С их помощью он постиг науку отображения соразмерности всех элементов композиции, гармонизации реалистических и художественно-идейных творческих направлений, что создало условие для формирования в картине «Меркурий и Аргус» П.И. Соколова художественного восприятия образа, в котором отразились идеи и эстетические представления русских и европейских просветителей. Выбор в качестве образца для копирования данной картины последующими поколениями учеников ИАХ показывает, что П.И. Соколову удалось создать эталонное произведение по всем канонам живописи классицизма.

В 1776 г. перед созданием нового исторического полотна по совету И.Ф. Рейфенштейна П.И. Соколов копировал «некоторые головы для учения колеров с мастеров (Рембрандт, Рубенс и прочие) у одного купца находящиеся», а между тем упражнялся «в компоновании разных эскизов, из которых по усмотрению намерен произвести картину», а также не переставал «вести журнал все, что примечания достойно». ¹⁷² В августе 1776 г. П.И. Соколов сообщал в ИАХ о намерении писать новую картину, в ноябре приступив к работе над полотном. ¹⁷³ Картина уже на начальном этапе произвела впечатление на И.Ф. Рейфенштейна, который писал, что «картина только набросана и в этом виде показывает настолько исправности в рисунке и стиле», что он «надеется, что в ней будут видны новые успехи П.И. Соколова, после отправки Меркурия, скопировавшего несколько колоритных голов». ¹⁷⁴

Художник сохранил тот же подход к работе над картиной, который был свойственен ему и при выполнении произведения «Меркурий и Аргус», и проделал большую подготовительную работу, исполнив несколько набросков. Сколько подготовительных рисунков было сделано, сколько было вариантов

¹⁷² РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 705. Л. 29 об.

¹⁷³ Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. – С. 162.

¹⁷⁴ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 74.

эскизов, точно сказать нельзя. В фондах ГРМ и ГТГ сохранились только зарисовки отдельных фрагментов рук. Выполняя подобные наброски, П.И. Соколов постигал анатомию человеческого тела в различных движениях. Эти зарисовки были использованы им при работе над картиной.

Среди подготовительных рисунков к картине «Дедал привязывает крылья Икару» в фондах ГРМ хранятся графические листы 1777 г. с несколькими вариантами движения пальцев рук, держащих ленты (руки Дедала) (рис. 66). Зарисовки одного и того же мотива отличаются друг от друга едва уловимым изменением положения пальцев: чуть выше поднят указательный палец, чуть больше согнут мизинец.¹⁷⁵ С одной стороны, это небольшие наметки, бегло исполненные несколькими линиями и отрывистыми штрихами, обозначающими тень. С другой стороны, две руки в верхней части листа выглядят законченными и хорошо проработанными. Художник уделяет внимание и фалангам пальцев, и окружению, перекрестными штрихами создавая иллюзию пространства. В некоторых местах художник усиливает нажим карандаша, при этом в тенях линия силуэта практически исчезает.

На листах имеется авторская подпись «PS». В графике П.И. Соколова, созданной в период пенсионерской поездки, встречаются три вида авторской подписи. В первых работах, а также в рисунках большего формата художник подписывает рисунки на русском языке «Петр Соколов» или «П. Соколов», на листах небольшого формата его подпись переходит на «европейский манер» и он начинает подписывать работы на латинице «PS».

Другой лист – зарисовка левой руки до локтя (рис. 67), исполнен на тонированной серо-голубой бумаге графитным, итальянским карандашом и мелом (1777, ГТГ). С помощью нескольких линий художник создает форму (темной линией затененную сторону и белой освещенную), делая линию тоньше и с меньшим нажимом к локтю в месте, где прерывается набросок. Это

¹⁷⁵ Максимова А.В. Пенсионские рисунки П.И. Соколова. – С. 29.

выражение самой сути техники рисунка «в три карандаша»: теневая сторона – одна черная линия, освещенная – одна белая, полутон – серая бумага.¹⁷⁶ Автор уделяет особое внимание лишь кисти руки, прорабатывая объем длинными отдельными штрихами и плавной, разной толщины и нажима линией силуэта. Для усиления акцента на ней и придания пространства белым мелом намечается фон.

Картина «Дедал привязывает крылья Икару» (ГТГ) (рис. 9) была закончена художником в 1777 г. В основе сюжета лежит легенда об афинском строителе и художнике Дедале. П.Н. Петров отмечал, что сюжет данной картины вполне академический, любимый в Риме и был трактован «почти всеми талантливыми и безталантливыми художниками, с целью показать себя сильными в рисовании нагого тела».¹⁷⁷ Среди художников, обращавшихся к этой теме, в первую очередь, стоит вспомнить Аннибале Карраччи, Джузеппе Чезаре, Питера Пауля Рубенса, Антониса Ван Дейка и Жозефа-Мари Вьена.

В своем произведении П.И. Соколов избирает момент перед побегом Дедала и Икара из темницы. Но его герои не в заточении, а на фоне прекрасного спокойного пейзажа. Художник выбирает вертикальный формат произведения, благодаря чему внимание сосредотачивается на фигурах. Фигуры расположены близко друг к другу, движения плавные и спокойные. Взаимодействие достигается пересечением рук и поворотами голов, взгляды обращены друг к другу. Полотно является прекрасным примером классицистической композиции. Картина отличается образной упрощенностью и камерностью, аллегоричностью и идеализацией.¹⁷⁸ Главные персонажи, согласно канону классицизма, размещены на втором плане. Их позы, наличие постамента, покрытого тканью, напоминают натурные академические постановки. В данной картине художник применил еще один классицистический прием композиции – использование «кулис», в которые он

¹⁷⁶ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 28.

¹⁷⁷ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 74.

¹⁷⁸ Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – С. 190.

ввел дополнительные детали. Они не выражены столь явно на первый взгляд, но являются неотъемлемой частью сюжета и помогают раскрыть его содержание. Если в картине «Меркурий и Аргус» на переднем плане мы видели спящую собаку, которая охраняла Ио вместе с Аргусом, то в данной картине лежащие на переднем плане перья, служащие материалом, из которого Дедал создал крылья, также повествуют о будущем падении Икара.¹⁷⁹ Строгая классическая композиция строится на пересечении нескольких диагоналей, которые образуют руки персонажей и крылья, как их продолжение. Четко очерченные руки Дедала и Икара противопоставляются друг другу не только по направленности жеста и его характеру (сжатая рука Дедала и открытая жаждущего полета Икара), но и как «созидающая», зафиксированная в стремлении завязать последний узел, с одной стороны, и, с другой стороны, «разрушающая», буквально разрезающая пространство между двумя концами ленты, скрепляющей крылья.¹⁸⁰ Все основные направления – вертикальные, горизонтальные и глубинные, на которых построена композиция картины, четко подчеркнуты объемами и линиями фигур и фона.¹⁸¹ Акцент на силуэте позволил художнику апеллировать к локальным тональным и цветовым пятнам, что укрупняло фигуры и придало эффект монументальности. Яркая вспышка света, освещающая фигуру юноши, выделяет главного персонажа этого мифа. И снова П.И. Соколова интересуют анатомические различия взрослого и юного тела. Усиливается акцент не на мускулатуре, а на карнации тел: нежная, светло-розовая кожа мальчика и темная, исполненная коричневатыми оттенками взрослого мужчины. Закономерности колорита для создания пространственной среды, свойственные классицизму, также умело использованы художником в данной картине: «Вода вдали получает колер облаков, на втором плане она синее кажется, а особенно ближе к первому плану она уже зеленовата бывает».¹⁸²

¹⁷⁹ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 64.

¹⁸⁰ Там же. – С. 80.

¹⁸¹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 136.

¹⁸² Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 89.

П.И. Соколов использует низкий горизонт и условный пейзаж, что добавляет произведению эффект театральности, свойственной классической композиции.

О работе над живописным полотном П.И. Соколова «Дедал привязывает крылья Икару» И.Ф. Рейфенштейн сообщал в ИАХ, что картина «сочинена счастливо», и что П.И. Соколов «выбрал из трех композиций, различных между собой на этот сюжет ту, которую хвалили и где действие выражено с большею простотою и наивною. Перенеся рисунок уже на полотно, он еще раз выправил его по замечаниям г. Батони».¹⁸³ Поскольку эскизов к данному историческому полотну не сохранилось, и мы можем судить только по самой картине, то можно предположить, что художник отдал предпочтение той композиции, которая была наиболее близка классицистическому направлению.

В картине «Дедал привязывает крылья Икару» Н.Н. Коваленская видела влияние Ж.-М. Вьена, одного из педагогов художника, написавшего в 1754 г. картину на ту же тему (рис. 10).¹⁸⁴ Она отмечала, что данное влияние отразилось, прежде всего, в композиции: такая же строго построенная группа, обе фигуры помещены в узком барельефном пространстве, параллельном холсту.¹⁸⁵ При этом композиция, выбранная П.И. Соколовым, значительно отличается от композиции в картине Ж.-М. Вьена: в полотне русского мастера фигуры расположены на расстоянии друг от друга так, что каждая из них является самостоятельным художественным образом, в картинной плоскости они расположены согласно канонам произведения, написанного в стиле классицизм. Композицию Ж.-М. Вьена, напротив, отличает сгруппированность фигур, сложные динамические повороты, скорее напоминающие приемы искусства барокко. Если же мы обратимся к анализу колорита картины П.И. Соколова, то заметим, что в сравнении с предыдущим

¹⁸³ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 74.

¹⁸⁴ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 136.

¹⁸⁵ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 136.

его полотном «Меркурий и Аргус» (рис. 2), а также с произведением Ж.-М. Вьена «Дедал и Икар» (рис. 10), работа русского мастера написана в значительно более мягких тонах и полуоттенках. В картине П.И. Соколова нет контрастных теней, ярких цветовых акцентов, глубокого красного тона и плотных холодных теней в пейзажном фоне. Колорит произведения придает ощущение спокойствия. П.И. Соколов использует нежные оттенки розового, оливкового, голубого и коричневого цветов. Выбор таких цветов и полутонов скорее напоминает произведения рококо и встречается в живописи П. Батони и Ш.-Ж. Натуара. При этом, если в фигуре Меркурия в картине П.И. Соколова «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) Н.Н. Коваленская и А.А. Карев видели сходство с Аполлоном Сауроктоном, то в данном произведении фигура Икара находит прямые аналогии со скульптурой «Наливающий Сатир» (81–96 гг. н.э. Вилла Гетти, Лос-Анджелес) (рис. 11). Единственным различием обеих фигур является лишь то, что П.И. Соколов в своем полотне изобразил поднятой вверх левую руку Икара (в скульптуре Сатира вверх поднята правая рука), что, вероятно, было гораздо более выгодно с точки зрения композиции картины. Рассматриваемая нами скульптура «Наливающий Сатир» была обнаружена в 1657 г. на вилле Домициана в Кастель-Гандольфо (Италия) и до 1728 г. находилась в собрании семьи итальянских банкиров Киджи, после чего была продана польскому королю Августу II. С этого периода местонахождение скульптуры было не известно вплоть до 1918 г. Стоит заметить, что данное произведение относится к распространенному типу иконографии «Сатир, наливающий вино», известному по многочисленным римским копиям, исполненным с несохранившегося оригинала древнегреческого скульптора Праксителя (ок. 395–330 гг. до н.э.). Римские копии «Сатира, наливающего вино» хранятся во многих музеях мира, среди которых Государственный Эрмитаж (ГР-3069), НИМ РАХ (С-2447), Музей Альбертинум (Дрезден), Национальный археологический музей (Палермо), Художественный музей Уолтерсов (Балтимор, Инв. № 23.22) и др. В данной связи сложно назвать точную копию, которая могла послужить источником вдохновения для

П.И. Соколова. Тем не менее, обращение художника к распространенному и широко известному иконографическому типу очевидно.

В картине «Дедал привязывает крылья Икару» П.И. Соколов предстает перед нами как зрелый мастер. И.Ф. Рейфенштейн писал в ИАХ об этой картине, что «колорит мягкий, который близко подходит к натуре». ¹⁸⁶ Искусство компоновки, мягкость письма и строго выдержанный рисунок служат прекрасным примером классицистической композиции. В своей переписке с ИАХ И.Ф. Рейфенштейн писал, что художник «выражал тему с наибольшей простотой и наивностью». ¹⁸⁷ Н.Н. Коваленская отмечала, что картина П.И. Соколова «Дедал привязывает крылья Икару» знаменует собой тот сдвиг к рационалистической ясности и идеальной простоте, который был представлен в западноевропейском искусстве Ж.-М. Вьеном, П. Батони и А.-Р. Менгсом. ¹⁸⁸

Форма изображения и колорит выделяли эту картину среди других, благодаря чему в ИАХ это полотно П.И. Соколова также использовалось для копирования. В 1820 г. ее копировал ученик третьего возраста Н.М. Тверской; другая копия была исполнена П.И. Мейером. ¹⁸⁹ Картина наравне с впечатлениями от античной скульптуры послужила вдохновением для одной из первых работ П.В. Басина «Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели» (1821, ГРМ) (рис. 12), созданных им в Италии. ¹⁹⁰ При этом, внимательное рассмотрение композиции в картине И.А. Акимова «Самосожжение Геркулеса» (рис. 8), созданной спустя пять лет после «Дедала, привязывающего крылья Икару», наводит на мысли об обращении И.А. Акимова к указанной работе П.И. Соколова, как к источнику вдохновения и подражания. К примеру, И.А. Акимов подобно П.И. Соколову

¹⁸⁶ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 75.

¹⁸⁷ *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. – С. 96.

¹⁸⁸ Там же. – С. 137.

¹⁸⁹ *Живопись XVIII века. Каталог собрания.* – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. – С. 224.

¹⁹⁰ *Моисеева С.В.* «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2014. – С. 71.

располагает фризообразно обе фигуры; при этом справа помещена довольно схожая мужская фигура, изображенная более развернутой анфас к зрителю. Движение ткани, которую держит в руке над собой Геркулес, и плавно спускающейся слева от его фигуры, повторяет композиционное расположение крыльев за спиной у Дедала в картине П.И. Соколова. В левом нижнем углу И.А. Акимов также помещает второстепенный атрибут, помогающий раскрыть содержание картины. Пейзаж в картине И.А. Акимова (использование такого же низкого горизонта, неба с надвигающимися облаками) и его колористическое оформление также несет в себе отпечаток «цитирования» рассматриваемой картины П.И. Соколова. Таким образом, можно сделать вывод, что картина П.И. Соколова могла быть одним из источников вдохновения для И.А. Акимова. В 1885 г. за картину «Дедал и Икар» (частное собрание) (рис. 13), написанную по академической программе, Ф.Ф. Бухгольц получил вторую золотую медаль. Важно отметить, что постановка фигур Дедала и Икара в картине Ф.Ф. Бухгольца практически вторит композиции П.И. Соколова. Данный факт демонстрирует, что при работе над исторической картиной по разработанной Советом ИАХ академической программе Ф.Ф. Бухгольц обращался к изучению картин на аналогичный сюжет. При этом, обращение к произведению П.И. Соколова, как к эталонному образцу, демонстрирует, что изучение опыта художников предыдущих эпох и цитирование известных иконографических и композиционных приемов, являющихся частью академической традиции, сохраняли свою актуальность и в конце XIX в.

Обе картины П.И. Соколова и в конце XIX в. были представлены воспитанникам ИАХ в экспозиции академического музея. В каталоге русской живописи и скульптуры ИАХ, составленном хранителем музея, профессором живописи перспективы Ф.А. Клагесом в 1891 г., было указано, что картины П.И. Соколова «Меркурий и Аргус» (числится под номером 22) и «Дедал

привязывает крылья Икару» (числится под номером 23) висели в зале № 40 музея.¹⁹¹

Картина «Дедал привязывает крылья Икару» стало последним известным науке произведением художника итальянского периода творчества. В годы пенсионерства П.И. Соколов проникся сутью художественной системы классицизма, достиг зрелости в академическом рисунке и значительно раздвинул его выразительные и образные возможности, овладел плодотворным, основанным на изучении натуры методом работы над картиной.¹⁹²

Практика пенсионерства имела большое значение как в совершенствовании творческих способностей П.И. Соколова, так и в развитии русской академической традиции в целом. Говоря о значении пенсионерской поездки для творческой эволюции художника, необходимо помнить, что она стала возможной благодаря непрерывающейся связи с ИАХ, с отечественной художественной жизнью и традициями.¹⁹³ В Италии П.И. Соколов окончательно увлекся идеями просветительского классицизма, постигать которые стал в мастерской П. Батони и во Французской академии в Риме. В годы пенсионерства художник не только познакомился с лучшими образцами итальянского, французского и фламандского искусства, но и получил огромный опыт работы в мастерской прославленного современного живописца. Он не утратил привычного творческого метода работы над созданием исторической картины, который также смог усовершенствовать в мастерской П. Батони. П.И. Соколов, как и его римский педагог, создавал большое количество подготовительных рисунков, разрабатывая подробно все детали будущей исторической картины. В Италии значительно вырос уровень

¹⁹¹ Каталог-путеводитель по галерее оригинальных произведений русской живописи и скульптуры Академии художеств / Сост. хранитель Музея проф. перспектив. живописи Ф. Клагес. – СПб.: Типография братьев Шумахеръ, 1891 – С. 3.

¹⁹² *Максимова А.В.* Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 29.

¹⁹³ Там же.

мастерства П.И. Соколова. Его рисунок стал значительно свободнее, а композиции более грамотны и выполнены по всем законам классицизма.

Пенсионерство было временем творческого подъема П.И. Соколова.¹⁹⁴ Складывающаяся эстетика классицизма обращала внимание художников к античности, как к высшему критерию художественной истины, и П.И. Соколов, как ученик П. Батони, пенсионер ИАХ, посещавший занятия во Французской академии в Риме, возглавляемой Ш.-Ж. Натуаром, а позже Ж.-М. Вьеном, проникся этой истиной, поддавшись обаянию античных памятников и видимой стройности новой теории.¹⁹⁵ В Риме он не только не переставал изучать натуру, выполняя многочисленные зарисовки, но и старался добиваться такого эффекта в своих произведениях, чтобы более опытные наставники соглашались с идеальностью конечного результата. «Итальянские» произведения П.И. Соколова можно смело поставить в один ряд с современными ему работами западноевропейских мастеров. Обе пенсионерские картины – «Меркурий и Аргус» и «Дедал привязывает крылья Икару», – также ценны и с точки зрения наиболее ранних примеров классицизма в русской живописи.¹⁹⁶ Высокий уровень подготовки, творческие способности П.И. Соколова позволили художнику достичь успехов, отмеченных наградами ИАХ. Результатом усердного труда и больших достижений в области живописи и графики стало получение им звания «назначенного» в академики.

За время пребывания в Италии П.И. Соколов проделал большую работу над совершенствованием своего мастерства. «Итальянский журнал» художника отражает изучение произведений европейского искусства в лучших частных коллекциях, в римских церквях и дворцах. Рапорты и письма, направленные в ИАХ, а также сохранившиеся рисунки и картины демонстрируют изучение античности и современного искусства. Его

¹⁹⁴ Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова. – С. 21.

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Там же. – С. 29.

произведения итальянского периода наглядно отражают высокий уровень профессиональной подготовки, сложившийся на основе двух «ступеней мастерства»: обучение основам и правилам изобразительного искусства в ИАХ и совершенствование навыков и художественных приемов в Италии. Уехав в пенсион молодым художником с уже сформировавшимся стилем, авторским почерком, он смог адаптировать все новые веяния классического искусства (обращение к устойчивым иконографическим типам античного искусства и трансформация их в собственных произведениях, следование принципам мастеров барокко и одновременно интерес к формально-стилистическим приемам классицизма, сочетание черт классицизма и обращение к живописи эпохи Возрождения, а также болонско-римской академической традиции: классическая композиция, основанная на симметрии и равновесии, лаконичность образа, сдержанный колорит и локальные цвета) в своих произведениях и выйти на новый уровень зрелого мастера, изучившим и освоившим лучшее, что было создано в Античности, в эпоху Ренессанса, а также современными европейскими художниками. Произведения П.И. Соколова стали образцами не только для воспитанников ИАХ, современников художника, но и копировались и изучались последующими поколениями русских художников.

Большую часть графического наследия П.И. Соколова 1773–1778 гг. составляют рисунки с натуры. Такие рисунки не являются для художника только работой над учебной постановкой, каждый из них несет свое эмоциональное содержание. В мастерской П. Батони у П.И. Соколова меняется поход при работе с натурой. Позы натурщиков становятся более спокойными, отсутствуют сильные контрапосты. В них нет резких контуров и бурной динамики поз, свойственных искусству барокко и преобладавших в его учебных рисунках, исполненных в ИАХ. Большинство рисунков выполнены итальянским карандашом и мелом на серой бумаге. Такую же бумагу и материалы использовал его римский учитель П. Батони для своих рисунков с натуры. При этом в его творческой манере происходят изменения.

Использование короткого перекрестного штриха для разработки объема фигуры и высветление освещенных участков фигуры мелом, постепенный отказ от гипертрофированного изображения натурщиков и переход к «натуральности» образа являются признаками адаптации полученной в ИАХ традиции за счет рецепции творческого метода П. Батони. Штриховка в рисунках П.И. Соколова итальянского периода становится более спокойной, мелкий штрих ложится по форме, плавно перетекая в изящный, уже не довлеющий над фигурой контур, списывающийся с фоном легкими растушевками. Для передачи объема художнику теперь удастся создавать мягкие переходы от света к тени, а в более поздних графических листах этого периода он достигает совершенства в передаче при помощи мела эффекта движения шелковой ткани. Таким образом, мы видим, что в графике и живописи итальянского периода П.И. Соколов сумел выработать собственные характерные черты, сохранив методику и подход к рисованию, полученные в ИАХ, дополненные новыми навыками и умениями, приобретенными в мастерской П. Батони и на занятиях во Французской академии в Риме. Так происходила адаптация полученной в петербургский период академической традиции к новым веяниям и установкам художественной жизни, формировавшимся и получившим распространение в Риме. После поступления П.И. Соколова на службу в ИАХ начнется процесс ретрансляции этой традиции. Его мы рассмотрим в следующей главе.

ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСТВО П.И. СОКОЛОВА В РОССИИ (1778–1791): РЕТРАНСЛЯЦИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

3.1 Педагогическая деятельность П.И. Соколова в Императорской Академии художеств

Одной из важных задач Императорской Академии художеств (далее – ИАХ) XVIII в. было воспитание собственных педагогических кадров, заинтересованных в развитии русского искусства и академической школы. На всем протяжении XVIII в. ИАХ продолжала совершенствовать методику преподавания специальных дисциплин на основе рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции. Как отмечала Н.А. Яковлева: «укрепление контактов с Западной Европой было благотворно для русского искусства и, может быть, прежде всего – живописи, потому что она давно искала средств убедительной передачи красоты земного мира и была внутренне готова к освоению опыта создания миметического образа».¹ Академическая практика второй половины XVIII в. предполагала, что по возвращении из пенсионера ее выпускники, профессиональные художники, прошедшие полный курс обучения мастерству, могли остаться при ИАХ. Основной целью пенсионерства было развитие творческих способностей и индивидуальности художника. Благодаря чему вернувшись на родину, бывшие академические пенсионеры становились достойными педагогами. Данная практика позволяла русским мастерам получить работу в качестве педагога и наставника воспитанников ИАХ с годовым жалованием и собственной мастерской. Не стоит забывать и о том, что ИАХ во второй половине XVIII в. была не только учебным заведением. Именно сюда попадали государственные заказы, здесь проводились ярмарки и аукционы, на которых продавались произведения русских художников.

¹ Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи: русская историческая живопись. – М.: Белый город, 2005. – С. 41.

Во второй половине XVIII в. большую часть педагогического штата в ИАХ составляли русские художники. Они не только отвечали академическим требованиям, понимали специфику программы ИАХ, «их отличал живой интерес к жизни и ее развитию; вернувшись после пенсионера, как правило, они посвящали ИАХ всю жизнь». ² Появление русских профессиональных художников послужило развитию отечественной академической традиции, а также оказало влияние на формирование исторической живописи, требующей высокого уровня навыков и мастерства. ³ В истории русского искусства второй половины XVIII в. существует множество примеров художников, которые после обучения в Европе становились педагогами ИАХ. Среди них были А.П. Лосенко, В.И. Баженов, П.И. Соколов, И.А. Акимов, И.П. Мартос, Г.И. Угрюмов и др.

Н.М. Молева и Э.М. Белютин отмечали, что в академической педагогике XVIII в. существовали два направления: первое – классицизирующее, которое среди педагогов было представлено И.А. Акимовым, а в теории нашло отражение в сочинениях А.М. Иванова «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах» (1789) и И.И. Виена «Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» (1789); второе было представлено деятельностью А.П. Лосенко, П.И. Соколова и позднее Г.И. Угрюмова и характеризовалось более ярко выраженными реалистическими тенденциями, не отвергавшими идеи классицизма. ⁴ Главным отличием этих направлений они считали реализованный на практике принцип избирательности по отношению к натуре: исходить ли в нем преимущественно из примера лучших произведений прошлого или производить этот отбор самостоятельно, обращаясь к работам

² Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – М.: Искусство, 1956. – С. 114–115.

³ Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. – С. 41.

⁴ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 85.

старых мастеров и больше изучать особенности природы.⁵ Ведущим принципом педагогики во второй половине XVIII в., как писал И.Ф. Урванов в «Кратком руководстве к познанию рисования и живописи исторического рода» (1793), считалась «сознательность» обучения, которая могла быть достигнута пониманием учеником всех выполняемых им заданий в ИАХ.⁶ Достичь этого можно было благодаря постепенному освоению мастерства, объяснению теории педагогом и совместной практикой профессора с воспитанниками. Таким образом проходила рецепция, адаптация и ретрансляция академической традиции.

В 1 и 2 главах данного исследования нами были рассмотрены процессы рецепции и адаптации П.И. Соколовым академической традиции, а также их отражение в творчестве художника ученического (1763–1773) и пенсионерского (1773–1778) периодов. В данной главе обратимся к изучению зрелого периода творчества П.И. Соколова и его педагогической деятельности. Важным является изучение вклада П.И. Соколова в учебный процесс и ретрансляцию академической традиции.

Педагогическая деятельность П.И. Соколова не подвергалась специальному исследованию. О его работе в качестве педагога ИАХ лишь упоминается во всех крупных монографиях, посвященных ИАХ и искусству русского классицизма, среди которых исследования Н.Н. Коваленской⁷ и С.В. Моисеевой⁸, а также в очерках и статьях А.И. Сомова⁹ и П.Н. Петрова¹⁰.

⁵ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 85.

⁶ Там же. – С. 88.

⁷ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – М.: Искусство, 1964. – С. 134, 406.

⁸ Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2014. – С. 44.

⁹ Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи / Сост. А.И. Сомов. – Часть 1. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1872. – С. 151.

¹⁰ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – СПб.: Политехн. заведение А. Баумана, 1862. – Ч. II. – С. 75.

Попытка собрать более полные данные о педагогической деятельности П.И. Соколова была предпринята нами.¹¹

Начало педагогической деятельности П.И. Соколова совпадает с его возвращением в Россию из пенсiona в конце 1778 г. Его зрелые годы творчества и педагогики совпали со временем, когда в ИАХ, вышедшей из периода становления, формировались лучшие качества отечественной школы академического рисунка.¹² В параграфе 1.1 данного исследования упоминалось, что в основе академической программы ИАХ главенствующая роль была отведена рисунку. Рисунок играл ключевую роль и в римской академической традиции, которую постигали в пенсионерстве русские художники, бывшие воспитанники ИАХ. Кроме того, изучая лучшие произведения «старых мастеров», художников эпохи Возрождения и современных авторов, они могли передать новому поколению воспитанников ИАХ полученные теоретические и практические основы живописи и композиции. Таким образом, возвратившись из пенсiona, они ретранслировали полученный опыт и мастерство, адаптированную академическую традицию своим ученикам. Немалую роль в этом процессе сыграла педагогическая деятельность П.И. Соколова.

Н.А. Яковлева отмечала, что создание национально-исторической картины принадлежало в России А.П. Лосенко, «не только последовательно овладевшему опытом европейской исторической живописи, но и адаптировавшему этот опыт для российской системы художественного образования».¹³ П.И. Соколов – ученик А.П. Лосенко, русский пенсионер, обучавшийся в мастерской одного из ведущих римских художников

¹¹ Желнова Е.Г. Педагог Императорской академии художеств П.И. Соколов (1753–1791) // Научные труды. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Июль/сентябрь, 2020. – Вып. 54. – С. 52–60.

¹² Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Вып. XIV. – Л.: [б. и.], 1981. – С. 40.

¹³ Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи. – С. 55.

П. Батони, также стремился адаптировать полученные им навыки и теоретические основы изобразительности в своей педагогической практике.

О первых годах преподавания П.И. Соколова в ИАХ сохранилось крайне мало информации. Согласно документам архивного фонда ИАХ, П.И. Соколов был «определен в классы с жалованием с 1 января 1779 г.». ¹⁴ В какие академические классы он был назначен, в данном документе не упоминается. Вероятно, это назначение не имело окончательного решения Совета ИАХ о том, какую именно мастерскую станет возглавлять художник. П.Н. Петров писал, что с 1779 г. П.И. Соколов вместе с И.А. Акимовым были выбраны Г.И. Козловым в помощники по классу исторической живописи. ¹⁵ Н.А. Яковлева, отмечая творческие и педагогические навыки И.А. Акимова и П.И. Соколова, как учеников и продолжателей художественного направления, заложенного А.П. Лосенко, писала, что «учителями они были, судя по всему, усердными, рисовальщиками профессиональными, а для того, чтобы получить то, что в искусстве именуется школою, этого вполне достаточно». ¹⁶ Назначение П.И. Соколова в качестве педагога одного из академических классов было подписано 10 июня 1780 г. Совет ИАХ постановил: «Определяется для обучения классу живописи исторической господин назначенный Петр Соколов с жалованием в год по 200 руб.». ¹⁷ В архивном фонде ИАХ сохранилось прошение П.И. Соколова, подписанное им 3 мая 1781 г., в котором художник просил прибавить ему жалование до 300 руб., как у И.А. Акимова и И.П. Мартоса. ¹⁸ Прибавку к жалованию он получил не сразу, а спустя два года, в 1783 г., когда исполнил два рисунка с памятника Петру Великому («Медный всадник») для гравирования.

Документов, характеризующих педагогическую деятельность П.И. Соколова в классе исторической живописи, не сохранилось. При этом

¹⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 820. Л. 3.

¹⁵ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 75.

¹⁶ *Яковлева Н.А.* Историческая картина в русской живописи. – С. 70.

¹⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 820. Л. 12.

¹⁸ Там же. Л. 13

важно отметить, что в это время в ИАХ происходят изменения методики преподавания в историческом классе наряду со сменой академических программ, в которых с конца 1770-х гг. темы национальной истории заменяются мифологическими и ветхозаветными.¹⁹ Характерным отличием исторической живописи данного периода также являлось сокращение количества изображаемых действующих лиц. С усилением элементов классицизма их число сократилось, а сам конфликт действия стал менее экспрессивным.²⁰

Отсутствие узкой специализации по жанрам среди художников-педагогов ИАХ привело к тому, что исторические живописцы нередко преподавали или руководили несколькими мастерскими, и такой выбор не был случайным. Последовательность жанров в ИАХ, которую постулировал, например, И.Ф. Урванов, основывалась на том, что каждый следующий по очередности жанр, начиная от «цветочного рода» и заканчивая исторической живописью, предполагал владение основами предшествующего, таким образом, исторический живописец обладал умением верно отображать изображение цветов, животных, писать портреты, бытовые и исторические сцены.²¹ Так, жанровая иерархия основывалась на «превосходстве знаний» художников, нарастающей из низших родов к высшим, и соответствовала иерархии самих живописцев». ²² Среди русских художников, возглавлявших несколько академических классов, был Г.И. Козлов, который руководил классами батальи и живописи перспективы с момента их организации и до прихода специальных педагогов.²³ С 1771 г. он был педагогом и в классе

¹⁹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 254.

²⁰ Там же.

²¹ Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – СПб.: / Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – С. 35–41.

²² Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Л., 1973. – С. 13.

²³ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 384.

исторической живописи, а после смерти А.П. Лосенко, с 1773 г. стал руководителем этого класса.²⁴

П.И. Соколов не стал исключением: вместе с И.А. Акимовым с 16 апреля 1783 г. по 4 апреля 1784 г. они заменяли Г.И. Серебрякова во время его отъезда из Санкт-Петербурга в классах пейзажной живописи и «домашней истории».²⁵ Подобная академическая традиция будет продолжена и в XIX в.: впоследствии один из учеников П.И. Соколова, Н.А. Синявский, получивший, как и его учитель, всестороннее образование, награды за рисунки с натуры, вторую золотую медаль за композицию портретной живописи, после окончания ИАХ будет работать как исторический живописец и пейзажист.²⁶

Сохранившиеся данные о зрелом периоде творчества и педагогической деятельности П.И. Соколова свидетельствуют о том, что его художественные способности и академические заслуги стали поводом для получения новых званий и назначений. Заслуженной оценкой его творческих успехов стало присвоение ему звания академика исторической живописи, которое он получил 3 сентября 1782 г. за картину «Венера и Адонис» (1782, ГРМ) (рис. 14): «из назначенных произведен в академики по выбранной программе живописи исторической Петр Соколов за картину представляющую Венеру и Адониса».²⁷ За эту картину П.И. Соколов был признан действительным членом академии.²⁸ В 1785 г. П.И. Соколов был возведен в звание адъюнкт-профессора.²⁹ В 1788 г. он стал членом Совета ИАХ.³⁰ С 1786 г. помимо класса «живописи исторической» он стал преподавать в классе «батальном и

²⁴ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 126.

²⁵ Там же. – С. 386.

²⁶ Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. – Часть II. Биографическая. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – С. 181

²⁷ Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I: 1758–1811 / Ред. Петров П.Н. – СПб.: Типография Комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – С. 141.

²⁸ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 75.

²⁹ Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи. – С. 151.

³⁰ ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 1.

домашних упражнений». ³¹ В обязанности П.И. Соколова в данных классах помимо обучения живописи масляными красками входило рисование цветными карандашами и соковыми красками. ³² Батальный и класс домашних упражнений, как писал И.Ф. Урванов, по темам произведений и задачам, которые ставились перед учениками, в частности в степени владения навыками рисунка и композиции, были ближе всех прочих к классу исторической живописи. ³³ Работа с натуры в батальном классе строилась на одной важной особенности: основное ее содержание состояло в изучении движений человека и «экспрессий», выявленных и более заостренных, чем в натурном классе. ³⁴ Такой подход к изображению натуры еще раз показывает, почему П.И. Соколов был выбран в качестве педагога данного класса. При анализе рисунков художника ученического (1763–1773) и пенсионерского (1773–1778) периодов мы неоднократно отмечали, что его графическим работам, исполненным с натуры, свойственна эмоциональная составляющая.

В обязанности педагога П.И. Соколова входила не только работа в ИАХ, но и занятия с воспитанниками в музее. До 1784 г. график работы художника с учениками не известен, поскольку четко выработанного расписания для каждого педагога не существовало. В 1784 г. академик, преподаватель класса пейзажной живописи С.Ф. Щедрин (1745–1804) писал в Совет ИАХ о необходимости создания академического расписания, в связи с чем Совет ИАХ постановил: «С определения Императорской академии художеств Совета 1784 года июня 3-го дня пункт 4: ради утверждения порядка, тишины, трудолюбия и похвального поведения академических учеников в летнее время отпускаемых в Эрмитаж для копирования с подлинных картин славных авторов по довольном рассуждении Совета определено. Первое: каждому художественных классов профессору, академику и учителю назначить, кого из

³¹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

³² Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 78.

³³ Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 47–48.

³⁴ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 289.

учеников именно удостаивает в нынешнее лето продолжительно ходить в Эрмитаж; также и скульптурного, архитектурного и на меди гравировального классов невозбранно по удостоении классных начальников иногда назначать по одному из учеников ходить в Эрмитаж для полезных своего художества этюдов и примечаний; а от их равно как о сих классов при экспедиции Совета именныя списки по одному вручить назначиваемых при тех учениках для соблюдения, чтоб ученикам в Эрмитаже работать до половины 12-го часа, пол часа обедать и пол часа отдыхать, а по полудни работать до половины 5-го часа и потом под смотрением классного учителя приприводить их в Академию в натурный класс. Второе: в облегчение классным учителям, дабы каждый день их отлучить от своих собственных упражнений, общим согласием учреждено при учениках в Эрмитаже и обратно ходить и во все время при них неотлучно быть по понедельникам за инспекторского помощника господину Невиллю, во вторники господину академику Соколову, в среды господину академику Акимову, по четвергам господину академику Мартосу, в пятницы медальеру господину Васильеву, да в субботы назначенному Герасимову».³⁵ В этом документе содержатся первые упоминания о расписании занятий П.И. Соколова с учениками в Эрмитаже.

Окончательное расписание занятий с определенными педагогами было выработано Советом ИАХ только 11 августа 1787 г.: с этого момента П.И. Соколов занимался с учениками по понедельникам после полудня, в среду и в пятницу после полудня по два часа.³⁶ К обучению под руководством П.И. Соколова в Эрмитаже были назначены девятнадцать учеников: «исторические живописцы 5-го возраста Г.И. Угрюмов, А.П. Шабанов и 4-го возраста И.А. Данилов и В.Я. Родчев, портретной живописи 5-го возраста К.Ф. Мельников, В.С. Разводной, Д.С. Савицкой, А. Ильин, С.Д. Сальников; батальной живописи 5-го возраста В.Ф. Нерятин; класса зверей и птиц 5-го

³⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. ч. 1. Д. 915. Л. 2–2 об.

³⁶ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 359.

возраста Д.А. Борисов, Л.А. Воронин, Ф.М. Лопухин, П.Л. Каменев; пейзажной живописи 4-го возраста А.Е. Мартынов, В.П. Причетников; театральной декорации 5-го возраста Н.С. Гребенкин, Ф. Камишлов; миниатюрной живописи 4-го возраста А.О. Николаев». ³⁷

Подробный анализ обучения воспитанников ИАХ в специальных классах, в которые П.И. Соколов был назначен педагогом, является достаточно сложным из-за ограниченного количества сохранившихся документов. Н.М. Молева и Э.М. Белютин отмечали, что отсутствие обширного описания педагогической деятельности многих художников того времени могло быть связано с тем, что профессор-руководитель обладал большей свободой и мог не отражать в своих рапортах приемов и последовательности занятий под своим руководством. ³⁸ Но П.Н. Петров отмечал, что личный пример П.И. Соколова и его педагогическая деятельность сыграли большую роль в обучении русских художников, отметив, что «благодательный пример и указания П.И. Соколова западали на благодарную почву впечатлительности молодых талантов, и прямым следствием обучения живописи П.И. Соколовым с 1780 г. было образование В.Я. Родчева – колориста, А.И. Волкова – тоже и также портретных живописцев, по выходе Д.Г. Левицкого». ³⁹

О педагогической деятельности П.И. Соколова писал и его старший коллега и учитель Г.И. Козлов. ⁴⁰ В представлении Совету ИАХ Г.И. Козлов сообщал: «В силу академического устава и по живописному художеству назначенные обучаться баталей и домашних упражнений 5-го и 4-го возрастов всего шесть человек, которые классы и поручены в смотрение с показанием адъюнкт-профессору Петру Соколову, в чем он другой год способствует к их научению своим показанием равно и рассуждениями с успехом, что можно

³⁷ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. ч. 1. Д. 915. Л. 1.

³⁸ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 265.

³⁹ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 76–77.

⁴⁰ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Л.: [б. и.], 1981. – Вып. XIV. – С. 23.

видеть из их упражнений... Я ж по просьбе его рассматривал в рисунках тушью и разными карандашами, также и красками масляными и соковыми, и нашел по началу уже довольно приучившихся...». ⁴¹ В данных классах, по мнению Совета ИАХ, художник достиг успеха в педагогической деятельности. ⁴² В большей степени, благодаря сохранившимся рисункам с натуры П.И. Соколова и его учеников, исполненных с одной и той же постановки, можно проанализировать процесс преподавания художником рисунка с натуры.

Натурный класс был одной из важнейших ступеней академического образования. Изучение натуры и законов ее изображения были определяющими для учеников всех специальных классов и лежали в основе педагогического метода ИАХ. При этом важно отметить, что, как отмечал В.В. Бабияк, петербургская школа учебного рисунка конца XVIII – начала XIX вв. придерживалась художественно-образовательной практики, которая подразумевала «обретение зрительного опыта в процессе регулярных упражнений как при рисовании живой, так и неодушевленной натуры, как при краткосрочном (наброски, зарисовки), так и длительном рисовании (штудии, копии)». ⁴³

Работа с натуры была важным источником воспитания художественного видения образа, освоения и совершенствования мастерства. Способность к «твердому» рисунку, умение справиться с рисованием натурной постановки любой степени сложности являлись основой академической традиции второй половины XVIII в. В этой связи натурному классу отводилось особое значение в процессе обучения художественному мастерству. В архивном фонде ИАХ сохранился важный документ, поданный П.И. Соколовым в Совет ИАХ. ⁴⁴ 26 февраля 1782 г. художник направил прошение о рассмотрении новой

⁴¹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 384.

⁴² Там же. – С. 292.

⁴³ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века): Диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.04. – СПб, 2005. – С. 338.

⁴⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 820. Л. 15–16.

системы освещения в рисовальных классах. Обнаженную модель, как и рисунки в гипсовом классе ИАХ рисовали при искусственном освещении, которое, как указывал И.Ф. Урванов, дает необходимую для обучения определенность форм: «Рисуют же с гипсов, равно как и с натуры, по большей части при огне, дабы яснее видимы были на них тени и свет, которые при огне бывают сильнее, и начала мускул и окончания их видятся явственнее, а в день не столько они бывают ощутительны и выразительны». ⁴⁵ В своем прошении П.И. Соколов достаточно подробно писал о значимости хорошего освещения в натурном классе и подкреплял свои аргументы доводами не только практического характера: достойное освещение необходимо для выполнения хорошего рисунка, но и для здоровья натурщиков и воспитанников ИАХ. Ранее, как писал П.И. Соколов, воспитанники ИАХ рисовали при свете плоских, расставленных около натуры, а для прохода копоты в потолке было сделано отверстие с прямой трубой. Вместе с удалением дыма в класс проникали сырость и холод. Многие ученики и натурщики часто болели. И чтобы решить имеющуюся проблему, П.И. Соколов спроектировал особую люстру из лампад с колпаком. Проект нового освещения был поддержан бывшим учителем П.И. Соколова Г.И. Козловым: вместе с ним он испытал новую лампу и поднял вопрос о необходимости новых ламп и другого освещения для натурального и гипсового классов. ⁴⁶ В этом прошении П.И. Соколов также сообщал о найденных им средствах на замену освещения в натурном и гипсовом классах зимой. Новая люстра стоила 40 руб. и была сделана медником Облатом. ⁴⁷ При использовании новой люстры труба оказалась ненужной и была заделана. Нововведения позволили воспитанникам больше времени проводить в рисовальных классах ИАХ.

В главе 1 данного исследования было обозначено, что в натурном классе ИАХ должны были находиться попеременно два дежурных педагога, «из коих

⁴⁵ Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 76.

⁴⁶ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века. – С. 23.

⁴⁷ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 77.

одному ставить натуру и поправлять работы ученические, а другому в то же время самому с ними рисовать». ⁴⁸ П.И. Соколов был одним из лучших рисовальщиков и обладал высоким уровнем мастерства. Н.М. Молева и Э.М. Белютин отмечали, что среди русских художников последней четверти XVIII в. только П.И. Соколов в своих графических произведениях добивался «богатой моделировки» формы. ⁴⁹ В своей методике обучения рисунку с натуры П.И. Соколов придерживался основных принципов, по которым учился сам. В основе его творческого метода работы с натурой и разработки художественного образа исторической картины лежал академический принцип – выполнение большого количества рисунков с натуры (в равной степени и фигур, и отдельных зарисовок голов, рук и ног). Такой подход помогал накапливать творческий опыт в изображении человека в разных позах и в движении, а также формировал способность к анализу и творческому видению образа. Такой творческий метод лежал в основе педагогической системы, разработанной его учителем в ИАХ А.П. Лосенко. ⁵⁰ Тот же академический метод в своей работе использовал и его римский учитель П. Батони. Применял П.И. Соколов и совместную работу с учениками, навыки которой он получил не только в годы обучения в ИАХ (1763–1773), но и в годы пенсионерства (1773–1778). Таким образом, ретрансляция академической традиции выразилась в одной из важнейших составляющих педагогического процесса – не просто совет по выполнению рисунка с натуры, а непосредственное рисование мастера совместно с учениками. Такой метод позволял молодым художникам увидеть, как подходит к выполнению наброска их наставник. ⁵¹ В данных творческих и педагогических методах работы мы видим рецепцию, адаптацию и ретрансляцию П.И. Соколовым

⁴⁸ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века. – С. 21.

⁴⁹ Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера: канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. – М.: Искусство, 1965. – С. 124.

⁵⁰ Яковлева Н.А. Григорий Угрюмов. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – С. 16.

⁵¹ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 152.

академической традиции, проанализировать которую помогают сохранившиеся рисунки художника и его учеников.

Среди них одноименные графические работы из фондов ГРМ «Два натурщика», созданные в сентябре 1784 г. П.И. Соколовым и его учеником И. Алексеевым (Даниловым). Данные рисунки были выполнены на третнем экзамене, на котором вместе с И. Алексеевым серебряной медалью был награжден Г.И. Угрюмов. Рисунок Г.И. Угрюмова не сохранился. Наградная надпись на работе И. Алексеева подписана Г.И. Козловым. Рисунок П.И. Соколова и наградная надпись на графическом листе И. Алексеева показывают, как были распределены функции преподавателей при работе над данной постановкой: в сентябре 1784 г. Г.И. Козлов ставил натуру, а П.И. Соколов рисовал вместе с учениками.⁵² Двухфигурная постановка исполнена П.И. Соколовым и И. Алексеевым практически с одного ракурса.

В рисунке П.И. Соколова (рис. 73) угадываются черты лица, которые часто встречаются у моделей в его рисунках. Данный графический лист не относится к числу наиболее совершенных штудий обнаженного тела, а скорее является рядовым образцом его мастерства 1780-х гг.⁵³ Манера исполнения отличается строгостью классической композиции, легким изящным штрихом, «воздушностью» окружения. В этой постановке видна рука профессионального мастера, не раз выполнявшего подобные академические задания.

Рисунок «Два натурщика» И. Алексеева (1784, ГРМ) (рис. 74) хорошо скомпонован в листе и передан с точки зрения пластического образа. Лица натурщиков мало проработаны, в них чувствуется попытка передачи лиричного настроения, ощущения фигур, слегка погруженных в себя, в свои размышления, что свойственно многим рисункам с натуры П.И. Соколова. И в этом очевидно влияние П.И. Соколова. При этом стоит отметить, что

⁵² Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 36.

⁵³ Там же.

И. Алексеев верно уловил достоинства и особенности процесса работы над рисунком П.И. Соколова, что, в свою очередь, также могло принести пользу ученику.⁵⁴ А.В. Максимова видела в этом рисунке также и типичную работу ученика Г.И. Козлова, что выражалось в общем характере рисунка и «школьной правильности».⁵⁵ Рисунок И. Алексеева кажется менее проработанным и законченным в отличие от работы П.И. Соколова. В нем нет уверенного владения рисунком и точной передачи объема, свойственных графике учителя. Отсутствие такой же прорисовки мышечной массы тела, как в рисунке П.И. Соколова, делает обе фигуры в академической постановке, исполненной учеником, более мягкими, округлыми, что не дает ощущения уверенного знания анатомии тела.

О деятельности П.И. Соколова в качестве педагога ИАХ свидетельствуют и еще несколько рисунков: графические листы «Два натурщика» П.И. Соколова (1791, ГРМ) и его учеников П.А. Иванова (1791, ГРМ), М. Мануйлова (1791, ГРМ) и Н.А. Синявского (1791, НИМ РАХ). В них есть общее направление, переданное, прежде всего, в стремлении выявить смысловой характер постановки, в сходном композиционном решении, в особом внимании к рисунку рук и ног.⁵⁶ А.В. Максимова отмечала, что рисунок «вольного живописца» М. Мануйлова визирован не П.И. Соколовым, а его товарищем по дежурству в натурном классе И.П. Мартосом, однако характер всех трех рисунков позволяет предполагать ведущую роль П.И. Соколова при работе над этой постановкой.⁵⁷ Самым совершенным среди данных рисунков учеников П.И. Соколова является работа «Два натурщика» (1791, НИМ РАХ) Н.А. Синявского (рис. 78), удостоенная первой серебряной медали.⁵⁸ Высокая оценка работы ученика также является и оценкой деятельности педагога. Воспитаннику ИАХ хорошо удастся

⁵⁴ Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века. – С. 36.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века. – С. 24.

⁵⁷ Там же. – С. 27.

⁵⁸ Там же. – С. 24.

компонование фигур в листе, изображение натурщиков в сложном ракурсе, светотеневая моделировка.

Сравнительный анализ рисунков П.И. Соколова (рис. 78) и Н.А. Сияевского (рис. 79) демонстрирует, что ученик сидел рядом с учителем, так как двухфигурная постановка исполнена ими практически с одного ракурса. В рисунке Н.А. Сияевского очевидно влияние творческого метода П.И. Соколова: объем фигур напоминает натурщиков П.И. Соколова, хотя проработка анатомии менее детальная, ученик также использует схожий мелкий короткий штрих для светотеневой моделировки фигур и более длинный свободно лежащий для фона. Использование мела (хотя и более робко, чем у его учителя) для высветления самых освещенных частей тела, контур, как и в рисунке П.И. Соколова, становится ярче в тенях и практически пропадает в свету. Портретные черты одного из натурщиков в работе П.И. Соколова лучше и увереннее отрисованы, чувствуется рука опытного рисовальщика. Поиск и отображение в рисунке индивидуальных характеристик модели был свойственен еще ученическим работам с натуры П.И. Соколова, а также его римскому учителю П. Батони. Наличие подобной характеристики в рисунках П.И. Соколова 1780–1790-х гг. можно отнести как к индивидуальной манере художника, так и считать частью совокупности процессов рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции. А.В. Максимова также отмечала в рисунке П.И. Соколова «очевидное стремление внести лирическую ноту в рисунок: его натурщики не воины и не герои, скорее это друзья, один из которых поддерживает и утешает другого».⁵⁹ П.И. Соколов и Н.А. Сияевский умело решают задачу противопоставления двух образов натурщиков: безвольно повисшие руки, склоненные корпус и голова натурщика, сидящего справа, составляют пластический контраст напряженной и расположенной в сложном ракурсе фигуры другого натурщика.

⁵⁹ Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века. – С. 24.

Рисунки П.И. Соколова и его учеников показывают, что в своей педагогической практике он следовал академической традиции, привитой ему сначала его педагогом в ИАХ А.П. Лосенко, а позже закреплённой в годы пенсионерства в мастерской П. Батони. П.И. Соколов учил воспитанников рисовать «от общего к частному». Такой подход к изображению был свойственен историческим живописцам: способность широко анализировать формы, видеть не дробно, а обобщенно, предполагала возможность работать над сюжетом исторической картины или передать характер натурной постановки. Н.М. Молева и Э.М. Белютин описывали данную методику так: «отметив то место, которая фигура (или фигуры) займут в листе, художникам следовало приблизительно наметить силуэт, а затем широкими штрихами и массами растушевки выявлять образ и характер постановки, движение форм, отрисовывать детали и разрабатывать светотеневую моделировку». ⁶⁰ В.В. Бабияк же следующим образом характеризовал данную академическую методику работы: «Первый этап начинался с поиска местоположения будущего изображения “в листе”, т.е. определялась масштабно-композиционная конфигурация изображения, подход свойственный всем образовательным уровням. <...> Затем приступали ко второму этапу, фазе обязательного линейного построения форм, предшествующей их тональной разработке. <...> На третьем этапе происходила корректировка пространственной, анатомо-пластической и пропорциональной характеристики изображения, что подразумевало сверку натуры и ее изображения по классическому “канону” пропорций. <...> Четвертый этап предполагал конкретизацию, углубленную моделировку, рисуночный анализ анатомо-пластического ансамбля постановки с учетом ее сюжетно-тематической направленности и эмоциональной выразительности. На пятом этапе окончательное уточнение силуэтной линии объекта изображения являлось результатом и целиком зависело от точности определения тональных

⁶⁰ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 194.

и количественных отношений света и тени в их целостности, пространственной соподчиненности и художественно-эстетической выразительности. Это также развивало у ученика ощущение формы». ⁶¹

Подводя итог вышесказанному, отметим, что воспитание художественного видения образа среди учеников П.И. Соколова происходило посредством двух неотъемлемых составляющих академической традиции. К первой относится обучение рисованию «от общего к частному», т.е. постепенному воплощению художественного образа. Применение данного метода обучения рисунку демонстрирует ретрансляцию академической традиции. Второй составляющей педагогического метода П.И. Соколова является одновременная работа с учениками над одной и той же натурной постановкой. Данный метод не являлся новаторским, а был частью академической традиции, адаптированной художником в своей педагогической практике. Таким образом, следование академической программе, которая была хорошо известна художнику благодаря формированию творческих навыков в годы обучения в ИАХ (1763–1773) и совершенствованию мастерства в пенсионерстве (1773–1778), адаптированное в собственном творчестве и педагогической деятельности П.И. Соколова, стало способом ретрансляции академической традиции среди его учеников.

П.И. Соколов преподавал в ИАХ до последних дней жизни. С 1788 г. заболевшего П.И. Соколова в качестве педагога в классе исторической живописи подменял А.К. Гюне. ⁶² П.Н. Петров сообщал, что П.И. Соколов умер 19 апреля 1791 г. «по долговременной болезни». ⁶³ В архивных материалах ГРМ датой смерти художника названо 20 апреля 1791 г. ⁶⁴ В «Кратком историческом известии о некоторых российских художниках»

⁶¹ *Бабияк В.В.* Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 93–94.

⁶² *Яковлева Н.А.* Григорий Угрюмов. – С. 40.

⁶³ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 78.

⁶⁴ ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 1.

И.А. Акимов писал, что П.И. Соколов умер «от паралича». ⁶⁵ У него остались пять малолетних детей и жена «без всякого пропитания, да еще с долгом». ⁶⁶ После смерти П.И. Соколова его ученик Г.И. Угрюмов стал преподавать в классе исторической живописи. ⁶⁷ П.И. Соколов был погребен на Смоленском кладбище Санкт-Петербурга близ церкви во имя Смоленской Божьей Матери. Могила его покрывала плита с надписью: «Живописи исторической адъюнк-профессор Петр Иванович Соколов, скончался апреля 19 дня 1791 г.; жития было 38 лет». ⁶⁸ Могила художника не сохранилась.

П.И. Соколов преподавал в ИАХ немногим более 10 лет и сумел показать себя не только признанным историческим живописцем, академиком, прекрасным рисовальщиком, но и талантливым педагогом. «В своих немногочисленных произведениях, он высказывал большое дарование, и, если бы преждевременная смерть не пресекла его деятельности, он, конечно, занял бы важное место в истории русского искусства. Как преподаватель он может считаться продолжателем того направления, которое сообщил русской живописи А.П. Лосенко», – писал А.И. Сомов. ⁶⁹

Педагогическая деятельность П.И. Соколова позволяет определить его значимое место в истории академического образования. Среди его учеников были исторические живописцы, портретисты и будущие преподаватели ИАХ В.Я. Родчев, М.Ф. Воинов и Г.И. Угрюмов. Н.А. Яковлева отмечала, что на сложение мастерства последнего (Г.И. Угрюмова) оказали влияние А.П. Лосенко, Г.И. Козлов, П.И. Соколов и И.А. Акимов. ⁷⁰ При этом степень влияния П.И. Соколова на творчество Г.И. Угрюмова установить достаточно сложно, однако можно отметить, что он усвоил от учителя не только

⁶⁵ *Акимов И.А.* Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. Часть I. – № 3. – 1804. – С. 351.

⁶⁶ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 78.

⁶⁷ *Яковлева Н.А.* Григорий Угрюмов. – С. 40.

⁶⁸ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 79.

⁶⁹ Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи. – С. 151.

⁷⁰ *Яковлева Н.А.* Русская историческая живопись. – С. 70.

«изнеженную грацию и некоторую женственность отдельных образов». ⁷¹ А.В. Максимова полагала, что то, что считается педагогической реформой Г.И. Угрюмова, было «осмыслением и расширенным продолжением присущего П.И. Соколову подхода к натурному рисунку, как к живому, окрашенному личным отношением произведению, а не как к скучному и сухому классическому заданию». ⁷² Это также можно охарактеризовать, как проявление одного из элементов рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции. Связь между академической постановкой и приданием ей образной составляющей, начало которой было положено еще А.П. Лосенко, развито П.И. Соколовым и продолжено Г.И. Угрюмовых, стала одной из традиций русского академического рисунка.

Подводя итоги вышесказанному, отметим, что П.И. Соколов проявил себя как педагог в разных академических классах. Среди его учеников были исторические живописцы, воспитанники классов батальей и домашних упражнений. Он внес большой вклад в процесс работы над натурной постановкой, усовершенствовал условия труда в натурном классе. Схожие положения работы с натуры для учеников разных классов ИАХ были основаны на общепринятой академической практике, при этом они были дополнены П.И. Соколовым на основании собственного опыта рецепции и адаптации академической традиции.

3.2 Живопись и графическое наследие П.И. Соколова зрелого периода творчества (1778–1791)

Произведения П.И. Соколова зрелого периода творчества можно разделить на несколько категорий: академические задания (историческая картина по заданной программе, рисунки с натуры), государственные заказы (рисунки для гравирования) и творческие работы. Данное деление

⁷¹ Зонова З.Т. Григорий Иванович Угрюмов (1764–1823). – М.: Искусство, 1966. – С. 12.

⁷² Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века. – С. 25.

нагляднее всего можно рассмотреть на основе графических произведений художника, поскольку живописное наследие рассматриваемого периода не столь многочисленно, как графическое. Сохранились лишь два полотна П.И. Соколова этого периода, написанные масляными красками – «Портрет Н.П. Панина в детстве (1779, ГТГ) и историческая картина «Венера и Адонис» (1782, ГРМ). А.В. Максимова отмечала, что в эволюции графического наследия П.И. Соколова от ученических работ до произведений последних лет отчетливо прослеживается развитие от учебного рисунка к творческому, усиливаются классицистические тенденции.⁷³ В данном параграфе исследования обратимся к изучению творческого почерка художника, проанализируем ретрансляцию академической традиции в его творчестве последних лет.

Первым известным науке произведением П.И. Соколова зрелого периода творчества является «Портрет Н.П. Панина в детстве (1779, ГТГ) (рис. 28). Данное произведение является единственным известным портретом в творчестве художника, за исключением графического портрета графа П.А. Румянцева-Задунайского (1787, ГТГ) – изображения мраморного бюста работы скульптора Ф.И. Шубина (1740–1805).

В истории русского искусства второй половины XVIII в. существуют примеры, когда исторические живописцы обращались к написанию портретов. В параграфах 1.2 и 3.1 данного исследования мы писали, что иерархия жанров, существовавшая в ИАХ, основывалась на широте охвата окружающей действительности, которую могли отобразить художники того или иного жанра.⁷⁴ В область исторического жанра входило изображение всех предметов, необходимых художнику для написания картины.

В русской портретной живописи XVIII в. парадный портрет в своей основе имел все основные признаки общеевропейского парадного

⁷³ Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 45–46.

⁷⁴ Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – С. 89.

изображения XVIII в. и представлял модель в соответствии с ее высоким положением в обществе.⁷⁵ Кроме того, портретный жанр в XVIII в. не имел четких границ и зачастую предполагал изображение не только портретируемого, но и включение элементов ландшафта, интерьера или архитектуры. И.Ф. Урванов констатировал, что портрет «суть люди и внутренняя архитектура со всеми домашними украшениями, принадлежностями и знаками звания изображаемой особы; также иногда присовокупляются деревцы, видимые в окно, или часть сада».⁷⁶ Как отмечается в современной историографии, «важной особенностью координации модели и окружающего пространства являлось четкое деление изображения на подробно разрабатываемый передний план и условный фон, что имеет соответствия как с традицией живописного панегирика, так и с культурой эмблемы».⁷⁷ Н.А. Яковлева писала об искусстве портрета, что «имея в своей основе реальную личность, художественный образ может иметь предметом изображения не только особенное, индивидуально неповторимое, но и всеобщее в ней, в диапазоне от качеств, укладывающихся в родовое понятие “человек”, до признаков расовой, национальной, социальной, возрастной характеристики».⁷⁸ Для портретов, в равной степени, как и для исторической картины эпохи просветительского классицизма, было свойственно воспроизведение на полотне «визуально достоверного мира, которое требовало режиссуры позы модели, постановки жеста, передачи возрастных и иных особенностей лица, эмоционально “настроенного” в

⁷⁵ Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – М., 1978. – С. 20.

⁷⁶ Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 37–38.

⁷⁷ Абрамкин И.А. Типологические характеристики парадного и камерного изображения в русской портретной живописи XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2020. – № 4. – С. 118.

⁷⁸ Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 44.

соответствии с этикетом и типом взаимодействия со зрителем, при этом натуральность освещения не исключала театрального начала». ⁷⁹

В системе парадных портретов, появившихся в русском искусстве с середины XVIII в., Т.В. Яблонская выделяла разновидность «аристократического» или «помещичьего» типа, когда «изображение наследует сложившуюся в западноевропейской живописи XVII в. схему аристократического портрета в рост, с набором традиционных элементов условной архитектуры или пейзажным фоном-задником». ⁸⁰ А.А. Карев отмечал, что во второй половине XVIII в. образ придворного благодаря сочетанию мундиров и орденов с пейзажным фоном был построен на противоречии «государственного долженствования и природной естественности чувства». ⁸¹ Таким образом, портретируемый мог изображаться не только на фоне атрибутов, характеризующих его общественное положение, но и на природе, а его социальный статус был понятен по его костюму. Важно отметить, что в русском искусстве второй половины XVIII в. подобное изображение человека на фоне природы не означало отсутствия парадности образа.

Одним из традиционных типов портретов, изображающих человека на фоне природы, является распространенный в европейском искусстве «охотничий» портрет, представляющий модель в костюме, предназначенном для охоты, с соответствующими атрибутами. ⁸² Портрет Н.П. Панина в детстве П.И. Соколова относится к типу «охотничьего» портрета. Т.В. Яблонская отмечала крайнюю редкость использования подобного типа портрета в русском искусстве из-за «национально-специфической черты – серьезности

⁷⁹ Карев А.А. На границах русского портрета XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – Вып. 10 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020. – С. 221.

⁸⁰ Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. – С. 38–39.

⁸¹ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2003. – С. 180.

⁸² Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. – С. 43.

отношения в России к “сословной роли” модели», и в качестве примеров «охотничьего» портрета в русском искусстве приводила лишь два произведения – «Мальчик», приписываемый Л. Караваку (ГРМ), и «Портрет Н.П. Панина в детстве» П.И. Соколова (1779, ГТГ).⁸³ В обоих случаях она подчеркивала, что художники в данных работах изобразили детскую модель, «обращение к которой дает большую независимость от условностей “социальной роли”». ⁸⁴ И.А. Абрамкин писал, что «специфика русской художественной ситуации проявлялась и в том, что развитие индивидуализированного сознания шло параллельно с формированием идеального представления о человеке: портретный образ в отечественной школе представляет собой сочетание субъективно-личной трактовки модели с ориентацией на определенный образный канон». ⁸⁵

Портрет Н.П. Панина в детстве, также как исторические картины П.И. Соколова, соответствует эстетике классицизма. Важной особенностью, характеризующей данный портрет, как типичное классицистическое произведение, является четкое деление изображения на подробно разработанный передний и второй планы, а также условный пейзаж. ⁸⁶ Отсутствие строгой регламентации парадного изображения позволяло художникам включить в него почти жанровые мотивы – дополнительные изображения животных, птиц и др. ⁸⁷ К использованию дополнительных атрибутов в своих портретах прибегал и П. Батони – итальянский учитель П.И. Соколова. П. Батони написал большое количество заказных портретов европейских и русских путешественников, совершавших так называемый «Grand Tour» по городам Италии. Данные произведения предполагали

⁸³ Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. – С. 44.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Абрамкин И.А. Типологические характеристики парадного и камерного изображения в русской портретной живописи XVIII в. – С. 121.

⁸⁶ Там же. – С. 118.

⁸⁷ Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. – С. 43.

парадное изображение, напоминающее портретируемому о посещении Италии. В этой связи отличительной особенностью портретов П. Батони было символическое использование предметов старины и видов Рима.⁸⁸ При этом, в итальянском искусстве второй половины XVIII в. П. Батони популяризировал портретный тип натурщика в непринужденной позе на открытом воздухе, который впоследствии был перенят А.Р. Менгсом и другими римскими художниками.⁸⁹ Таким образом, П.И. Соколов в данном портрете обратился к общеевропейскому типу изображения портретируемого на фоне природы, при этом создав классическую трехплановую композицию, прибегнув к добавлению «кулис» с дополнительными персонажами, характеризующими происходящее действие (изображение охотничьей собаки и дичи), а также использовал свойственную классицизму цветовую и колористическую палитру. Важно отметить, что подобных портретов практически нет в русском искусстве. В качестве примеров детских портретов охотничьего типа и Т.В. Яблонская⁹⁰, и Д.А. Абдулина⁹¹ приводили лишь два, о которых мы писали ранее.

В художественной системе классицизма парадный портрет отличался представлением человека в наиболее выигрышном виде, в неподвижном положении, что проявлялось в нарочитом позировании модели.⁹² Кроме того, в XVIII в. портрет подразделялся на достаточно четко организованную типологию: портрет в рост – всегда парадное изображение, погрудный – камерное.⁹³ Граф Н.П. Панин изображен в полный рост, что говорит о парадности данного портрета. Постановка фигуры с использованием низкого

⁸⁸ Bowron E.P. Pompeo (Girolamo) Batoni // Turner J. The Dictionary of art: In 34 vol. – New York: Grove Press / Macmillan; First Edition, 1996. – Vol. 3 – P. 382.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. – С. 44.

⁹¹ Абдулина Д.А. Детство и ребенок в отечественном живописном портрете XVIII – начала XXI века: Диссертация... кандидата искусствоведения: 5.10.3. – СПб., 2023. – С. 28.

⁹² Абрамкин И.А. Метаморфозы портретного жанра в русском искусстве на рубеже XVIII – XIX веков // Художественная культура. – 2011. – № 4. – С. 220.

⁹³ Там же. – С. 219.

горизонта словно превозносит изображаемого. Фигура строится по S-образной линии, которая усиливается рисунком красного ремешка небольшой сумки, перекинутой через плечо. Такое расположение фигуры напоминает античные скульптуры и часто использовалось в классических композициях как русскими, так и европейскими художниками. Несмотря на расслабленную позу, граф явно позирует, при этом в образе присутствует статика. «Общая статика образа, – писал И.А. Абрамкин, – была характерна как для парадного, так и для камерного образа эпохи классицизма, а главное отличие заключалось в наличии или в отсутствии подробно написанной окружающей среды для модели, интерес к которой проявляется во внешних аспектах изображения – соотношении фигуры и ее окружения».⁹⁴

Н.П. Панин представлен на портрете в неофициальной обстановке, среди «естественной природы», которая, тем не менее, подчинена свойственной классицизму идеализации. Фигура изображена на фоне пейзажа, знакомого нам уже по предыдущим работам П.И. Соколова. Мотив пейзажного окружения в портрете используется как универсальное средство, которое было призвано переключить восприятие зрителя «в мир эмоциональный, в область жизни чувства».⁹⁵ Колорит данного портрета сдержан и выдержан в холодной серо-голубой гамме. Здесь нет ярких цветовых акцентов, отвлекающих внимание от главного персонажа. Художник не использует и яркой вспышки света, присутствующей во всех его исторических картинах. Высвечивается только лицо и обнаженная рука портретируемого.

На изображении камней в портрете присутствует авторская надпись «отроду имеет 9 лет». Наличие надписей или авторских комментариев было свойственно живописным портретам второй половины XVIII в.: они дополняли образ, расшифровывали изображение или помогали

⁹⁴ *Абрамкин И.А.* Метаморфозы портретного жанра в русском искусстве на рубеже XVIII – XIX веков. – С. 220.

⁹⁵ *Яблонская Т.В.* Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. – С. 108–109.

идентифицировать его с конкретной персоной.⁹⁶ Д.А. Абдуллина отмечала, что с 1770-х гг. в России происходят изменения отношения к миру детства, а в портретах появляются предметы детского быта.⁹⁷ В данном портрете нет атрибутов или деталей, характеризующих детский возраст портретируемого. Уверенный взгляд, горделивая осанка демонстрируют взрослого юношу, умеющего владеть собою по правилам светского тона, и лишь глаза выдают в нем еще детское начало. Его мечтательный взгляд направлен мимо зрителя, а легкая полуулыбка придает облику некоторую мягкость и доброту. Т.В. Яблонская отмечала, что подобное изображение детской модели в образе взрослого «не относится к исключительным свойствам отечественной школы и в значительной мере, хотя далеко не полностью, отражает общеевропейскую ситуацию».⁹⁸

Подводя итог вышесказанному, важно отметить, что в данном произведении П.И. Соколов использует общеевропейский тип портрета, при этом остается верен академической традиции. Портрет Н.П. Панина скорее представляется воплощением произведения, написанного по канонам классицизма, нежели попыткой изображения детского портрета.

С 1779 по 1782 гг. П.И. Соколов работал над исторической картиной «Венера и Адонис» (1782, ГРМ) (рис. 14), которая была написана на тему из античной мифологии по разработанной для него академической программе. В главе 2 данного исследования мы писали, что за пенсионерские картины «Меркурий и Аргус» и «Дедал привязывает крылья Икару» П.И. Соколов получил звание назначенного в академики.⁹⁹ Академическая практика второй половины XVIII в. предполагала, что для получения звания академика

⁹⁶ Тетермазова З.В. Живописный и гравированный портрет в России второй половины XVIII века. Проблема соотношения изображения и слова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – Вып. 3. – СПб.: НП-Принт, 2013. – С. 275–278.

⁹⁷ Абдуллина Д.А. Детство и ребенок в отечественном живописном портрете XVIII – начала XXI века. – С. 42.

⁹⁸ Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики. – С. 155.

⁹⁹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 820. Л. 1.

художникам предстояло написать картину по разработанной программе.¹⁰⁰ Работа над картиной должна была проходить в ИАХ под контролем преподавателя или члена ИАХ, что позволяло убедиться в самостоятельном выполнении произведения.¹⁰¹

26 января 1779 г. в ИАХ состоялся Совет, по результатам которого было установлено: «Возвратившиеся из чужих краев пенсионеры живописного исторического Иван Акимов и Петр Соколов, скульптурного статуйного Иван Мартос в рассуждении их талантов по представленным Академии их работам произведены в назначенные. Почему в силу устава следует сим от Академии приняв программы кои выработать в отведенных при Академии и представить к рассмотрению для происхождения в академики».¹⁰² Академическая программа для написания исторической картины была выработана для П.И. Соколова через полгода, 28 сентября 1779 г. профессором Г.И. Козловым. В конце XVIII в. в основе программ на выполнение исторической картины продолжала лежать традиционная религиозно-мифологическая тематика заданий.¹⁰³ П.И. Соколову было предложено написать картину на сюжет из мифологии: «Идущего Адониса на охоту, коего Венера по горячей любви своей удерживает. Где желается видеть из обеих фигур принадлежащие им страсти и куплю их атрибуты».¹⁰⁴ Для выполнения этого произведения художник получил «в академическом здании пристойный кабинет».¹⁰⁵

При работе над исторической картиной П.И. Соколов следовал академической традиции: сначала были выполнены рисунки с натуры, затем эскизы композиции, и только после подготовительной работы он приступил к

¹⁰⁰ Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – С. 16.

¹⁰¹ Байбузова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. – С. 43–44.

¹⁰² РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 820. Л. 2.

¹⁰³ Бабиак В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 296.

¹⁰⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 820. Л. 6.

¹⁰⁵ Там же. Л. 7.

написанию картины. Данный творческий метод был частью академической системы ИАХ, о чем более подробно говорилось в параграфе 1.2 данного исследования. Такой же метод разработки художественного образа был свойственен традиционной римской концепции *disegno* (*ит.* – рисунок, рисование), с которой П.И. Соколов познакомился в мастерской П. Батони. В фондах ГРМ и НИМ РАХ сохранились подготовительные рисунки отдельных фигур, живые и выразительные головы собак «Голова бульдога» (1779–1782, НИМ РАХ) (рис. 69), «Голова легавой» (1779–1782, НИМ РАХ) (рис. 70), а также рисунок фигуры Амура, уносящего плащ Адониса (нач. 1780-х, ГРМ), поражающий необычайной правдивостью передачи анатомии детского тела. Н.Н. Коваленская писала, что подготовительные рисунки к картине «Венера и Адонис» были первыми графическими работами П.И. Соколова, исполненными им после возвращения из пенсiona в Россию.¹⁰⁶ В этих рисунках уже чувствуется рука зрелого мастера.

При изучении художественного наследия П.И. Соколова, которое было рассмотрено нами в 1 и 2 главах данного исследования, было выявлено, что при работе над исторической картиной П.И. Соколов всегда следовал академическому методу и перед написанием полотна создавал большое количество подготовительных рисунков. Такие наброски отдельных фигур и эскизы композиции служили учебно-вспомогательным материалом для поиска наиболее точного отображения сюжета в картине. Сохранившиеся в фондах ГРМ и НИМ РАХ подготовительные рисунки к картине демонстрируют, что, будучи профессиональным художником и педагогом ИАХ, П.И. Соколов сохранил привычный метод работы над исторической картиной.

Изложенная Советом ИАХ программа для написания исторической картины содержала в себе пожелание изображения сильных чувств и эмоций. Сложность исполнения данного произведения заключалась в обязательном следовании академической традиции, а, значит, и в том, что П.И. Соколову

¹⁰⁶ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 138.

было необходимо показать любовь и переживания богини Венеры к прекрасному юноше Адонису, не разрушая при этом законы классицистической композиции. В своем произведении П.И. Соколов старался передать драматизм сюжета, адаптируя те идеи, которые были высказаны просветителями второй половины XVIII в.: в исторических полотнах, прежде всего, превозносились такие достоинства, как вдумчивость, рассудительность и благопристойность. Размышляя «о вымыслах исторических» И.Ф. Урванов писал: «Располагать же фигуры надлежит по планам, где которой быть пристойнее, стараясь дать красоту картин чрез соединение или разделение оных, ставя их пристойно и прилично <...> Страсти же и чувствования всегда выражаются взглядами и чертами лица, и приличным движением головы, рук, ног и корпуса...». ¹⁰⁷ Важность следования «пристойности» изображения в своих трудах подчеркивал и Д.А. Голицын. Как отмечает А.Г. Сечин, «“пристойность” как многозначное и сложное понятие включало в себя логическую и этическую обусловленность выбора натуры, формирующую художественный канон». ¹⁰⁸ Таким образом, общий композиционный строй картины должен был не только наглядно представить изображаемый сюжет, но соответствовать эстетическим идеалам эпохи.

Важным при исполнении картины на заданный сюжет для художников второй половины XVIII в. был также художественный образ, который базировался на общепринятых композиционных приемах, атрибутах и узнаваемых элементах в сочетании с воплощением определенной истории или сюжета из мифологии. Прошлое в исторической живописи выступало «не только как временная, но, прежде всего, как эстетическая категория». ¹⁰⁹ Поэтому воплощение всех элементов композиции, таких как грамотное

¹⁰⁷ Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – С. 51–52.

¹⁰⁸ Сечин А.Г. Истоки термина «пристойность» в сочинениях князя Д.А. Голицына об изобразительных искусствах // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. – Т. 12. – № 4. – С. 689.

¹⁰⁹ Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра. – С. 67.

компонование фигур, верное изображение людей, зверей, птиц, природы и других составляющих образа, эмоциональная характеристика сюжета, все это играло важную роль в восприятии картины современниками.

Несмотря на очевидную сдержанность в передаче эмоций, в картине П.И. Соколова отсутствует статика. Следуя академической традиции, художник подчеркивает драматизм сюжета «говорящими» жестами.¹¹⁰ Он противопоставляет два эмоциональных начала: нежность женской фигуры, пластику и грациозность ее движения, и контрапостное изображение мужской фигуры, напоминающее античную скульптуру Антиноя. Усиливая впечатление единства, художник обращает взгляды героев друг к другу. Фигуры Венеры и Адониса объединяются двумя ангелочками-путти. Один, постарше, стоящий возле них, словно играя, опирается на ногу богини и держит юношу за палец. Второй – насупленный, шаловливо стягивает красную, почти локально написанную драпировку с тела охотника. Их движения в отличие от главных персонажей более активны и решительны.¹¹¹ Движение разлетающейся ткани создает круговую линию и еще больше объединяет фигуры.

Персонажи размещены на фоне условного пейзажа. Тревожным акцентом в картине служит изображение неба, которое затягивает темная туча.¹¹² Низкая линия горизонта возвышает героев над окружающим миром и выносит их на авансцену. В данной картине художник также использует прием «кулис», размещая на переднем плане дополнительных персонажей – двух белоснежных голубей, один из которых потерял несколько перьев. А.А. Карев отмечал наличие дисгармонии в представленных парами дополнительных персонажах (собаках и голубях): «один голубь безмятежно клюет пищу, другой сидит настороже, словно пытаясь улететь; одна из связанных единой

¹¹⁰ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 102.

¹¹¹ Там же.

¹¹² Карев А.А. Структура пространства в русской исторической картине XVIII века. Семантический аспект // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. – Вып. 13. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 2010. – С. 66.

сбруей собак преданно смотрит на хозяина, другая изображена в ином настрое». ¹¹³

Картина П.И. Соколова «Венера и Адонис» стала не только первым известным науке историческим полотном художника, исполненным по возвращении из пенсионера. В ней отразилась рецепция и адаптация академической традиции, приемов изобразительной техники и характера образно-пластического языка, которые были освоены им в годы обучения в ИАХ (1763–1773), а также в период пенсионерства (1773–1778). Ретрансляция академической традиции в данном полотне воплотилась и в особом внимании художника к планированию композиции исторической картины (разработка образа посредством подготовительных рисунков), безупречной передаче анатомии и классических пропорциях фигур.

В данном произведении также отражена еще одна составляющая академической традиции второй половины XVIII в. – ассимиляция или своеобразное цитирование поз и жестов персонажей античной скульптуры, а также широко известных современникам произведений эпохи итальянского Возрождения, европейского барокко, классицизма и неоклассицизма. Принцип реминисценции использовался многими как западноевропейскими мастерами, так и русскими художниками того времени. Примером могут стать картины петербургского учителя П.И. Соколова А.П. Лосенко «Каин» (1768, ГРМ), «Авель» (1768, Харьковский художественный музей) и «Зевс и Фетида» (1769, ГРМ) или творчество его римского учителя П. Батони, о чем мы подробно писали в главе 2.1 данного исследования. Таким образом, работа П.И. Соколова над картиной предполагала не только рисование с натуры, но и изучение опыта предшествующих художников.

Изобразительными источниками вдохновения служили не только произведения живописи. П.П. Чекалевский писал, что «главным учением к изображению нагих тел» могут служить греческие статуи, поскольку они

¹¹³ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 103.

«суть и всегда будут правилом точности, приятности и величества». ¹¹⁴ К примеру, фигура Адониса в картине «Венера и Адонис» П.И. Соколова вызывает прямые ассоциации с древнегреческой и древнеримской пластикой. Главным источником для фигуры Адониса можно назвать скульптуры «Антиной Браски» из коллекции папы Римского Пия VI Браски (вторая четверть II века н.э. (до 138 г.), Лувр) (рис. 21). Схожее положение фигуры, за исключением движения рук, присутствует в античных скульптурах «Антиноя Фарнезе» (130–138 гг. н. э., Неаполитанский археологический музей) (рис. 22) и «Гермес» (I–II вв. н. э., музей Метрополитан) (рис. 23).

Рассматриваемый нами ранее принцип «цитирования» известных изобразительных источников как часть академической традиции второй половины XVIII в. предполагал не только воспроизведение устойчивых иконографических изводов, но и ассимиляцию в исторической картине отдельных элементов известных современникам произведений. К примеру, в качестве источников для П.И. Соколова могли выступать картины П.П. Рубенса «Венера и Адонис» ок. 1614 г. (ГЭ) (рис. 16) и середины 1630-х гг. (музей Метрополитан) (рис. 17). ¹¹⁵ При этом, сравнительный анализ обеих картин П.П. Рубенса и полотна П.И. Соколова демонстрирует не прямое копирование, а некоторые отсылки к отдельным деталям и фрагментам данных произведений. К примеру, картины П.П. Рубенса отличает иное композиционное решение, усиленное форматом работ, и безусловные барочные элементы. П.И. Соколов подобно фламандскому мастеру выбирает для изображения сюжета не только двух главных героев сюжета – Адониса и Венеру, но и вводит дополнительных персонажей – фигуру Амура, удерживающего Адониса, и изображение охотничьих собак. Если фигуры Венеры и Адониса в обеих картинах П.П. Рубенса объединены в единую

¹¹⁴ Чекалевский П.П. Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников / П.П. Чекалевский; [Послесл. И.В. Рязанцева]; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 59.

¹¹⁵ Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – С. 45.

группу, то в картине русского мастера каждый из героев представляет самостоятельные изображения, соединенные по канону классицизма лишь движением тканей и жестов. При этом, фигура маленького Амура, который старается удержать Адониса, вызывает прямые ассоциации с произведениями П.П. Рубенса, меняется лишь движение Амура. Стоит отметить, что схожее изображение Амура присутствует и в картине П. Батони «Диана и купидон» (1761, музей Метрополитан) (рис. 19). Сравнительный анализ изображения Купидона в работе П. Батони и образа Амура, удерживающего Адониса, в картине П.И. Соколова показывает, что внешность Амура и верхняя часть его фигуры (поворот головы, спина и крылья) близки Купидону П. Батони. Кроме того, в положении и пропорции фигуры Венеры в картине русского художника также угадываются влияния П. Батони: данная женская модель напоминает женский образ из картин П. Батони «Геркулес на распутье между Добродетелью и Пороком» (1765, ГЭ) (рис. 18) и «Дидона и Эней» (1747, частное собрание) (рис. 20). При этом, золотистая ткань под фигурой Венеры в картине П.И. Соколова отсылает нас к его же рисункам натурщиков. Наготу прикрывает прозрачная, на первый взгляд почти не заметная ткань, которая написана белоснежными отблесками складок, кое-где поддержанными зеленоватыми тенями. В.И. Кандыба видел сходство и в изображении левого предплечья и браслета Венеры в картинах А.П. Лосенко «Смерть Адониса» (1764, Национальный художественный музей Республики Беларусь) (рис. 15) и П.И. Соколова «Венера и Адонис» (1782, ГРМ) (рис. 14).¹¹⁶ При этом, ноги женской фигуры в картине П.И. Соколова «Венера и Адонис» скрещены подобно тому, как мы видели ранее в его картине «Амур, оттачивающий стрелу» (1770-е, ГРМ) (рис. 1).

Композиция картины демонстрирует рецепцию классических норм и законов изображения исторической живописи второй половины XVIII в. (фризообразное расположение фигур, объединенных единством действия,

¹¹⁶ НА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 767. Л. 46.

трехплановость картины, использование «кулис» и наличие символов-атрибутов изображения). Такая характеристика образно-пластического языка была свойственна как первой сохранившейся исторической картине П.И. Соколова «Амур, оттачивающий стрелу» (1770-е гг., ГРМ), так и пенсионерским работам художника «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) и «Дедал привязывает крылья Икару» (1778, ГТГ). А.А. Карев писал, что «в создании чувственно привлекательной, “чарующей” и в то же время не лишенной дидактического и воспитательного смысла картине, отсылающей к “общим идеям” европейской культуры, П.И. Соколов, как и его учитель А.П. Лосенко, предстает мастером раннего, “компромиссного” этапа классицизма». ¹¹⁷ При этом эмоциональная характеристика образа, а также жесты и изображение женской фигуры вполне сочетают в себе отголоски стиля рококо. Таким образом, в данной картине отразились влияния стиля П. Батони – римского учителя художника, для которого, как отмечалось выше, было характерно «сочетать в своей манере строгий классицизм и легкую грацию рококо». ¹¹⁸ Колорит и композиция картины «Венера и Адонис» П.И. Соколова полностью соответствуют классицистическому произведению. При этом в сравнении с картиной «Амур, оттачивающий стрелу» цветовая палитра выглядит более яркой и насыщенной, художник использует контрастные цвета (красный плащ Адониса), которые мы не наблюдали в его живописи до пенсионера.

Н.Н. Коваленская полагала, что данная картина П.И. Соколова была неудачной с точки зрения российского классицизма, поскольку в ней отсутствовало героическое начало. ¹¹⁹ Объективную характеристику этому полотну дал в середине XIX в. П.Н. Петров: «При первом взгляде на академическую программу Соколова бросается в глаза слабость, чуть ли не бесхарактерность колорита, но это происходит именно от излишней легкости

¹¹⁷ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – С. 103.

¹¹⁸ Boni O. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. – In Rome: Nella stamperia Pagliarini. – 1787. (Reprint, 2024). – P. 57.

¹¹⁹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 137.

красок, заботливости написать тело и в местах, лишенных света. Красная драпировка, которую тянет с него порхающий в воздухе Амур, напротив, тяжела и дисгармонична на ярко-голубом небе. Но заплатив в этом дань академическим прихотям и предрассудкам своего времени, художник выкупает недостаток прекрасною группой и пейзажем. Венера сидит на пригорке, над которым поднимается зелень рощи, сливающаяся с лазурью неба. Посажена богиня с большим расчетом, чтобы выразить ясно, как она удерживает пламенного юношу от опасной забавы, где Марс-вебрь растерзал его нежное тело. Впрочем, удерживание Венеры не переходит в тривиальность порывистую, а в ласку, которой трудно ослушаться. Такая черта лучше всего объясняет дух и характер художника, опередившего далеко в понимании античного смысла своих товарищей: Акимова, Мартоса и Угрюмова». ¹²⁰

Таким образом, мы видим, как грамотно воплотил художник в этом полотне не только поставленную перед ним академическую задачу, но и учел многие потребности времени.

В архивных документах упоминается, что в последние годы жизни художник работал над еще одной картиной – на библейский сюжет. В архивном фонде ИАХ сохранился рапорт фактора ИАХ А. Золотарева от 6 декабря 1820 г., поданный им в Совет ИАХ: «Имеется в Факторской сверх состоящих на лицо картин живописных в оной, картина живописная, изображающая Крещение Господне, трудов покойного профессора сей Академии Петра Соколова недоконченная; но труды его господами профессорами одобренные до такой степени, что предполагают иные во уважение трудов его, оную поручить, если бы только воля воспоследовала, из учеников лучшему докончить и употребить для церкви; а иные по окончании употребить для продажи, а как на оный грунт краски от сорокалетнего времени и по сырости покоен потряснувшись, то и почитая долгом отнестись о сем начальству и почтительнейше представить на благорассуждение». ¹²¹ О том,

¹²⁰ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 75–76.

¹²¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 3068. Л. 1.

что после смерти П.И. Соколова в ИАХ осталась неоконченная последняя картина художника «Крещение Господне», писал и П.Н. Петров.¹²² Описания данного произведения не сохранились. Известно, что Совет ИАХ постановил «поскольку холст упомянутой недоконченной картины по причине испорченной на нем грунтовки не может служить в теперешнем его состоянии для живописи, а требует совсем новой грунтовки, от чего вся живопись, ныне существующая, совсем уничтожится; лучше означенную картину в уважение трудов покойного профессора Соколова оставить, как она есть, и подождать, не отыщется ли какой либо охотник купить оную; буде же по прошествии довольно времени желающих купить сию картину не отыщется, то представить о ней вторично на усмотрение начальства».¹²³ П.Н. Петров писал, что по «преданию считалось, что А. Золотарев предлагал поручить окончить картину Карлу Брюллову».¹²⁴ В архивных материалах ГРМ сохранились сведения, что в 1821 г. данная картина была продана Г.И. Угрюмову.¹²⁵ По сведениям П.Н. Петрова картина П.И. Соколова «Крещение Господне» была продана на общем аукционе в 1850-х гг.; имя владельца не сообщалось.¹²⁶ Дальнейшая судьба этого произведения не известна.

В архиве ГРМ также есть упоминание о картине П.И. Соколова «Екатерина Великая, вручающая Уложение в Губерниях депутатам разных народов, повинующихся Ея Скипетру», писанной на мраморной доске.¹²⁷ Описание, год создания или какая-либо характеристика этой работы отсутствуют. Также в данных материалах сообщается, что местонахождения картины не известно. Но тематика ее представляется интересной, т.к. расширяет наши представления о тематическом репертуаре творчества художника. Возможно, в него входили и сюжеты из современной истории.

¹²² *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 78.

¹²³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 3068. Л. 3–3об.

¹²⁴ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 78.

¹²⁵ ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 2.

¹²⁶ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 78.

¹²⁷ ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 2.

Среди графического наследия П.И. Соколова рассматриваемого периода особое место занимают работы творческого характера. К таким произведениям относится неоконченный рисунок «Святое семейство» (1780-е, ГРМ) (рис. 71). Точная дата его создания не известна. А.В. Максимова считала, что данный графический лист относится к концу 1770-х – началу 1780-х гг.¹²⁸ Е.И. Гаврилова, сравнивая данный рисунок с картиной П.И. Соколова «Венера и Адонис» (1782, ГРМ), предполагала, что он скорее был создан в начале 1780-х гг., т.к. женская модель в нем схожа с той, что была использована художником в картине.¹²⁹ Доподлинно не известно, прибегал ли в этой работе мастер к натурной зарисовке.

Рисунок «Святое семейство» отличается продуманным композиционным строем. Четыре фигуры хорошо скомпонованы в листе. Несмотря на свою незавершенность, данный рисунок отличается от графических произведений П.И. Соколова итальянского периода (1773–1778). А.В. Максимова отмечала, что в нем меняется творческий метод художника: «рисунок начат мелом, тонкая белая линия которого (теперь сильно стертая) производит впечатление выступающих из полумрака серой бумаги контуров изображения».¹³⁰ В параграфе 1.3. нашего исследования мы писали, что в рисунках XVIII в. художники часто применяли сочетание итальянского карандаша с мелом, и чаще к работе мелом приступали в середине творческого процесса, когда намеченная форма начинала конкретизироваться. Все фигуры в данном графическом листе намечены лишь силуэтом. Единственной законченной частью композиции является лицо Богоматери, в нем улавливается ощущение портретного образа.¹³¹ Лицо мягко тонируется мелом, штрихи ложатся по форме, смягчая очертания. Фон около ее головы, выполненный графитным карандашом, привлекает внимание к нежному

¹²⁸ Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 41.

¹²⁹ Гаврилова Е.И. Рисунки П.И. Соколова, ошибочно приписываемые А.П. Лосенко // Русский музей. Сообщения. – Вып. 9. – Л.: Советский художник, 1968. – С. 70–71.

¹³⁰ Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 41.

¹³¹ Там же.

женскому образу. А.В. Максимова отмечала, что «рисунок так совершенен в своей отточенной изысканности, что, кажется, потерял бы ее при детальной проработке». ¹³²

В фондах ГРМ сохранились рисунки А.П. Лосенко и М.И. Козловского, созданные на ту же тему. Эти работы позволяют наглядно выявить индивидуальность художественного почерка П.И. Соколова. Рисунок А.П. Лосенко «Святое семейство с праведной Елизаветой и отроком Иоанном» (1763–1769, ГРМ) (рис. 72) наиболее жанровый среди них по трактовке сюжета. В нем еще не так сильны новые веяния классицизма и сохраняется влияние черт барокко. А.П. Лосенко не возвеличивает изображение, а наделяет образы человечностью. А.В. Максимова отмечала, что в данном рисунке евангельский сюжет выглядит декоративным и не имеет глубины заднего плана. ¹³³

Рисунок «Святое семейство» (1780-е, ГРМ) М.И. Козловского относится к тому же времени, что и рисунок П.И. Соколова. А.В. Максимова писала, что в данном рисунке «нет жанровой естественности, свойственной работе “Святое семейство” А.П. Лосенко, нет идиллической камерности сюжета П.И. Соколова, но есть новое свойство – понимание художественной выразительности пластически обобщенных образов, умение дать индивидуальную пластическую характеристику образам, избегая приземленной конкретизации и холодной безличности идеала». ¹³⁴ В нем очевидно влияние зрелого классицизма: соразмерность фигур и деталей, барельефная композиция, выполненная пером и кистью, создают ощущение сложного многопланового скульптурного пространства.

В рисунке «Святое семейство» (1780-е, ГРМ) П.И. Соколова композиция в целом, также, как и использование плавного изящного контура и силуэта, а также лаконичность образа присущи искусству классицизма. Художник не

¹³² Там же.

¹³³ Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – СПб.: Palace Editions, 2005. – Вып. 80. – С. 12.

¹³⁴ Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 42.

стремился создать очеловеченные образы святых и не обращался к скульптурным идеалам. Его рисунок скорее напоминает итальянские произведения эпохи Возрождения, которые могли стать источником вдохновения для только что вернувшегося из пенсионера П.И. Соколова. Данный рисунок художника отличается необычайной трогательностью образа. П.И. Соколов создает поэтичный образ, свойственный его графике и живописи 1780-х гг.

В 1784 г. П.И. Соколов исполнил еще один рисунок на религиозный сюжет. Эскиз «Распятие» (1784, ГРМ) сильно отличается от других работ художника. Н.Н. Коваленская отмечала, что он по своему «пафосу, пространственности и динамике скорее напоминает работу барочного мастера». ¹³⁵ Поэтому не исключено, что данный рисунок мог быть копией с произведения иностранного художника, работавшего в стиле барокко.

Важной частью графического наследия П.И. Соколова зрелого периода творчества являются рисунки, созданные по государственным заказам. Среди работ данного типа особого внимания заслуживают рисунки художника, изображающие памятник Петру I («Медный всадник»), открытие которого состоялось в Санкт-Петербурге в 1782 г. Императрица Екатерина II хотела запечатлеть данный памятник в гравюре и поскольку Г.И. Скородумов, который должен был исполнить гравюру, не отличался хорошим рисунком, спустя год, в 1783 г. выполнить рисунок с монумента было поручено П.И. Соколову. ¹³⁶ Стоит отметить, что П.И. Соколов действительно считался одним из лучших художников в области рисунка среди современников, что подтверждает описание торжественного собрания ИАХ 1814 г., опубликованное в № 79 «Санкт-Петербургских ведомостей» от 2 октября того же года: в нем сообщалось о смерти исторического живописца И.А. Акимова, с которым «в рисунке никто не мог равняться, кроме покойного адъюнк-

¹³⁵ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 406.

¹³⁶ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 77.

профессора Соколова, от коего мы имеем две картины Дедала с Икаром и спящего Аргуса с Меркурием». ¹³⁷

До установки памятника в 1770 г. А.П. Лосенко выполнил рисунки с модели этого монумента. ¹³⁸ Э.М. Фальконе (1716–1791) хотел, чтобы рисунок с модели был гравирован, благодаря чему можно было бы представить модель не только в России, но и за ее пределами, в особенности в Париже. ¹³⁹ Рисунки А.П. Лосенко были высоко оценены самим Э.М. Фальконе, однако не были гравированы. И.А. Акимов писал, что «Фальконет, вменяя за честь себе иметь такого рисовальщика для своей статуи, увез рисунок с собой». ¹⁴⁰ Оба рисунка А.П. Лосенко были опубликованы А.Л. Кагановичем. ¹⁴¹

П.И. Соколов представил Совету ИАХ два рисунка с монумента: один тщательно разработанный большого размера, другой «величиною в лист, отделанный не вполне». ¹⁴² При рассмотрении данных работ Совет ИАХ принял решение: «большой оставить в Академии, а по меньшему сделать гравюру на меди». ¹⁴³ П.Н. Петров писал, что выполнить гравюру с рисунка П.И. Соколова должен был Г.И. Скородумов, однако она не была исполнена сначала из-за его медлительности, а потом из-за смерти. ¹⁴⁴ Позже И.И. Бецкой перепоручил гравировку «господину Радичу». ¹⁴⁵ По указу И.И. Бецкого «П.И. Соколов находился в Академии безотлучно для надсматривания» за работой, для чего было поручено «отвести в Академии свободную

¹³⁷ Торжественные и публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1765, 1767–1770, 1772–1774, 1776, 1779, 1794, 1802–1815) / сост., авт. вступ. и примеч. Н.С. Беляев. – СПб.: БАН, 2016. – С. 200–201.

¹³⁸ Каганович А.Л. Медный всадник. История создания монумента. – Л.: Искусство, 1975. – С. 184.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Акимов И.А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках. – С. 351.

¹⁴¹ Каганович А.Л. Медный всадник. История создания монумента. – С. 55–56, 184.

¹⁴² Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 77.

¹⁴³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 903. Л. 1.

¹⁴⁴ Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 77.

¹⁴⁵ РГИА. Ф. 789. Оп. 1 ч. 1. Д. 903. Л. 1.

квартиру». ¹⁴⁶ Дальнейшая судьба этих рисунков остается не известной. Уже в XIX в. П.Н. Петров отмечал, что их местонахождение неизвестно. ¹⁴⁷

В 1789 г. П.И. Соколов исполнил серию графических работ для трехтомного издания «Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества, с прочими в пользу общества установлениями» (далее – Собрание учреждений). Данные рисунки и гравюры с них рассматривали в своих работах Н.Н. Коваленская ¹⁴⁸ и Т.В. Белякова ¹⁴⁹.

Первый том «Собрания учреждений» был посвящен основанию и работе Императорского Воспитательного дома и стал продолжением общенациональной идеи «воспитания новой породы людей», которую И.И. Бецкой начал развивать еще в 1760-е гг. Педагогические книги во второй половине XVIII в. выпускались также по инициативе И.И. Бецкого, для некоторых из них им были написаны специальные статьи. ¹⁵⁰ В 1764 г. им был разработан проект «Генерального учреждения о воспитании обоего пола юношества», ставший основой для организации учебных заведений, направленных на воспитание нового поколения. ¹⁵¹ Главной целью создания в России подобного рода учреждений И.И. Бецкой называл «спасать жизнь, укреплять здоровье и образовать душу благонравную; ибо одно без другого быть не может». ¹⁵² История формирования в России государственной политики образования и воспитания «новой породы людей» не раз подвергалась специальным научным исследованиям. В 1904 г. были

¹⁴⁶ Там же. Л. 1 об.

¹⁴⁷ *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – С. 78.

¹⁴⁸ *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. – С. 138.

¹⁴⁹ *Белякова Т.В.* Книжная и журнальная графика в России во второй половине XVIII – начале XIX в.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09. – СПб., 2013. – С. 70–78.

¹⁵⁰ Там же. – С. 61.

¹⁵¹ *Яринская М.А.* «Домострой» и «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества»: опыт сравнительного исторического анализа // Вестник Том. Гос. Ун-та. – 2010. – № 334. – С. 84.

¹⁵² Собрание учреждений и предписаний, касательно воспитания в России, обоего пола благородного и мещанского юношества. – Т. I. – СПб.: И.К. Шнор, 1789. – С. I.

составлены первые очерки об И.И. Бецком и его теории воспитания. Таковы монография П.М. Майкова¹⁵³ и отзыв А.С. Лаппо-Данилевского¹⁵⁴. Отдельные исследования посвящены проекту «Генерального учреждения о воспитании обоего пола юношества»¹⁵⁵, формированию государственной системы образования,¹⁵⁶ издаются учебные пособия¹⁵⁷.

Главными составляющими воспитания юношества И.И. Бецкой считал соединение физического здоровья, морали и нравоучения. «Бодрость и веселость духа толь нужная и для здоровья, и для доброты сердца», – писал он.¹⁵⁸ Излагая значимость добродетелей, воспитание которых может проходить только в стенах отдельного заведения для сирот, он объяснял это так: «Еще мало только не знать порочного, а надлежит быть добродетельным, полезным и угодным Обществу; и как в гибких и чувствительных сердцах Юношества, всякое действие видимое сильно впечатлевается; то надлежит в детей обоего пола вкореняш живыми их воспитателей и смотрителей примерами, которые всякой словесной Морали действительнее, все то, что нужно для благонравия. Как то: чувствительность благодарности; ибо неблагодарный недостоин никаких благодеяний; почтете к начальникам; дружелюбие, откровенность, благоприятность к давним; снисхождение и человеколюбие к меньшим; бережливость, опрятность, чистоту, угодливость, учтивость, терние, трудолюбие и прочие добродетели, которые в жизни столько же необходимы, как и сама жизнь; и без чего ни кто не достоин носить

¹⁵³ *Майков П.М.* Иван Иванович Бецкой. Опыт его биографии. – СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1904. – 764 с.

¹⁵⁴ И.И. Бецкой и его система воспитания. Отзыв А.С. Лаппо-Данилевского о сочинении П.М. Майкова: «Иван Иванович Бецкой. Опыт биографии». – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1904. – 61 с.

¹⁵⁵ *Яринская М.А.* «Домострой» и «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества»: опыт сравнительного исторического анализа. – С. 84–87.

¹⁵⁶ *Войтеховская М.П., Ю.В. Куперт.* Зарождение государственной системы образования в Российской империи // Вестник ТГПУ. – 2012 – № 2 (117). – С. 39–45.

¹⁵⁷ *Барашев М.А.* Воспитание и образование русского дворянства второй половины XVIII – начала XIX веков. Очерки: учебное пособие. – Владимир: Ред.-издат. комплекс ВлГУ, 2005. – 56 с.

¹⁵⁸ Собрание учреждений и предписаний, касательно воспитания в России, обоего пола благородного и мещанского юношества. – Т. I. – С. IX.

имени человека. Паче же всего истреблять из них гордость и высокомерие, показывающие слабодушие и в счастливых людях, пагубные для сирот». ¹⁵⁹ Отметить здесь это важно, т.к. идеи И.И. Бецкого о воспитании нашли отражение в искусстве рассматриваемого периода. Т.В. Белякова отмечала, что в образной системе иллюстраций для учебных пособий второй половины XVIII в. «проводится идея воспитания человека, обращающего свои чувства, знания и умения на служение государственным идеалам, а в каждой детали книжной графики прослеживается восхваление славных дел императрицы Екатерины II и ее сподвижников». ¹⁶⁰

Для книги «Собрание учреждений», составленной И.И. Бецким, П.И. Соколов выполнил не менее 15 рисунков небольшого формата, которые были гравированы И.Х. Набгольцем, К.Г. Шенбергом и Е.И. Кошкиным (рис. 80–89). ¹⁶¹ Данные рисунки – небольшие по размеру картинки-заставки, которые помещались над текстом вверху страницы. Композиции были призваны аллегорически раскрывать смысл глав, которые они открывают. ¹⁶² Важной задачей для художника было создание символических образов, дополняющих текст, но не затмевающих его содержание.

Графические композиции даны в простых четырехугольных обрамлениях, строгость которых смягчается мягко провисающими гирляндами, «столь типичными для архитектуры раннего просветительского классицизма». ¹⁶³ Рисунки выдержаны в «сентиментально-классицизирующем стиле, в котором П.И. Соколов достиг большой целостности и грации». ¹⁶⁴ Во многих композициях присутствует женская аллегорическая фигура, чаще всего с младенцами и атрибутом, раскрывающим содержание. Каждый

¹⁵⁹ Там же. – С. XIII–XIV.

¹⁶⁰ Белякова Т.В. Книжная и журнальная графика в России во второй половине XVIII – начале XIX в. – С. 61.

¹⁶¹ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 138.

¹⁶² Белякова Т.В. Книжная и журнальная графика в России во второй половине XVIII – начале XIX в. – С. 51.

¹⁶³ Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – С. 138.

¹⁶⁴ Там же.

рисунок сопровождался надписями: «Все мое блаженство – во счастье сирых», «Не мной рождены, но мне любезны, как мои дети», «Он также человек и жизнь его священна», «Несчастливых малейших стон мне сердце пронзает» и другими.¹⁶⁵

Первый том с гравюрами по рисункам П.И. Соколова был напечатан в 1789 г. К предисловию об «Учреждении Императорского воспитательного для приносимых детей дома и госпиталя для бедных родильниц» П.И. Соколов сделал заставку с «говорящим» названием «Он также человек и жизнь его священна» (рис. 80).¹⁶⁶ Художник условно поделил композицию на две части. В левой – аллегорическая фигура с поднятыми вверх руками, к которой прильнули младенцы, напоминающие путти; один из них лежит у нее на коленях. За ней – колонны и нависающий балдахин. Это изображение ассоциируется с императрицей Екатериной II, основательницей Воспитательного дома. В правой части композиции изображена девушка в античных одеяниях с покрывалом на голове, указывающая на младенца. Младенца держит в руках покрытый тканью скелет – аллегорическая фигура смерти. Рядом – подобие надгробной плиты, на которой располагается пояснительная надпись. Вся сцена обрамлена в восьмиугольную раму, края которой дополнены штриховкой до прямоугольной формы. Внизу и вверху рамка украшена ветками лавра.

Другой рисунок П.И. Соколова представляет заставку к четвертой главе «О сумме потребностей к сему учреждению». В прямоугольной раме с небольшим навершием расположен сюжет, надпись к которому гласит: «Щедрая рука вовек не оскудеет» (рис. 84). В центре композиции – молодая девушка в античных одеяниях, раскинувшись, сидит на сундуке и опирается на постамент с надписью. Несмотря на свободную позу, ее осанка и взгляд горделивы. В руках у нее – рог изобилия; вокруг вазы, ларцы и мешки с

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ Собрание учреждений и предписаний, касательно воспитания в России, обоого пола благородного и мещанского юношества. – Т. I. – С. 59.

рассыпавшимися монетами. На постаменте чаша до краев наполненная деньгами; за ней – две колонны. Тема изобилия продолжается и на раме. Вверху, в навершии простой традиционной с внешними и внутренними бортиками рамы расположилась античная ваза, сплетенная с ней лавровыми ветвями. Лавровые ветви традиционно считаются символом власти и славы.

Не во всех композициях художник помещает женские аллегорические фигуры. Так, к главе II второй части «О собраниях опекунского совета» героем сюжета становится философ в античных одеяниях. Надпись на фрагменте колонны, на которую он указывает, гласит: «Все к общему благу» (рис. 87). В его руках открытая книга, однако, голова отвернута, и взгляд обращен к пояснительной надписи. На книге восседает сова – символ мудрости, учения и рационального знания. Все действие разворачивается на фоне лестницы, ведущей на колоннаду, и парка на дальнем плане. Рама отлична от предыдущих – овал, вписанный в выгнутый прямоугольник. Вверху – небольшое навершие в виде лавровой гирлянды.

Рисунки П.И. Соколова для издания «Собрание учреждений» стали не только художественным дополнением текста. В них отразились нормы эстетики рассматриваемого периода, а также идея «воспитания» художественным образом. Т.В. Белякова отмечала, что «выбор философски-символических сюжетов и образов согласуется в иллюстрациях не только с категорией юности как тематики издания, но и с предромантическим мировосприятием: в иллюстрациях представлена не только классицистическая возвышенная героичность, но и удерживается живая человечность».¹⁶⁷ Простые по композиции, но ясные по образу, они являлись отражением просветительских идей и продолжением традиции репрезентации в искусстве государственной политики образования. Нередко лучшие художники второй половины XVIII в., педагоги и выпускники ИАХ создавали иллюстрации для пособий, уставов и сборников, посвященных созданию или деятельности

¹⁶⁷ Белякова Т.В. Книжная и журнальная графика в России во второй половине XVIII – начале XIX в. – С. 77–78.

учебного учреждения. Так «Устав воспитания двух сот благородных девиц Ее Величеством государынею императрицею Екатериной Второй самодержицей всероссийской матерью Отечества» 1768 г. был проиллюстрирован по рисункам одного из учителей, а впоследствии коллег П.И. Соколова по ИАХ Г.И. Козлова.¹⁶⁸

Картины-аллегии, посвященные государственной политике воспитания, получили распространение не только в оригинальной и печатной графике, но и в живописных панно, предназначенных для оформления интерьеров учебных заведений. Для сравнения рассмотрим 4 живописных панно для Императорского воспитательного общества благородных девиц, созданные в 1769 г. художником А.И. Бельским (1726–1796).¹⁶⁹ Панно служили «классными стенными картинами» в Смольном институте.¹⁷⁰ Живописные панно А.И. Бельского – простые одна-двух фигурные композиции, в центре которых размещены нравоучительные надписи: «Не лги», «Не будь никогда праздна», «Не вреди никакому животному и не озлобляй его» и «Не делай зла и не досаждай никому». Сопровождают тексты детские и юные женские фигуры, показывающие их зрителю или друг другу. Дополняют сцены цветы, фрукты и фигуры животных. Все изображенные сидят на пьедесталах. Колорит же, выбранный мастером, летящие драпировки ближе рокальным и барочным мотивам. Аналогичные панно были выполнены А.И. Бельским для Воспитательного училища ИАХ.¹⁷¹

Аллегорические сцены П.И. Соколова для «Собрания учреждений» выдержаны в совершенно иной композиции и соответствуют эстетике классицизма. В данных рисунках угадывается индивидуальный художественный почерк П.И. Соколова. Графические композиции к «Собранию учреждений» делятся на два типа: простые лаконичные формы и

¹⁶⁸ Там же. – С. 63.

¹⁶⁹ *Моисеева С.В.* «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – С. 95.

¹⁷⁰ *Моисеева С.В.* Художники Бельские/ Альманах. Вып. 570. – СПб.: Palace Editions, 2019. – С. 50.

¹⁷¹ Там же.

сложные, зачастую многоплановые изображения. Однако, несмотря на различия композиционных приемов, они четко и наглядно иллюстрируют сюжет, а пояснительные фразы дополняют морализаторское содержание сцен. Все сюжеты созданы художником по законам классической композиции: в них он уходит от треугольной композиции, часто используемой им в живописных произведениях, и выбирает фризное расположение фигур; надписи помещены в нижних углах. Положение фигур, жесты и движения складок – все выдержано в духе классицизма. Эти композиции, исполненные мастером и гравированные для данного издания И.И. Бецкого, открывают еще одну грань творчества П.И. Соколова.

Среди графического наследия П.И. Соколова зрелого периода творчества сохранился единственный портрет графа П.А. Румянцева-Задунайского (1787, ГТГ) (рис. 76). Рисунок выполнен со скульптурного бюста 1777 г. работы Ф.И. Шубина (1740–1805).¹⁷² Портрет создан на голубой тонированной бумаге итальянским карандашом – материалами, которые художник часто использовал в своих графических работах. Ранее мы неоднократно отмечали, что П.И. Соколов, следуя академической традиции, использовал мел для высветления самых освещенных участков. В данном рисунке впервые вместо мела художник применяет для этой цели белила. Примечательно, что рисунок с мраморного оригинала не только максимально точно воспроизводит творение Ф.И. Шубина, но и создает впечатление самостоятельного портрета. Правильно выбран и ракурс изображения в три четверти. Такое положение позволило художнику передать характерные портретные черты.

Портрет достаточно большой по размеру (57х42 см.). Выбор такого формата и качество проработанности образа создают эффект законченного самостоятельного произведения. Грамотно передано освещение, художник использует короткий плотный штрих, создает мягкий переход от глубокой

¹⁷² Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. – М.: Академия наук СССР, 1956. – С. 144.

тени к свету. В данном рисунке П.И. Соколов использует необычную композицию – овал, вписанный в квадрат. Схожую композицию в 1788 г. будет использовать М.И. Козловский в рисунке «Автопортрет (?)» (ГТГ).

Рисунок П.И. Соколова является образцом высокого мастерства художника в качестве портретиста. Данный портрет также показывает значительный рост технических и творческих навыков П.И. Соколова в сравнении с ранними работами, выполненными в гипсовом классе в годы обучения в ИАХ (1763–1773). Сходство со скульптурным бюстом остается, однако, на первый взгляд, мы не видим в рисунке изображение мраморного изваяния.

Большую часть графического наследия П.И. Соколова зрелого периода творчества составляют рисунки с натуры. А.В. Максимова отмечала, что рисунки натурщиков появляются у П.И. Соколова в большом количестве с середины 1780-х гг.¹⁷³ В основном, это однофигурные и двухфигурные постановки. Большая их часть, вероятно, была связана с работой художника с учениками в ИАХ.

Работа с моделью, как упоминалось в параграфах 1.1 и 1.2 данного исследования, была важным этапом обучения и неотъемлемой частью академической традиции. Наличие рисунков, исполненных, вероятно, с академических постановок, демонстрирует, что П.И. Соколов, являясь уже профессиональным художником и преподавателем, продолжал в своем творчестве следовать академической традиции. Выполнение подобного рода работ позволяло не терять творческие навыки и умения, а также приводило к накоплению необходимого опыта для обучения воспитанников ИАХ, зачастую посредством собственного примера. В рисунках данного периода, исполненных с натуры, меняется характер изображения. Адаптировав в своем творчестве художественные приемы, освоенные им в годы обучения в ИАХ (1763–1773) и в период пенсионерства (1773–1778), художник отодвигает на

¹⁷³ Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 42.

второй план учебно-методические задачи натуральных рисунков, тем самым уделяя больше внимания эмоциональной составляющей. В его рисунках ретранслируется академическая традиция, и одновременно развиваются две тенденции: в одних работах он совершенствовался в изображении человеческого тела, в других – обогащал их поисками эмоциональной выразительности. При этом резкого разграничения этих составляющих во всех рисунках с натуры также не происходит.

В рисунках с натуры П.И. Соколова наблюдается развитие мастерства с сохранением использования тех материалов, что и ранее – итальянский карандаш и мел на тонированной бумаге. В некоторых работах применение мела усиливается в сравнение с более ранними рисунками. Например, в двухфигурной постановке (1784, ГРМ) мел так сильно потерт, что «вошел во впадины и фактуры бумаги и мешает восприятию, т.к. мутные белые пятна нарушают моделировку объема».¹⁷⁴ В целом в рисунках 1780-х гг. П.И. Соколов чаще использует растушевку для создания фона за фигурами. При этом манера наложения штриха остается прежней.

Один из лучших рисунков рассматриваемого периода – «Сидящий натурщик» (1785, НИМ РАХ) (рис. 75), выполненный на тонированной бумаге итальянским карандашом и мелом. Пожалуй, данный графический лист является одним из самых известных рисунков с натуры П.И. Соколова: он неоднократно публиковался в изданиях, посвященных графике XVIII в.: на обложке книги О.В. Михайловой,¹⁷⁵ в исследовании А.А. Сидорова,¹⁷⁶ в альбоме академических рисунков русских художников¹⁷⁷ и в других изданиях.

¹⁷⁴ Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 42.

¹⁷⁵ Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – М.: Академия художеств СССР, 1951. – 82 с.

¹⁷⁶ Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. – С. 151.

¹⁷⁷ Академические рисунки русских художников [Текст]: альбом/ Под ред. А.М. Герасимова. – М.: Академия художеств СССР, 1949. – Вып. 1. – 12 с.

Д.А. Сафаралиева отмечала, что данный рисунок «до сих пор является достойнейшим примером для подражания». ¹⁷⁸

Натурщик изображен в сложной закрытой позе – одна нога согнута в колене и поставлена на постамент, руки перекрещены перед грудью, одна из рук лежит на опорной ноге. Фигура находится в сильном напряжении, которое усиливает резкий поворот головы и взъерошенные волосы. Тело немного гипертрофировано. Такое изображение фигуры было свойственно графическим работам П.И. Соколова 1760-х – начала 1770-х гг.

Рассматриваемый нами рисунок «Сидящий натурщик» (1785, НИМ РАХ) демонстрирует, что совокупность процессов рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции нашла яркое воплощение в данном произведении. Е.М. Андреева видела в данном рисунке сходство в постановке фигуры натурщика со скульптурой «Арес Людовизи» (II в. н.э., Национальный музей Рима) (рис. 50). ¹⁷⁹ Думается, что данное сравнение и в позе, и в окружающих атрибутах больше применимо к рисунку П.И. Соколова «Натурщик» 1774 г. (рис. 49). В рисунке 1785 г. угадывается влияние навыков воплощения художественного образа, которые были свойственны академическим постановкам как в ИАХ, так и в западноевропейских мастерских, к примеру, в студии П. Батони или во Французской академии в Риме (изображение натурщика в сложной позе, гипертрофированный объем), а также та мастерская техника исполнения и безупречная передача анатомии, которым П.И. Соколов обучился в Италии.

Данный рисунок демонстрирует высокий уровень мастерства художника. Многочисленная разбивка на группы мышц не мешает целостному восприятию фигуры. Контур мягкий, кое-где списывается с фоном растушевкой; штрих короткий и аккуратный, ложится по форме тела мелкими

¹⁷⁸ Учебный рисунок в Академии художеств [Альбом] / ред. Б.С. Угаров; сост. Д.А. Сафаралиева. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – С. 18.

¹⁷⁹ Андреева Е.М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII – первой половине XIX веков: Диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2004. – С. 105.

косыми, пересекающимися под прямым углом линиями; на фоне – более длинные и свободно лежащие штрихи. При этом обращает на себя внимание, что художник применяет короткий тонкий поперечный штрих для передачи мускулатуры и объема тела схожим образом с тем, как его использовал в своих рисунках с натуры П. Батони. Мастерство П.И. Соколова также проявляется в создании игры света и тени за счет умелого применения мела в самых освещенных частях и подчеркивания нажимом итальянского карандаша наиболее темных участков. При разработке художественного образа П.И. Соколов уделяет внимание не только фигуре, но и ее окружению. Мы ясно понимаем, что натурщик сидит на камне, поверх которого постелена плотная ткань; падающая тень за ним добавляет всему изображению «воздуха» и объема.

В академических студиях П.И. Соколова 1780-х гг. встречается использование розово-желтой бумаги вместо привычной серо-голубой. А.В. Максимова писала о двух подобных рисунках стоящих натурщиков – 1785 г. (Грузия, место хранения не уточняется автором статьи) и 1788 г. (ГРМ).¹⁸⁰ Эти постановки более тщательно проработаны, в них нет дробности, фигуры лепятся единым объемом. Изображения выглядят резкими, поскольку итальянский карандаш хуже списывается с таким цветом бумаги. В.В. Бабияк отмечал, что использование цветной бумаги было достаточно частым явлением для академических рисунков того времени, «являясь тональным, колористическим, эмоциональным камертоном листа».¹⁸¹

На тонированной иначе бумаге (желтоватой, приглушенно охристого цвета) выполнены и два сидящих натурщика, опирающихся на палку (1786, ГРМ). Здесь мы сталкиваемся с изображением человека, которое свойственно работам П.И. Соколова зрелого периода – контраст мощного физически развитого тела и юношеского лица. Этот же эффект есть и в рисунке сидящего натурщика 1785 г. (НИМ РАХ) (рис. 75). В последней группе «натурщиков»

¹⁸⁰ Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов. – С. 43.

¹⁸¹ Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века). – С. 85.

1788–1790-х гг. доминируют новые поиски настроения и раскрытия эмоциональной составляющей. В рисунке «Сидящий натурщик» 1789 г. (ГРМ) это выражается через поворот головы, взгляд, движение и жест.

Многие из последних рисунков П.И. Соколова остались не законченными; среди них – «Сидящий натурщик» 1790 г. (ГРМ) (рис. 77). В этой небольшой зарисовке чувствуется рука профессионального мастера. Фигура больше не строится посредством S-образного изгиба. Компонировка в листе осуществляется посредством пересечения двух диагональных линий, образующихся наклоном головы, небольшим разворотом торса и разведением ног в разные стороны. Художник намеренно не заканчивает руки натурщика и лишь немного намечает окружающие предметы; главное для него – положение тела в пространстве. В рисунке нет контрастных жестких линий, объем лепится короткими, близко расположенными друг к другу штрихами и растушевкой. Для придания большего объема изображению художник использует белильные высветления.

О последних работах П.И. Соколова академическое сообщество узнает от вдовы художника. После его смерти Анна Андреевна принесла в ИАХ «семьдесят пять разных рисунков, да сорок девять эстампов, представляющих священные аллегории и один эстамп из Овидиевых превращений, всего сто двадцать пять штук». ¹⁸² Согласно архивным материалам ГРМ и рукописной описи произведений, хранящихся в ИАХ и составленной А.Г. Ухтомским за 1818 г., в ИАХ находились следующие рисунки П.И. Соколова: «28 листов разных академий, одна из оных писана масляною краскою; “Геркулес” со статуи; “Воин, несущий мальчика”; “Меркурий”; “Кариатида”; “Св. Фамилия”, абрис; “Свержение демонов”, абрис; “Воздвижение медного змия в пустыне”, абрис; 4 листа анатомических фигур; 7 фигур в платье; 21 разный этюд; 14 листов академий». ¹⁸³

¹⁸² Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. – С. 375.

¹⁸³ Эрнст С. Рисунки русских художников в собрании Е.Г. Шварца // Старые годы. – 1914. – Октябрь–декабрь. – С. 55. // ВА ГРМ. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л.3

Сохранившиеся произведения П.И. Соколова, а также свидетельства XIX в. позволяют предполагать, что в последние годы жизни художник занимался преимущественно графикой, что может быть связано с тем, что он много времени посвящал педагогическому процессу в ИАХ. Рисунки П.И. Соколова показывают, что до последних дней жизни он не прекращал совершенствовать свое мастерство в изображении натуры. В рисунках художника зрелого периода творчества (1778–1791) позы натурщиков становятся более простыми, часто появляется широкое применение мела.

Графику П.И. Соколова рассматриваемого периода отличает не только высокий уровень мастерства, но и особая эмоциональная составляющая: его натурщики и другие герои творческих произведений пребывают в лирическом состоянии, отражают разные характеры и темпераменты. Будь то рисунки учебно-практического характера или композиционные поиски, мы не встретим в них идентичных образов, которые бы он из раза в раз механически переносил из одного произведения в другое.

Подготовительные рисунки к картине «Венера и Адонис» (1782, ГРМ), позволяют судить о том, что, будучи уже профессиональным художником, получившим большой опыт работы над исторической картиной в годы обучения в ИАХ (1763–1773), а также в период пенсионерства (1773–1778) в мастерской П. Батони, П.И. Соколов остался верен традиции академического метода разработки идеи, воплощения и создания композиции произведения на исторический (мифологический) сюжет. Работа над исторической картиной «Венера и Адонис» показывает, что рецепция художником академической традиции была адаптирована и сохранена в его зрелом творчестве. В данном произведении воплотились навыки грамотного построения пропорций, планов композиции, мягкое колористическое соотношение фигур и окружающего пейзажа, свойственное картинам П.И. Соколова.

В исторической живописи рассматриваемого периода П.И. Соколов предстает мастером зрелого классицизма и следует традиции данного стиля. Классические композиции, использование «кулис», пейзаж и колорит – все в

его работах подчинено канону классицизма. В картинах, исполненных им после прохождения пенсионера, художник остается верен лирическому содержанию, при этом колорит становится более ярким и насыщенным. Таким образом, важно отметить, что приверженность П.И. Соколова классическому принципу построения композиции с использованием нескольких выразительных фигур, изображение которых опиралось на работу с натуры, и сосредоточение внимания на их позах и жестах в его картинах, также, как и в произведениях его римского учителя П. Батони, можно назвать характерной чертой исторической живописи П.И. Соколова.

Разрабатывая единственный в своем творчестве портретный образ – «Портрет Н.П. Панина в детстве» (1779, ГТГ), – П.И. Соколов не следует в русле новых зарождающихся тенденций в изображении детского портрета и остается верен своему индивидуальному творческому почерку и строгому следованию классицизму.

Еще во время обучения П.И. Соколова в ИАХ (1763–1773) Совет ИАХ не раз отмечал высокий уровень его рисунков, о чем свидетельствуют многочисленные награды художника. Постижение, рецепция академической традиции в ИАХ, совершенствование и адаптация основ работы с натуры, освоение и ретрансляция академического искусства по всем законам классицизма в его пенсионерских произведениях и картинах зрелого периода, вывели его искусство на новый уровень.

О педагогической деятельности П.И. Соколова не сохранилось большого количества архивных документов и свидетельств современников, также как нет и описаний задач, которые ставил художник перед учениками. Однако анализ академических заданий (рисунков с натуры), которые П.И. Соколов выполнял вместе с воспитанниками ИАХ, позволяет судить о его непосредственном влиянии на методику работы над натурной постановкой. Выполняя рисунок на глазах учеников, художник не только демонстрировал процесс разработки и воплощения образа на листе, но и ретранслировал академическую традицию работы над рисунком с натуры.

Таким образом, происходила рецепция и адаптация академической традиции его учениками.

Натурный класс ИАХ был одним из важнейших академических классов, в котором закладывались основы классического искусства. Здесь формировались практические навыки работы с натуры, формировалось восприятие и воспитание художественного видения образа, рождались навыки воплощения сюжетов и композиций произведений, создаваемых по академическим программам и самостоятельных творческих работ. Выбор лучшего педагога для данного класса был весьма важен. Работа П.И. Соколова в натурном классе не только повлияла на формирование плеяды русских художников, обладавших высокой степенью владения рисунком, но и позволила внести коррективы в процесс освоения мастерства. Опыт П.И. Соколова и возможность критического анализа помогли художнику разработать новую систему освещения, которая была практически сразу внедрена в натурном и гипсовом классах. Она позволила сохранить традицию работы с натуры при искусственном освещении, которое помогало ярче продемонстрировать анатомические особенности тела натурщика, а также улучшить условия, что позволило ученикам больше времени проводить за рисованием постановки.

В своей педагогической деятельности П.И. Соколов смог ретранслировать все полученные им навыки и знания ученикам. Его влияние на совершенствование рисунка и колорита в работах учеников отмечали как современники художника (Г.И. Козлов), так и исследователи XIX в. (П.Н. Петров, И.А. Сомов) и современные авторы, среди которых можно выделить А.В. Максимову. Среди учеников П.И. Соколова были будущие педагоги ИАХ, такие как В.Я. Родчев, М.Ф. Воинов, Г.И. Угрюмов и другие, которые в свою очередь, продолжили в творчестве и в педагогической деятельности основы академической традиции, полученной ими при обучении в ИАХ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каждая историческая эпоха демонстрирует определенный тип культурной традиции, в основе которой лежит система творческих методов и законов изобразительности, направленных на достижение базовой цели искусства. Среди факторов, оказывающих непосредственное влияние на формирование и изменение отдельных элементов традиции, выступают социокультурные преобразования, господствующие эстетические и философские теории.

Академическая традиция, свойственная русскому искусству второй половины XVIII в., находилась в стадии своего становления. В отличие от европейского искусства, где к середине XVIII в. уже были отработаны основные принципы академизма, в России основание Императорской академии художеств (далее – ИАХ) становится отправной точкой формирования собственной академической традиции. Следование академической традиции способствует быстрому росту профессионального мастерства, формированию творческой индивидуальности художников, преемственности педагогических и творческих принципов. Академическая традиция выступает фундаментальной основой творческого сознания, художественного видения образа, технических приемов изобразительности, выразительности визуального образа и организации картинного пространства. При этом, обращение к общеевропейскому направлению изобразительного искусства и основным критериям академической традиции Западной Европы было направлено на достижение значимой для русского искусства цели – стремление к идеалу классической гармонии.

Русская историческая живопись второй половины XVIII в. представляет собой целостный художественный феномен, базирующийся на основных принципах академической традиции рассматриваемого периода, а также соотношении художественной практики и эстетической мысли эпохи. Произведенный искусствоведческий анализ отечественной исторической

живописи рассматриваемого периода и ее дискурсивной составляющей показал, что историческая картина была не только показателем индивидуальных способностей художника к осмыслению определенной темы произведения. В исторической живописи нашли отражение теоретические трактаты Западной Европы, прежде всего, французские, которые публиковались в российских изданиях, и при этом нередко находили свое преломление и адаптацию в текстах отечественных просветителей. Пространственно-пластические характеристики изображения фигур в картине также основывались на теории искусства. К важным критериям художественности образа относились выразительный рисунок, грамотное построение композиции по всем канонам классицизма, выверенный колорит, основанный на отражении в сюжете картины нравственной составляющей, наличие эмоциональной (при этом сдержанной, благородной) характеристики героев. Не менее значимым критерием художественности исторической картины было соответствие визуального образа идеям и эстетическим мыслям отечественных просветителей. При этом объектом внимания воспитанников и пенсионеров ИАХ была не только сама картина: она являлась финальной стадией сложного процесса, соединяющего в себе как творческую работу (рисунки с натуры, зарисовки и эскизы композиций), так и поиски художественного образа. Таким образом, к содержательной части процесса работы над художественным образом относились единство идеи, творческих методов и приемов изобразительной техники. Рецепция это традиции определила складывание творческой манеры П.И. Соколова в годы его обучения в ИАХ (1763–1773).

Немалую роль в сложении творческой индивидуальности П.И. Соколова сыграла практика пенсионерства. Знакомство с выдающимися произведениями Античности, Возрождения, барокко, рококо и новыми тенденциями европейского искусства второй половины XVIII в., занятия в мастерской одного из ведущих римских художников П. Батони и в классах Французской академии в Риме оказали влияние на адаптацию им

европейских актуальных тенденций и модифицирование академической традиции, полученной в ИАХ. Процесс адаптации П.И. Соколовым в годы пенсионерства (1773–1778) новых направлений европейского искусства привнес в русское искусство еще не характерные и редко применяемые в живописи элементы организации художественного пространства и интерпретации сюжета. Прежде всего, это выражалось в следовании формально-стилистическим приемам классицизма, обращении к живописи эпохи Возрождения и болонско-римской академической традиции. Следование академической традиции и традиционной римской концепции *disegno* (*ит.* – рисунок, рисование) как основы живописи стали для П.И. Соколова важнейшими составляющими творческого процесса написания исторической картины. Это приводило к всестороннему анализу художником темы, большой и содержательной эскизной работе, в которой проявилось стремление к оригинальности и глубине замысла. Кроме того, П.И. Соколов смог усовершенствовать рисунок и перенять разнообразие композиционных приемов, возможностей изображения движения фигур, эмоциональных состояний героев, которые он смог применить в собственных исторических картинах.

В своей педагогической практике (1778–1791), ретрансляции академической традиции, П.И. Соколов следовал академической традиции, привитой ему сначала его педагогом в ИАХ А.П. Лосенко, а позже закрепленной и модифицированной в годы пенсионерства в мастерской П. Батони. Воспитание художественного видения образа среди учеников П.И. Соколова происходило посредством двух неотъемлемых составляющих академической традиции. К одной из них относится обучение рисованию «от общего к частному»: художник учил воспитанников ИАХ отмечать в листе положение фигуры, набрасывая общий силуэт, после чего приступать к прорисовке деталей. Таким образом, данная методика подразумевала постепенное воплощение художественного образа и его эмоционально-пластической характеристики. Другой неотъемлемой частью академической

традиции была одновременная работа с учениками над одной и той же натурной постановкой. Такой метод позволял наглядно продемонстрировать процесс создания рисунка с натуры.

Сравнительный анализ рисунков П.И. Соколова и его учеников показал, что в графических работах воспитанников ИАХ присутствуют характерные признаки творческого почерка учителя: художественные методы, приемы изобразительной техники и эмоционально-пластическая характеристика героев. При этом в живописи лаконичность образа, сдержанный колорит и применение локальных цветов не стали характерными чертами всей русской исторической живописи второй половины XVIII в., а были преимущественно свойственны творчеству П.И. Соколова. Рецепция, адаптация и ретрансляция академической традиции не были механическими процессами, а предполагали широкий потенциал адаптивности и отбора, конкретные факторы которых еще нуждаются в специальном исследовании.

Одной из задач данного исследования было выявить источники рецепции, адаптации и ретрансляции П.И. Соколовым академической традиции. В процессе работы было установлено, что теоретическими источниками выступали эстетические трактаты, идеи отечественных просветителей и учебно-методические пособия по искусству рисования. К данным источникам относились как европейские издания, так и трактаты, письма и сочинения русских просветителей.

К числу изобразительных источников относятся произведения европейских и русских художников от Античности до современного П.И. Соколову искусства. Многоплановость источников вдохновения, к которым художники обращались на протяжении всего творческого пути, давала им широкую возможность использования в композиции уже сложившихся устойчивых иконографических норм, адаптации и синтеза различных учебных практик, а также определяла широту диапазона выбора сюжета, воплощение полученных знаний в исторической картине и формирование художественного вкуса. На примере творчества

П.И. Соколова можно сделать вывод, что художник копировал работы французских, фламандских и итальянских художников, представителей разных жанров, стилей и направлений в искусстве, среди которых К. Ванлоо, П.П. Рубенс, А. Лукателли, произведения мастеров римской и болонской академической школы (братья Караччи, Г. Рени, Доменикино, Гверчино, П. Батони).

Перспективы развития данной темы видятся в расширении хронологических рамок исследования, изучении взаимосвязи рецепции, адаптации и ретрансляции академической традиции в творчестве современников П.И. Соколова, его учеников, а также степени и характере влияния данной традиции на формирование творческой индивидуальности последующих поколений русских художников. Одним из направлений новых исследований может стать анализ форм репрезентации академической традиции не только в исторической живописи, но и в других видах изобразительного искусства исследуемого периода, их взаимосвязь и различия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Неопубликованные источники

1. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1773 г. Рапорты, полученные от пенсионеров академических и письма об них от разных персон // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 559. Л. 1–36.
2. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1774 г. Рапорты, полученные от пенсионеров академических и письма от некоторых персон об оных же пенсионерах // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 635. Л. 1–38 об.
3. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1776 г. Рапорты от пенсионеров академических // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 705. Л. 11–31 об.
4. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1776 г. Письма, полученные от советника Рейфенштейна о пенсионерах, находящихся в Риме // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 715. Л. 1–13.
5. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1777 г. Рапорты от академических пенсионеров // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 749. Л. 1–41.
6. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1778 г. Дело о взыскании с пенсионера Петра Соколова 183 рублей 79 копеек медной монетой, заплаченных за него Академией маркизу Маруцию // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 765. Л. 1–3.
7. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1780 г. Дело о возвратившихся из чужих краев пенсионерах Иване Акимове, Петре Соколове и Иване Мартосе // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 820. Л. 1–16.

8. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1783 г. Дело о выгравировании рисунка монумента Петра I // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 897. Л. 1.

9. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1783 г. Представление Совета Академии о рисунках, деланных академиком Соколовым с монумента Петра Великого и о прибавке ему жалованья // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 903. Л. 1–1 об.

10. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1784 г. Дело об установлении дежурства академиков при посещении учениками Эрмитажа // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 915. Л. 1–2 об.

11. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1787 г. Дело о назначенных для классных учителей художнических классов к хождению им в классы днях и часах и об определении при тех классах инспектором Академии советника Семена Щедрина // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 997. Л. 1–7.

12. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1788 г. Дело о заседании в Совете Академии советнику Щедрину и адъюнкт-профессорам Соколову и Мартосу // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1011. Л. 1–3.

13. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1791 г. Дело по прошению адъюнкт-профессора Петра Соколова вдовы Анны Андреевой о награждении за службу мужа ее // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1097. Л. 1.

14. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1808 г. Определение Совета Академии о купленных у вдовы адъюнкт-профессора Соколовой для библиотеки двенадцати гравированных эстампов // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 2001. Л. 1.

15. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1820 г. Дело об увольнении от Академии находящегося при краскотертой мастерской

выпущенного ученика Петра Соколова и об определении в эту мастерскую для грунтовки холста служителей Фирсова и Михайлова // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 3060. Л. 1.

16. Академия художеств Министерства Императорского двора. 1820 г. Дело об оставлении в прежнем состоянии неоконченной картины покойного профессора Петра Соколова // Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 3068. Л. 1–3.

17. Эрнст Сергей Ростиславович. Биография живописца Соколова Петра Ивановича. 1950-е гг. // Ведомственный архив Государственного Русского музея. Ф. 177 (А.Н. Бенуа). Оп. 1. Ед. хр. 2600. Л. 1–3.

18. Кандыба В.И. Творчество П.И. Соколова. 1965 г. // Научный архив Российской академии художеств. Ф. 11. Оп. 2. Ед. хр. 767. Л. 1–88.

Опубликованные источники и литература

1. Абдуллина Д.А. Детство и ребенок в отечественном живописном портрете XVIII – начала XXI века: Диссертация... кандидата искусствоведения: 5.10.3. – СПб., 2023. – 295 с.

2. Абрамкин И.А. Метаморфозы портретного жанра в русском искусстве на рубеже XVIII – XIX веков // Художественная культура. – 2011. – № 4. – С. 216–231.

3. Абрамкин И.А. Типологические характеристики парадного и камерного изображения в русской портретной живописи XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. – № 4. – С. 112–127.

4. Агратина Е.Е. Пенсионер Парижской Академии живописи и скульптуры в Риме до Великой Французской революции: быт, обучение, впечатления, знакомства // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2022. – № 2. – С. 172–197.

5. Академические рисунки русских художников [Текст]: альбом / Под ред. А.М. Герасимова. – М.: Академия художеств СССР, 1949. – Вып. 1. – 12 с.

6. Акимов И.А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. Часть I. – № 3. – 1804. – С. 351.
7. Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Том 2. – М.: Искусство, 1967. – 328 с.
8. Андреева Е.М. Музей «антиков» Императорской Академии художеств. История собрания и его роль в развитии системы художественного образования в России во второй половине XVIII – первой половине XIX веков: Диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2004. – 372 с.
9. Арутюнян Ю.И. Конкурсы, награды и премии в педагогической практике Академии художеств // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2014. – № 1 (18) март. – С. 138–143.
10. Бабияк В.В. Русский академический учебный рисунок (XVIII – начало XX века): Диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2005. – 739 с.
11. Байбурова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. – М.: БуксМАрт, 2021. – 208 с.
12. Бетретдинова Л.М. И.Ф. Рейфенштейн и Санкт-Петербурга Императорская Академия художеств // Иностранные мастера в Академии художеств: сборник статей / Российская академия художеств (отв. ред. У.Д. Федотова). – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – С. 34–46.
13. Бобриков А.А. Другая история русского искусства. – М.: Российский ин-т истории искусств; Новое лит. обозрение, 2012. – 740 с.
14. Борисовская Н.А. Сто памятных дат. Художественный календарь на 1991 год. – М.: Советский художник, 1990. – 360 с.
15. Верещагина А.Г. Художник, время, история. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. – Л.: Искусство, 1973. – 204 с.
16. Верещагина А.Г. Академия художеств в Петербурге XVIII века (К 250-летию Российской Академии художеств) // Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 56–65.

17. Всеобщая история искусств. Т. IV. Искусство XVII – XVIII веков / Под общ. ред. Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. – М.: Искусство, 1963. – 3000 с.
18. Воронов М.Г. Гавриил Козлов. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 116 с.
19. Гаврилова Е.И. Истоки и предпосылки академической школы рисунка в России XVIII века: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.00. – М., 1970. – 335 с.
20. Гаврилова Е.И. Ломоносов и основание Академии художеств // Русское искусство XVIII века: материалы и исследования / под ред. Т.В. Алексеевой. – М.: Наука, 1973. – С. 66–75.
21. Гаврилова Е.И. О рисунках А. Лосенко // Искусство. – М.: Искусство, 1964. – № 1. – С. 62–67.
22. Гаврилова Е.И. Рисунки П.И. Соколова, ошибочно приписываемые А.П. Лосенко // Русский музей. Сообщения. – Вып. 9. – Л.: Советский художник, 1968. – С. 69–73.
23. Гаврилова Е.И. Русская графика XVIII – первая половина XIX века. Новые материалы / ГРМ. – Л.: Искусство, 1984. – 272 с.
24. Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 204 с.
25. Голицин Ф.Н. Жизнь обер-камергера Ивана Ивановича Шувалова, писанная племянником его тайным советником кн. Федором Николаевичем Голицыным // Московитянин. 1853. – Т. 2. – № 6. Март. Кн. 2. Отд. 4. – С. 87–98.
26. Граве Т., Маслова Е., Яблочкина Л. Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 120 с.
27. Давыдов В.А. Копирование европейской живописи в системе Академии Художеств 60-х годов XVIII века // Проблемы развития зарубежного искусства: сборник научных трудов. Часть II. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. академический ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1993. – С. 3–12.

28. Давыдов В.А. К вопросу об истории копирования европейской живописи в России // Зарубежные художники и Россия. – Часть I. – СПб.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, 1991. – С. 39–49.

29. Дажина В. Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание. – № 1. – М., 1998. – С. 182–204.

30. Евангулова О.С. К вопросу о художественных предпочтениях и неприятиях русских профессионалов и любителей искусства во второй половине XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. – Вып. 9. – М.: Памятники исторической мысли, 2005. – С. 104–117.

31. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 286 с.

32. Евангулова О.С., Карев А.А. Свое чужое. Особенности цитирования в русском изобразительном искусстве XVIII века // Academia, 2021. – № 1. – С. 11–22.

33. Желнова Е.Г. Базилики и церкви Рима глазами пенсионера Императорской академии художеств Петра Соколова // Искусство Евразии. – 2020. – Вып. 2 (17). – С. 255–263.

34. Желнова Е.Г. Графическое наследие П.И. Соколова. У истоков художественного образования в России // Искусство Евразии. – 2019. – Вып. 1 (12). – С. 117–127.

35. Желнова Е.Г. Исторический живописец П.И. Соколов. Выход за пределы классицизма // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Тезисы докладов. VIII Международной конференции / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2018. – С. 531–534.

36. Желнова Е.Г. К вопросу о границах живописи классицизма в России (на примере произведений П.И.Соколова) // Артикульт. – 2020. – № 38 (2–2020). – С. 133–140.

37. Желнова Е.Г. «Меркурий и Аргус» П.И. Соколова: эстетика картины, поиск художественного образа, восприятие современниками // Культура и искусство. – 2024. – № 4. – С. 1–13.

38. Желнова Е.Г. Педагог Императорской академии художеств П.И.Соколов (1753–1791) // Научные труды. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Июль/сентябрь, 2020. – Вып. 54. – С. 52–60.

39. Желнова Е.Г. Серия графических работ П.И. Соколова «Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России» // Города Центральной России в истории предпринимательства и культуры. К 100-летию Серпуховского музея / Материалы VI международной научно-практической конференции. – Серпухов: СИХМ, 2018. – С. 50–54.

40. Желнова Е.Г. Учебный рисунок П.И. Соколова: освоение мастерства и воспитание художественного видения образа // Вестник ГГУ. – 2024. – № 2. – С. 64–74.

41. Желнова Е.Г. «Эмоциональные убежища» в живописи классицизма (на примере полотен П.И.Соколова // XVIII век: смех и слезы в искусстве эпохи Просвещения: коллективная монография / Под ред. Н.Т.Пахсарьян. – СПб: Алетейя, 2018. – С. 281–290.

42. Живопись XVIII века. Каталог собрания. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015 – 408 с.

43. Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. Каталог выставки. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2011. – 240 с.

44. Зонова З.Т. Григорий Иванович Угрюмов (1764–1823). – М.: Искусство, 1966. – 116 с.

45. Зорин А.Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 568 с.

46. И.И. Бецкой и его система воспитанія. Отзывъ А.С. Лаппо-Данилевского о сочиненіи П.М. Майкова: «Иванъ Ивановичъ Бецкой. Опытъ біографіи». – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1904. – 61 с.
47. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 2000. – 407 с.
48. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – М.: Академия художеств СССР, 1963. – 438 с.
49. Каганович А.Л. Медный всадник. История создания монумента. – Л.: Искусство, 1975. – 189 с.
50. Карев А.А. К вопросу об истоках исторической картины в России // Вестник Московского университета. Серия 8: История. – 2019. – № 1. – С. 146–159.
51. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2003. – 319 с.
52. Карев А.А. На границах русского портрета XVIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – Вып. 10 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2020 – С. 220–229.
53. Карев А.А. О воспитании исторического живописца в России XVIII века // Императорская Академия Художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 125–133.
54. Карев А.А. Структура пространства в русской исторической картине XVIII века. Семантический аспект // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. – Вып. 13. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 2010. – С. 62–78.
55. Картинная галерея Императорской Академии художеств. Каталог оригинальных произведений русской живописи / Сост. А.И. Сомов. – Часть 1. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1872. – 251 с.

56. Каталог выставки академических рисунков, этюдов и эскизов русских художников XVIII – начала XX века. ГТГ. – М.: Академия художеств СССР, 1948. – 52 с.

57. Каталог-путеводитель по галерее оригинальных произведений русской живописи и скульптуры Академии художеств / Сост. хранитель Музея проф. перспектив. живописи Ф. Клагес. – СПб.: Типография братьев Шумахеръ, 1891. – 40 с.

58. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – М.: Искусство, 1964. – 703 с.

59. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. – Часть I. Историческая. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1914. – 353 с.

60. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. – Часть II. Биографическая. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – 461 с.

61. Корндорф А.С. Изобретение древности. Екатерина II как автор программы национальной исторической живописи // Искусствознание. – 2022. – № 2. – С. 294–349.

62. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – 2-е изд., доп. – М.: Аспект Пресс, 2011. – 446 с.

63. Крюкова О.С. Италия в эпистолярном и мемуарном наследии русских художников // Труды членов Российского философского общества. – М.: Московский философский фонд, 2004. – Вып. 7. – С. 247–262.

64. Купер Дж. Энциклопедия символов. Книга IV. – М.: Золотой век, 1995. – 401 с.

65. Ломоносов М.В. Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1766. – 126 с.

66. Ломоносов М.В. Идеи для живописных картин из российской истории // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. VI. Труды по русской истории,

общественно-экономическим вопросам и географии, 1747–1764. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1952. – С. 365–376.

67. Ломоносов М.В. Слово благодарственное Ея Императорскому Величеству на освящение Академии Художеств, именем ея говоренное // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. VIII: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. – С. 807–816.

68. Максимова А.В. К истории русского академического рисунка XVIII века // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Л.: [б. и.], 1981. – Вып. XIV. – С. 18–27.

69. Максимова А.В. Пенсионерские рисунки П.И. Соколова // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Л.: [б. и.], 1980. – Вып. XII. – С. 19–31.

70. Максимова А.В. Рисунки П.И. Соколова 1778–1791 годов // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. – Вып. XIV. – Л.: [б. и.], 1981. – С. 40–47.

71. Максимова А.В. Русский академический рисунок XVIII века (1770–80-е годы): автореф. дис. канд. искусствоведения. – Л., 1982. – 23 с.

72. Максимова А.В. Экзаменационные рисунки учеников Академии художеств XVIII века // Страницы истории отечественного искусства XVIII – первой половины XIX века. – СПб.: Государственный Русский музей, 1993. – Вып. I. – С. 33–41.

73. Марисина И.М. Очерки по истории международных связей Императорской Академии художеств во второй половине XVIII – первой трети XIX века. – М.: БуксМАрт, 2021. – 440 с.

74. Маркина Л.А. Итальянский образец в восприятии русской живописи XVIII столетия // Тьеполо и итальянская живопись XVIII века в контексте европейской культуры: тез. докл. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 1996. – С. 20–21.

75. Маркина Л.А. Ранние произведения Антона Лосенко // Искусство. – 1987. – № 10. – С. 65–68.
76. Михайлова К.В., Смирнов Г.В. Живопись XVIII – начала XX века. Из фондов Государственного Русского музея. 2-е изд. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 299 с.
77. Михайлова О.В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. – М.: Академия художеств СССР, 1951. – 82 с.
78. Могилевцев В.А. наброски и учебный рисунок. Учебное пособие. – СПб.: 4арт, 2011. – 168 с.
79. Могилевцев В.А. Образцы для копирования. Фигура. Учебный рисунок в Российской Академии художеств XVIII–XIX век. – СПб.: 4арт, 2013. – 72 с.
80. Моисеева С.В. И.И. Шувалов и Академия художеств 1750–1770-х гг. // Знаточество, коллекционирование, меценатство: [сб.ст.]. Сост. и науч. ред. Н.С. Кутейникова. – СПб.: Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1992. – С. 19–24.
81. Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века / С.В. Моисеева. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2014. – 216 с., [295] с.
82. Моисеева С.В. Правила подготовки, проведения и завершения публичной выставки-экзамена в уставах и регламентах зарубежных и русских академий XVII – середины XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. – Вып. 9. – М.: Памятники исторической мысли, 2005. – С. 25–52.
83. Моисеева С.В. Программы парижской Королевской Академии живописи и скульптуры 1756–1773 годов и мадридской Королевской Академии Сан-Фернандо 1753–1763 // Императорская академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 65–83.

84. Моисеева С.В. Условия конкурса как основной формы учебного задания в уставах и регламентах Петербургской Академии художеств 1760-х гг. и европейских академий XVII – середины XVIII столетия // Вопросы теории и истории русского искусства второй половины XVIII века: Сборник научных трудов. – СПб.: Ин-т им. И.Е. Репина, 1997. – С. 3–9.

85. Моисеева С.В. Художники Бельские / Альманах. Вып. 570. – СПб.: Palace Editions, 2019. – 72 с.

86. Мокроусов А.Б. Помпео Батони // Искусство. – 2008. – № 1. – С. 24–25.

87. Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – 472 с.

88. Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – М.: Искусство, 1956. – 519 с.

89. Моя трудовая жизнь. Рассказ гравера, академика Л.А. Серякова // Русская старина. – Т. XIV. – 1875, октябрь. – СПб.: Типография В.С. Балашева. – С. 339–366.

90. Некрасов М.Я. Краткое наставление к рисовальной науке в пользу российского юношества, сочиненное Императорского Московского университета рисовальным мастером Михайлом Некрасовым. – М.: Императорский Московский университет, 1760. – 82 с.

91. Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй // Научные труды. Художественное образование. Сохранение культурного наследия. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. – Июль/сентябрь, 2019. – Вып. 50. – С. 102–119.

92. Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. – СПб.: Политехн. заведение А. Баумана, 1862. – Ч. II. – С. 70–79.

93. Пожарова М.А. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века. Очерки. – М.: БуксМАрт, 2022. – 240 с.

94. Пожарова М.А. Французские концепции искусства в русских пособиях для художников XVIII века // Искусствознание. – 2007. – № 3–4. – С. 313–325.

95. Преислер И.-Д. Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству: в 3 ч., – СПб: Типография Императорской Академии наук, 1734. – 22 с.

96. Привилегия и Устав Императорской Академии трех знатнейших художеств, живописи, скульптуры и архитектуры с Воспитательным при оной Академии училищем в Санкт-Петербурге 1764 года // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 43–55.

97. Регламент Академии художеств И.И. Шувалова // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 35–36.

98. Регламент Императорской Академии наук и художеств в Петербурге (1747 год) // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 21–32.

99. Регламент Петербургской Академии наук и художеств, составленный около 1756 года // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 32–35.

100. Рейнольдс Дж. Речи говоренныя кавалером Рейнолдсом в Аглинской королевской академии художеств в Лондоне / С аглинского переведены канцелярии советником Иваном Татищевым. – СПб.: Тип. Горнаго училища, 1790. – 292 с.

101. Рисовальное искусство, или Способ самому научиться рисовать, состоящей в тринадцати таблицах из примеров славных художников, Карла ле Бруна и Роберта. – М.: Х.Л. Вевер, 1774. – 13 с.

102. Рисунок XVIII века. Каталог собрания. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 1996. – 312 с.

103. Рисунок и акварель в России. XVIII век: Альманах. – СПб.: Palace Editions, 2005. – Вып. 80. – 176 с.

104. Русская академическая художественная школа в XVIII веке. Сборник статей/ Н.Н. Врангель, С.П. Яремич, Б.Л. Модзалевский. – М.; Л.: Гос. социально-эконом. издательство; Тип. Академии наук СССР, 1934. – 207 с.

105. Рязанцев И.В. Древнерусские исторические темы, заданные Академией художеств ее выпускникам в 1766–1773 годах // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 332–340.

106. Рязанцев И.В. Петербургская Академия художеств и вопросы художественной жизни второй половины XVIII века // Русское искусство Нового времени. – Вып. 2. – М.: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1996. – С. 20–39.

107. Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I: 1758–1811/ Ред. Петров П.Н. – СПб.: Типография Комиссионера Императорской Академии художеств Гогенфельдена и Ко, 1864. – 612 с.

108. Сечин А.Г. Античность – Ренессанс – Классицизм: связь времен и «связка группов» в рисунке М.И. Козловского «Российская баня» (1778) // Academia. – 2020. – №. 3. – С. 299–322.

109. Сечин А.Г. Истоки термина «пристойность» в сочинениях князя Д.А. Голицына об изобразительных искусствах // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2022. – Т. 12. – №. 4. – С. 682–707.

110. Сечин А.Г., Абдулина Д.А. Программная речь князя Д.А. Голицына «О рисунке» (1769): происхождение текста и его историко-эстетическое значение // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2024. – Т. 14. – №. 2. – С. 282–308.

111. Сечин А.Г. «Утро помещицы» – программное произведение А.Г. Венецианова. К вопросу об академическом методе в теории и практике художника // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2021. – Т. 11. – №. 4. – С. 649–673.

112. Сечин А.Г., Абдулина Д.А. Штрихи к иконографии князя Д.А. Голицына: обретение лица // Культура и искусство. – 2023. – № 12. – С. 70–87.

113. Сидоров А.А. Рисунок старых русских мастеров. – М.: Академия наук СССР, 1956. – 528 с.

114. Сидорова Е.В. Роль анатомических рисунков в эпоху русского классицизма // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 398. – С. 84–92.

115. Собрание учреждений и предписаний, касательно воспитания в России, обоего пола благородного и мещанского юношества. – Т. I. – СПб.: И.К. Шнор, 1789. – 548 с.

116. Сосницкий Д.А. Историческая живопись в России второй половины XVIII в. как инструмент конструирования представлений о прошлом // История России с древнейших времен до XXI века: проблемы, дискуссии, новые взгляды: сборник статей участников Международной научно-практической школы-конференции молодых ученых (11–14 октября 2021 г.) – М.: Институт российской истории РАН, 2021. – С. 71–79.

117. Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. – Часть II. – М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. – 360 с.

118. Терешкина О.Л. Западноевропейское искусство глазами русских путешественников второй половины XVIII века: проблемы художественной интерпретации: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – М., 2017. – 169 с.

119. Терешкина О.Л. Итальянская школа живописи в интерпретации русских художников второй половины XVIII века (по журналам и рапортам пенсионеров Академии художеств) // Наука и школа. – 2014. – № 2. – С. 172–176.

120. Тетермазова З.В. Живописный и гравированный портрет в России второй половины XVIII века. Проблема соотношения изображения и слова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – Вып. 3 / Под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – СПб.: НП-Принт, 2013. – С. 274–279.

121. Торжественные и публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1765, 1767–1770, 1772–1774, 1776, 1779, 1794, 1802–1815) / сост., авт. вступ. и примеч. Н.С. Беляев; БАН. – СПб.: БАН, 2016. – 255 с.

122. Трубников А.А. Пенсионеры Академии Художеств в XVIII веке // Старые годы. – 1907. – Июль–сентябрь. – С. 348–356.

123. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. – СПб.: / Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: печатано в Типографии Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.

124. Учебный рисунок в Академии художеств [Альбом] / ред. Б.С. Угаров; сост. Д.А. Сафаралиева. – М.: Изобразительное искусство, 1990. – 160 с.

125. Учреждение Императорской Академии художеств, подписанное И.И. Шуваловым // Императорская Академия художеств. Документы и исследования к 250-летию со дня основания. – М.: Памятники исторической мысли, 2010. – С. 37–42.

126. Федотова Е.Д. Батони. – М.: Белый город, 2002. – 47 с.

127. Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

128. Хлопина Е.Ю. Римский филиал Французской Академии и Ж.-Л. Давид // Итальянский сборник. – М.: Памятники исторической мысли, 2003. – Вып. 3. – С. 299–317.

129. Чекалевский П.П. Рассуждения о свободных художествах, с описанием некоторых произведений российских художников / П.П. Чекалевский; [Послел. И.В. Рязанцева]; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств. – М.: НИИ РАХ, 1997. – 231 с.

130. Чубаков А.В. Традиции копирования в Императорской академии художеств // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14. – № 2. – С. 192–197.

131. Чукчеева М.А. Историческая картина на сюжеты из отечественного прошлого в России второй половины XIX века. Проблемы жанра, распространения исторического знания в художественной среде и восприятия современниками: диссертация... кандидата искусствоведения: 5.10.3. – СПб., 2023. – 432 с.

132. Шестаков В.П. «Grand Tour» – образовательное путешествие в Италию. Из опыта британской и российской истории культуры // Grand Tour: Путешествие как культурный феномен / сост. В.П. Шестаков; ред. В.П. Шестаков. – СПб.: Алетейя, 2012. – С. 21–77.

133. Щербатов М.М. История российская от древнейших времен. – Т. I. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1770. – 398 с.

134. Щербатов М.М. История российская от древнейших времен. – Т. II. – СПб.: Императорская Академия Наук, 1771. – 671 с.

135. Эрнст С. Рисунки русских художников в собрании Е.Г. Шварца // Старые годы. – 1914. – Октябрь–декабрь. – С. 24–56.

136. Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: Диссертация... кандидата искусствоведения. – М., 1978. – 216 с.

137. Яковлева Н.А. Григорий Угрюмов. – Л.: Художник РСФСР, 1982. – 79 с.

138. Яковлева Н.А. Историческая картина в русской живописи: русская историческая живопись. – М.: Белый город, 2005. – 657 с.

139. Яковлева Н.А. Русский живописный исторический портрет: к проблеме формирования жанра: Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Л., 1973. – 260 с.

140. Яринская М.А. «Домострой» и «Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества»: опыт сравнительного исторического анализа // Вестник Том. Гос. Ун-та. – 2010. – № 334. – С. 84–87.

141. Boni O. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. – In Rome: Nella stamperia Pagliarini. – 1787 (Reprint, 2024). – 72 p.
142. Bowron E.P., Kerber P.B. Pompeo Batoni: prince of painters in eighteenth-century Rome / Edgar Peters Bowron a. Peter Björn Kerber. – New Haven; London: Yale univ. press, 2007. – 230 p.
143. Bowron E.P. Pompeo (Girolamo) Batoni // Turner J. The Dictionary of art: In 34 vol. – New York: Grove Press / Macmillan; First Edition, 1996. – Vol. 3 – P. 380–384.
144. Lanzi L. Storia pittorica della Italia [1809]: Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII s. T. 2: Ove si describe la scuola romana e napolitana / Dell'ab. Luigi Lanzi. – 3.ed. – Bassano: Remondini, 1809. – 365 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Хроника жизни и творчества П.И. Соколова

1753

Родился крепостным человеком княгини Екатерины Дмитриевны Голицыной. О детских годах ничего не известно.

1761

Освобожден от крепостной зависимости.

1763

Поступает на обучение в Императорскую Академию художеств. Обучается в мастерской исторической живописи.

1764

18 мая. Выполняет рисунок «с головок». Числится в реестре учеников Императорской Академии художеств под № 21.

1765

июль. Создает графическую работу «Аллегория реки. Рисунок с гипса».

декабрь. Награжден бронзовой медалью за рисунки.

1767

7 мая. За рисунки с натуры получает серебряную медаль. Распределен учеником в класс исторической живописи. Учится у А.П. Лосенко и Г.И. Козлова.

1768

10 октября. Создал рисунок «Натурщик».

вторая половина 1760-х – 1773 гг.

Создает несколько рисунков «Экорше».

начало 1770-х

Работает над рисунками с гипсов и с натуры. Создает подготовительные рисунки к картине на тему из мифологии «Амур, оттачивающий стрелу».

Пишет картину «Амур, оттачивающий стрелу».

1770

23 января. Удостоен первой серебряной медали за рисунки с натуры.

На аукционе в Императорской Академии художеств проданы рисунки П.И. Соколова карандашом: «Голова ап. Петра», «Поэзия и Музыка», и картины, копированные в академической галерее: «Испанский пастух с флейтой», «Весталка с жертвенным сосудом» с Дженовезе и «Баталия».

Работает над написанием картины по академическому программному заданию из российской истории «об удержании Владимиром нанесенного от Рогнеды на него сонного и на тот час пробудившегося удара ножом».

3 мая. Награжден малой золотой медалью за произведение «Владимир и Рогнеда».

1771

16 марта. Начинает работу над картиной по заданной академической программе из русской истории «Кирилл Философ греческий по изъяснению разных вер показывает князю Владимиру завесу с изображением Страшного суда».

1772

Пишет картину по заданной академической программе «Великий князь Изяслав Мстиславович раненый не узнан воинами своими, намеревавшимися его убить, но он, сняв шлем, показал им себя».

24 сентября. За картины «Кирилл Философ греческий ...» и «Великий князь Изяслав Мстиславович раненый не узнан воинами своими ...» награжден большой золотой медалью.

1773

Создает три рисунка с гипсов «Анатомия».

Для продолжения обучения отправлен в пенсион в Италию.

21 августа. Прибывает в Рим. Учится в мастерской П. Батони. Посещает занятия во Французской академии в Риме.

1774

5 января. Отправляет первый отчетный рапорт в Императорскую Академию художеств. Копирует работы Доменикино. Создает рисунки с натуры и с гипсов.

29 июня. Направляет отчетный рапорт в Императорскую Академию художеств. Копирует работы Карраччи, А. Лукателли, Рубенса, Рембрандта и два полотна Лукателли «Аполлон и Нимфа» и «Меркурий, усыпляющий Аргуса». Начинает работу над исторической картиной «Меркурий и Аргус», создает первые подготовительные рисунки к картине.

Создает рисунок с римской статуи «Мужчина с трупом мальчика на спине» и несколько рисунков драпировки – «Сидящая мужская фигура в драпированной одежде», «Мужская фигура в одежде католического епископа», «Мужская коленопреклоненная фигура в драпированной одежде», «Сидящая женская фигура в драпированной одежде», «Рисунок драпировки» и другие. Работает над рисунками с натуры.

1774–1776

Работает над исторической картиной «Меркурий и Аргус». Копирует произведения европейских художников. Создает подготовительные рисунки и эскизы к картине. Создает рисунок «Летающий Меркурий».

1775

Выполняет рисунки с натуры и разрабатывает эскизы-композиции для картины «Меркурий и Аргус». Создает рисунки «Сидящий натурщик», «Натурщик», «Натурщик сидящий», «Лежащий натурщик в шлеме».

1776

Продолжает работу над подготовительными рисунками к картине «Меркурий и Аргус». Создает рисунки с натуры «Сидящий натурщик», «Голова и нога Аргуса. Голова овцы», эскиз-вариант композиции «Меркурий и Аргус».

15 июня. Закончил картину «Меркурий и Аргус». Отправляет картину вместе рисунками с натуры с купцом Санти в Императорскую Академию художеств.

19 июня. Направляет в Императорскую Академию художеств «Журнал пребывающего в Риме императорской академии художеств пенсионера Петра Соколова усмотренным им в оном городе достопримечательные вещи, касающиеся до живописи и скульптур».

10 августа. Получил ордер на продление пенсионера на один год.

12 ноября. Отправляет рапорт в Императорскую Академию художеств на получение денежных средств для нахождения за границей.

Копирует работы Рубенса и Рембрандта. Разрабатывает эскизы новой картины на тему из мифологии.

1777

Создает подготовительные рисунки к картине «Дедал привязывает крылья Икару». Закончил картину «Дедал привязывает крылья Икару».

1778

26 июня. Совет Императорской Академии художеств постановляет выделить денежные средства маркизу Маруцци, выдавшему деньги в долг П.И. Соколову на возвращение из Рима в Санкт-Петербург.

13 сентября. Удостоен в «назначенные в академики» за картину «Меркурий и Аргус».

В конце года возвращается из пенсионера в Санкт-Петербург.

1779

1 января. Назначается педагогом в академические классы Императорской Академии художеств.

26 января. Совет Императорской Академии художеств постановляет разработать для П.И. Соколова академическую программу для написания картины на звание академика.

28 сентября. Получает академическую программу для написания картины на сюжет из мифологии «Идущего Адониса на охоту, коего Венера по горячей любви своей удерживает. Где желается видеть из обеих фигур принадлежащие им страсти и куплю их атрибуты», разработанную профессором Г.И. Козловым. Для выполнения работы получает кабинет в Императорской Академии художеств.

Создает подготовительные рисунки к картине «Венера и Адонис».

Назначается помощником профессора Г.И. Козлова по классу исторической живописи.

Пишет «Портрет Н.П. Панина в детстве».

1779–1782

Создает подготовительные рисунки к исторической картине «Венера и Адонис»: «Амур с покрывалом», «Две левые руки (мужская и женская)», «Две сложенные руки».

1780-е

Выполняет графическую композицию «Святое семейство». Продолжает работу над подготовительными рисунками к картине «Венера и Адонис». Работает над рисунками с натуры.

1780

10 июня. Назначен педагогом в класс исторической живописи с жалованием двести рублей в год.

1781

3 мая. Подает прошение в Совет Императорской Академии художеств об увеличении жалования до трехсот рублей в год.

1782

26 февраля. Направляет в Совет Императорской Академии художеств прошение о рассмотрении новой системы освещения в рисовальных классах. Разрабатывает новую систему освещения и придумывает особую люстру из лампад с колпаком. Вместе с Г.И. Козловым испытывает новую люстру. Заканчивает картину «Венера и Адонис».

3 сентября. За картину «Венера и Адонис» из «назначенного в академики» признан действительным членом академии, получает звание академика.

1783

16 апреля. Начинает преподавать в классах пейзажной живописи и «домашней истории» вместо Г.И. Серебрякова во время его отъезда из Санкт-Петербурга.

Выполняет два рисунка с монумента Петра Великого («Медный всадник»), предназначенных для гравирования. Получает свободную квартиру в Императорской Академии художеств для контроля над выполнением гравюр

с его рисунка монумента Петра Великого. Получает повышение жалования до трехсот рублей в год.

1784

Выполняет эскиз «Распятие».

4 апреля. Заканчивает работу педагогом в классах пейзажной живописи и «домашней истории» вместо Г.И. Серебрякова.

июнь. По вторникам преподает ученикам в Эрмитаже.

сентябрь. Работает на третьем экзамене с учениками над двухфигурной постановкой «Два натурщика».

1785

17 июля. Получает звание адъюнкт-профессора.

Создает рисунок «Сидящий натурщик».

1786

Назначается педагогом в классах батальном и «домашних упражнений».

1787

11 августа. По новому штатному расписанию начинает заниматься с учениками по понедельникам после полудня, в среду и в пятницу по утрам по 2 часа.

К обучению под руководством П.И. Соколова в Эрмитаже назначены девятнадцать учеников: исторические живописцы 5-го возраста Г.И. Угрюмов, А.П. Шабанов и 4-го возраста И.А. Данилов и В.Я. Родчев, портретной живописи 5-го возраста К.Ф. Мельников, В.С. Разводной, Д.С. Савицкой, А. Ильин, С.Д. Сальников; батальной живописи 5-го возраста В.Ф. Нерятин; класса зверей и птиц 5-го возраста Д.А. Борисов, Л.А. Воронин, Ф.М. Лопухин, П.Л. Каменев; пейзажной живописи 4-го

возраста А.Е. Мартынов, В.П. Причетников; театральной декорации 5-го возраста Н.С. Гребенкин, Ф. Камишлов; миниатюрной живописи 4-го возраста А.О. Николаев

Выполняет портрет графа П.А. Румянцева-Задунайского со скульптурного бюста работы Ф.И. Шубина 1777 года.

1788

Становится членом Совета Императорской Академии художеств.

1789

Выполняет серию рисунков для издания «Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества, с прочими в пользу общества установлениями». Гравюры с рисунков исполняют И.Х. Набголец, К.Г. Шенберг и Е.И. Кошкин.

1790-е

Начинает работу над картиной «Крещение Господне». Картина осталась не завершённой.

1790

Создает рисунок «Сидящий натурщик».

1791

19 или 20 апреля. Скончался от паралича. Погребен на Смоленском кладбище Санкт-Петербурга близ церкви Смоленской Божьей Матери. Могила не сохранилась.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

«Итальянский журнал» пенсионера Императорской Академии художеств

П.И. Соколова

Журнал

Пребывающего в Риме императорской академии художеств пенсионера Петра Соколова усмотренным им в оном городе достопримечательные вещи, касающиеся до живописи и скульптур.

1-я базилика

В центре Святого Петра находятся удивительные работы: разные живописи, мозаики, статуи и депозиты.

Первая, из мозаик, копирована с картины Доменикиновой, представляет мучение Святого Себастьяна. Оригинал находится aux chartreux. Мозаика очень хорошая.

Вторая с его же картины, представляет причащение Святого Иеронима, оригинал находится в церкви, называемой a la charita.

Третья делана с картины de Subbras, представ: службу греческую. Оригинал находится в aux chartreux.

Четвертая делана с картины Рафаэлевой, представляет: Вознесение Христа. Оригинал находится в церкви Saint Pietro de montorio. Мозаика очень хорошая. Довольно сохранен рисунок онаго мастера.

Пятая делана с картины Пьяченовой предста: мучение Святого Эразма. Оригинал находится во дворце, называемом monte cavallo.

Шестая делана с картины de valantin, предста: мучение двух братьев. Оригинал находится в том же дворце.

Седьмая делана с картины Гверчиновой, представляет: погребение Святой Петрониллы. Оригинал находится в том же дворце. Мозаика чрезвычайно хорошая, достойна великого примечания.

Восьмая делана с картины Gvido Reni, представляет Михаила Архангела, побивающего дьявола. Оригинал находится в церкви капуцинов.

Девятая делана с картины Андрея Сакки, представляет Святого Григория, показывающего народу тело Христово. Оригинал находится a monte cavallo. Она мозаика еще недавно сделана, которая довольно нарядная.

И прочие многие мозаики находятся, которые достойны примечания. Есть еще две Богоматери, называемые della pieta. Деланы из разных мраморов, которые в великом почтении.

Из картин токмо находящихся первая представляет падение Симона волшебника. Писал кавалер Francesco Vanni, она вся писана на аспидной доске. Компонования очень хорошего, колера яркие и приятные в рисунке.

Вторая представляет Святую Валерию и Святого Мартиана. Писал Giovanni Antonia Tradarino.

Третья представляет Святого Фому, вкладывающего перст в ребры Иисуса Христа. Писал passinano.

Четвертая в алтаре, называемом Tantissimo, находится картина de Pietro beretini, представляет отца и сына и Святого духа. В том же алтаре находятся еще картины Pietro da Cortoni, которые достойны примечания.

Из депозитов находятся первая pavolozo farnezio, делал gulielmi della porta.

Вторая Urbano VIII, делана кавалером Бернини. Третья Alexandro VII, скульптирована им же.

Также и прочие есть многие депозиты, которые достойны великого примечания.

A la tribuna, называемое место, где находится стул Святого Петра, поддерживаемый четырьмя основателями церкви. 1-ый – святой Августин, 2-ой – Ambrasimo, 3-ий – Григорий, 4-ый – Girolomo. Оно все сделано из металла и вызолочено, так же посередине оной церкви, под большим куполом, находится первый алтарь, который тоже весьма сделан из меди и вызолочен. Составлен из четырех колонн, поддерживаемых превеликим балдахином,

пьедесталы под оными колоннами мрамора самого лучшего. Обе оные деланы кавалером Бернини.

По сторонам одного алтаря находятся четыре статуи. Первая представляет Святую Веронику, скульптировал Francesco Mochi. Вторая представляет Святую Елену, скульптировал Andreo Bolgi; третья представляет Святого Андрея, скульптировал Francois Flaman. Четвертая – Святой Ланжино, скульптировал кавалер Бернини. Из оных четырех статуя Св. Андрея, которая достойна великого примечания. Рисунок очень хороший и в одеяние стиля великого.

И прочие также находятся многие статуи, из которых достойны примечания. Первая предста: Св. Bruno, делан французом Nvichel ange Tlotz; вторая представляет умершего Христа, лежащего на коленях у Богоматери, скульптировал Michelange, когда имел еще 13 лет. Компонование оной группы очень хорошее.

Есть еще один барельеф, представляет Святого Леона, в место его Петр и Павел прогоняют царя Amila. Статуя великого компонования очень хорошего, скульптировал Alexandro Algardi a la portica; прежде нежели входя в церковь, по сторонам находятся два монумента. Первый представляет Константина, скульптировал кавалер Бернини. Вторая представляет Carlo Manio, скульптирован Корнакинием. Тут же, над большими дверьми, находится мозаика; делана с картины de Giotto, представляющей идущаго Христа по водам.

Оную церковь начал строить папа Giulio Teconda, в 1507, архитекторами называют: 1 – Bramante Lazari, 2 – Рафаэль, 3 – Ginliano d'assangallo, 4 – Fragiocondo, 5 – Baltazar, 6 – Antonio d'assangallo, 7 – Michelangelo, 8 – Giacomo Borro, 9 – della porta Romano.

Пред оной находится превеликий плац, по сторонам онаго сделана колоннада; строена кавалером Бернини; посередине плаца находится обелиск с двумя фонтанами, которые делают вид весьма хороший.

2-я basilica

В церкви Святого Павла две мили от Рима

Находится на фасаде старинная мозаика, представляет Спасителя, Богоматерь с Христом и Святого Петра, которая в великом почтении.

Очень хороший архитектор; также находится несколько живописи посредственной. Главное богатство оной церкви состоит в 24-х колоннах старинных, деланы из порфира.

Подле оной церкви находится превеликий монастырь, выстроен очень хорошо и с великим комодам, в котором есть несколько барельефов и надписей старинных.

3-я basilica

В церкви Святого Иоанна, называемой Laterano

Находится живопись, писана а la fresque, представляет историю Святого Сильвестра и Константина; писана разными мастерами, которая довольно в почтении и достойна примечания.

Посередине оной церкви, по сторонам, находятся в нишах двенадцать апостолов, деланы из мрамора, величины оных – 21 пальма. 1-е святые Петр и Павел, скульптировал таупаус; Святой Андрей, Святой Иоанн, Святой Иаков и Святой Матвей, скульптировал Пискони; святой Томас и Святой Бартоломей, скульптировал le gros; Святой Иаков – делал Angelo Rossi; Святой Филипп – делал Mazzuoli; Святой Симон – делал Franasco Moratti; Святой Фадей, скульптировал Ottoni. Все оные статуи достойны великого примечания.

А la capella, называемая Andrea Corzini, в которой находится мозаика, представляющая онаго святого, молящегося Богу; делана с картины de Gvido Reni, а оригинал находится в палаццо Barberini. Вся оная capella убрана и самыми лучшими мраморами. И также есть еще несколько статуй и барельефов, которые довольно изрядные.

Оную церковь начел строить Великий Константин, потом была докончаема разными папами. Возле находится палаццо, выстроен очень хорошо, архитектуры довольно изрядной; в котором принимают девушек 6-ти и 7-ми лет и содержат даже до их времени бракосочетания.

4-я basilica.

В церкви Sainte Marie Maggiore находится живопись довольно изрядная, из которой достойна примечания:

1. картина предста: Благовещение, писал Pompeo Battoni. Света очень хорошего;

2. Святая Фамилия, писал Massuci; композиция довольно изрядная;

В капелле, называемой de Sisto, ордина коринтического, строил кавалер Domenico Fontana, которая в великом почтении; в оной находятся четыре евангелиста, писана a la fresque. Два писал Андрей, называемый d'ancona, другие два писал Ferdinando d'orviato. Также есть живопись, писана разными мастерами, как то, кавалер del Pozzo, Melani Bolognese, di Paris Nogari, Salvator Fontana и прочие.

В другой капелле, называемой di Paolo, того же ордена коринтического, находится живопись разных мастеров довольно изрядная, из которых достойна примечания и писана a la fresque история святая: три Зостомо и история Святого I del fonso. Обе оные картины писал Гвидо Рени. Богородица – писал Lanfranche. Также есть и другие многие картины, писаны Гвидом Рением, и прочих славных мастеров, которые достойны примечания.

Пред оной церковью на плаце находится колонна ордина коринтического, на которой поставлена статуя, представляющая Богоматерь с Христом; сделана из металла и вызолочена, делал Guglielma Barrolor. Оная колонна – антик, найдена в храме, называемом a la Pace; делает вид довольно хороший пред оной церковью.

Уверяют многие, что оную церковь начел строить Giovanni Patrizi римлянин, которому было явление Богородицы, а потом была докончаема разными папами. Архитектуры же оная церковь довольно изрядной.

В церкви Les Capusins находится токмо две картины славные; первая представ: Михаила Архангела, побивающего дьявола, писал Gvido Reni. Другая представляет прозрение Святого Павла, писал Pietro de Cortoni; колера и свет

очень хорошие. Наместная картина пред: Вознесение Богоматери, писал Lanfranche.

Святой Франциск, поддерживаемый ангелами, писал Доменикино.

Другая картина представляет Богоматерь с Христом и одного Святого Гвескова, писал Андрей Сакки.

Рождение Христа, писал Lanfranche, писано манером скорым, свет и тень расположены чрезвычайно хорошо.

Святой Франциск, писал Muziano.

В церкви, называемой di S. Maria dal Popolo:

1. картина представляет Святого Иоанна и Святого Григория. Писал Карло Moratta. Писана на стене масляными красками;

2. Встреча Святой Елизаветы, писал Morandi.

Большой купол писан кавалером Francasco Vanni.

В первом алтаре находится картина представляющая Богоматерь, о которой уверяют, что будто бы писана Святым Лукой.

Вознесение Богоматери, писал Anibal Carache. Две картины, писаны Michelange de Caravache. Одна представляет Страдание Святого Петра, а другая Святого Павла.

Святой Николай – писал Августин Massuci, школы Карло Moratta.

Статуя представляет Святого Иоанна, делана под смотрением Рафаила. Есть еще три статуи, деланы кавалером Бернини.

Один бронзовый барельеф представляет Христа, умножающего хлеба. Делал, называемый Lorenzetto; довольно изрядная.

Наместная картина представляет Рождение Богородицы, писал Michelange. Находится еще несколько гробниц, которые достойны примечания.

В церкви, называемой di Si Giacomo de ge' incurabili, находится барельеф, представляющий Святого Франциска, скульптировал Legros; Воскрешение –

писал кавалер Roncalli, композиция изрядная, пропорции и рисунок очень хороший.

В куполе – Бог, поддерживаемый ангелами, писал Batista Novara. Компонование всей оной группы очень хорошее, в одеянии стиля великого, которое достойно великого примечания.

В церкви Sainte Maria di Monte Santo находится картина, представляющая Святого Франциска, стоящего на коленях пред Богоматерью; писал Карло Moratta. Композиция очень хорошая, писана манером широким, колера очень хорошие, в одеянии стиля большого.

Две картины Salvato Roso. Одна представляет Святого Даниила в яме со львами, а другая – мучение одного Святого.

Есть еще и других мастеров, которые довольно изрядные.

A la capella Sistina называемая

Находится преславная живопись Michelange, только сожилительно, что она много попорчена.

В церкви Святого Лоренцо находится Распятие, писал Гвидо Рени. Она картина в великом почтении, ибо признают многие. Еще наделал подобного.

В церкви Святой Marie de la Gittoria. Картина представляет Богоматерь с Христом и Святого Франциска, писал Доменикино.

Другая представляет Святого Франциска, удивляющегося на раны Христовы. Третья – умирающего; писано Доменикино. Картина представляет Святую Троицу, писал Gverchino. Света очень хорошего.

Плафон представляет Христа, надевающего на Богоматерь корону, писал Gvid'ubaldo. Колера приятные, манера скованна. Она церковь украшения хорошего.

В церкви Sainte Pietro de Montorio находится славная картина Рафаилова; представляет Преображение Господне. Две статуи: одна представляет Святого Петра, а другая Святого Павла; одну скульптировал Daniello da Volterra, другую – его ученик.

В церкви Святого Григория находится славная работа Доменикинова, Гвидо Рениева. Первая картина представляет Мучение Святого Андрея, другая – Ведение его на кресте. Обе оные писаны a la fresque.

Картина, представляющая Святого Григория, стоящего на коленях, окруженного ангелами; писал Anibal Carache. Лучшая его работа.

Богоматерь с Христом и другие святые, писал Помпео Баттони. Картина очень хорошая. Ангелы, играющие на инструментах, писал Гвидо Рени, которая в великом почтении.

В церкви Святого Иеронима наместная картина представляет Святого Иеронима, поддерживающего для принятия тело Христово; писал Доменикино. Компонование оной картины очень хорошее, колера, рисунок и свет чрезвычайно хороший. С оной сделана мозаика, которая находится в церкви Святого Петра.

В церкви Святого Сильвестра a Monte Cavallo в одной маленькой капелле находится четыре овальные картины. Первая представляет Давида, играющего на арфе пред ковагом; вторая – Юдифь показывает народу Алоферна; третья – Эсфирь в обмороке; четвертая – Эсфирь, пришедши в чувства, сидит на троне с царем. Все оные писаны Доменикином.

В церкви Святого Андрея, называемой de la Valle находится славная работа Доменикинова. На углах или на поддугах написаны – четыре евангелиста, компонование оных чрезвычайно хорошее, в одеянии стилю большого.

В куполе, писано им же, – Мучение Святого Андрея. Другая картина – Ведение его на распятие; третья – едут к Христу на лодке; четвертая – Самаряне вопрошают Иоанна Крестителя о Христе; пятая – Вознесение Святого Андрея. По

сторонам писаны кариатиды очень хорошие, шесть знаков, как то: Закон, Вера, Надежда, Любовь, Изобилие и Сила. Вся она живопись писана a la fresque.

В большом куполе находится живопись de Lanfranque. Есть также и иные мастера, которые достойны примечания.

В церкви Святого Петра, называемого Invincoli, находится славная статуя, представляющая Моисея; скульптировал Michelange. Есть несколько и других статуй, деланы учениками его. Две картины: одна представляет Святого Петра в темнице, писал Доменикино, композиция очень хорошая; другая – Святого Августина, писал Gvercino da Cento. Находится еще старинная живопись, которая довольно с почтением, и есть несколько гробниц, деланы из разных мраморов, которые достойны примечания.

В церкви Si Giovani Batista nel Fonte, посередине оной, восемь колонн из порфира самого лучшего. Уверяют многие, что на оном месте папа Сильвестр крестил императора Константина.

В центре купола находится славная живопись Андреа Сакки; представляет жизнь Иоанна Крестителя.

Внизу все стены писаны a la fresque, из которых достойны примечания: Триумф Константинов, писал Камасей. Компонование очень хорошее, писано довольно изрядно. Вторая представляет Явление креста Константину, писал Giocilio Giminiani. Третья представляет Разбиение идолов, писал Карло Moratta; манера письма очень изрядная. Четвертая представляет Сожжение книг, писал Carlo Mannoni; композиция очень хорошая. Так же и прочие a la fresque, которые достойны примечания.

В церкви Santa Maria in Trestevere находится плафон, сделанный из резьбы и вызолоченный; посередине онаго есть живопись: представляет Вознесение Богоматери, писал Доменикино.

В церкви Святого Grisogono, посередине богато сделанного плафона, находится живопись Гверчинова, представляющая Святого Хрисогона; писана самой первой его манерой, очень крепкой в тенях и в светах. На арке есть живопись кавалера Giuseppe d'arpino, представляющая спящую с Христом Богоматерь, окруженную ангелами. Компонование оной картины очень хорошее, стиля генерально большого, характеры ангелов очень хорошие, манера письма несколько суховата.

В доме, называемом Verospi, находится целая галерея, писал Francesco Albani, представляющая оные работы из мифологии. Первая картина представляет Ночь в виде женщины; вторая – Марса; третья – Утро; четвертая – Венеру с Адонисом; пятая – Венеру, убирающую, и ей прислуживают прочие нимфы, компоновано очень хорошо и приятно; шестая – Венера с амуром. Также и иные есть картины, которые довольно изрядные.

В доме принца Justiniano находится целая галерея антиков, токмо разные фигуры и бюсты, между которыми есть козел: сделан из мрамора, пропорции немного более натуры, скульптирован чрезвычайно хорошо и натурально и, который в великом почтении.

В другой галерее находятся картины, по большей части все копии с разных мастеров, между которыми находится оригинальная: представляет Святого Иоанна пишущего; писал Доменикино. Вторая – убийство младенцев, писал Пуссен. Компонование оной картины чрезвычайно хорошее, изображение экспрессий очень верное и натуральное.

В вилле Боргезе находятся многие древние статуи, как то славный Gladiateur, Ermafrodite, Сатурн, сидячая Венера с раковиною, Кентавр с купидоном, 3 вазы: один грунт, сделан из мрамора, называемого парагоне. Очень удивительно работано из столь крепкого камня и сделано очень хорошо. Находится еще

славная работа кавалера Бернини, представляющая Аполлона и Дафну, скульптировано чрезвычайно хорошо и статуя Давида, делана им же.

Также есть несколько бюстов, из которых почитается бюст Люцефериус и прочие.

В палаццо, называемом Spada, находится множество картин, из которых достойны примечания, как та Лукреция и Юдифь, обе писал Гвидо Рени; Charitt Rompin, писал де Караваджо; Каин Авеля убивает, писал Lanfranque; Святая Магдалена, писал Гверчино; два ландшафта, писаны Гаспаром Пуссенем; Приношение жертвы, писал Пьетро да Кортоне; 2 портрета, писаны Тицианом; Академия географии, писал Pietro Testa, стиль очень хороший; Богоматерь с Христом и с Иоанном Крестителем, писана им же; два пейзажа Borgoniono, написаны весьма натурально; портрет Рафаэлева, писан им самим, когда был еще в молодости; Святая Фамилия, писал Караваджо; Figenie, писал Pietro Testa; Похищение Елены, писал Гвидо Рени (оная картина в иных местах не докончена); Целование Марии, писал Андрей дель Сарто; восемь портретов (уверяют, что будто бы писал Тициан); смерть Дидоны, писана Гверчино. Находятся и многие ландшафты, которые достойны великого примечания. Находятся еще восемь барельефов мифологических, антик; найдены возле церкви, называемой Santa Anesa за городом. Есть еще во дворе онаго дома в стенах несколько барельефов старинных и орнаментов.

В доме принца Боргезе находится великое число картин, из которых достойна примечания картина, представляющая связанного Христа; писал Anibal Carache, манера письма очень хорошая, в рисунке стиля великого. Три картины представляют: Святую Фамилию, писал Андрей дель Сарто, манера письма мягкая; Богоматерь с ангелами, писал Gerlandaio, мастер Микеланджело, токмо почитается по ученику его; Моисея, писан Гвидо Рением.

Из лучших картин Доминикиновых: охота Дианы, композиция очень хорошая, рисунок, экспрессии чрезвычайно хороши.

Картина представляет Положение во гроб, писал Рафаэль. Она картина в великом почтении. Одна картинка маленькая представляет Святую Агеду, писал Leonardo de Vincei, в лице характера и экспрессии очень хорошая; Святая Цицилия, писана Гвидо Рением; одна картина, которую называют Грации, писана Тицианом.

Маленькая картинка писана на меди представляет Святую Магдалину, писал Anibal Carache; другая Магдалина писана на меди, его же. Третья маленькая же представляет Святого Антония, искушаемого дьяволами, писано им же. Все оные картины выработаны с великим тщанием.

Картина представляет Святую Цицилию, писал Доменикино, экспрессия в лице чрезвычайно хорошая. Две головы писаны с натуры: одна представляет смеющееся лицо, а другая – пьющая вино; обе оные писаны Аннибале Карраччи. Святого Иоанна Крестителя писал Jule Romani с рисунка Рафаэля; картина, представляющая Charite Romain, писана Гверчином.

Богородица с Христом писана Leonardo de Vincei. Компоновано очень хорошо и рисовано тоже, великая грация есть. Святого Франциска писал Аннибале Карраччи весьма натурально; картину, представляющую Венеру в аллегорическом виде, писал Тициан (она из самых лучших его работ).

Два портрета писаны на одной картине Рафаэлем.

Давид держит голову Галиафа – Vicheleange de Caravache.

Находятся еще многие рисунки: оригиналы Рафаэля, Ланфранко, Караваджо, Микеланджело, Аннибале Карраччи и прочих славных мастеров.

В оном доме есть маленькая капелла, в которой находятся предорогие камни и мощи святые.

В вилле Негроне находятся две статуи представляющие 2-х римских консулов, которые очень хорошо сделаны; тут же есть сад, который величиною около пяти миль, очень довольно хорошо расположен. Находятся же в нем 4 статуи,

представляющих муз. У фонтана есть группа: Нептун с тритонами, скульптировал Бернини.

В доме принца Конестабиле колонна находится славная и работы Тициана, как то 4 картины. Первая представляет Святую Фамилию; вторая – портрет, весьма натурально написан; третья – Венера удерживает Адониса, рисунка посредственного; четвертая – Ганимед, нарисован очень хорошо, токмо на оной приписан воздух Карлом Мораттием, что не согласуется с фигурой.

Одна картина представляет мужика, который есть бобы; писана Аннибалом Карраччи, очень хорошая экспрессия и весьма натуральна.

Две картины писаны Гверчино. Первая представляет Моисея, другая – Святого Павла.

Две картины Аннибаниевы. Первая представляет Похищение Европы, другая – страсти Христовы. Одна картина Рафаэля – Святая Фамилия, писана первой его манерой.

Шесть картин в плафоне писаны Помпео Батони, представлением оных аллегорическое, как то Любовь, Правда и прочие.

Еще находятся многие пейзажи Гаспара Пуссена, из которых есть один, весьма натурально написан; 5 ландшафтов, писал Glodeloraine, весьма натурально написаны; 3 ландшафта писал Сальваторе Роза, очень хорошие, стиля большого.

Картина представляет Иеродиаду, писал Гвидо Рени; Венера с купидоном, писал Поль Веронезе, колера очень хорошие; Блудный сын, писал Гверчино, композиция очень хорошая и довольно благородная; Святая Екатерина, писал Пармеджанино, довольно изрядная, рисунка посредственного; одно явление Дианы с нимфами писано Пуссеном, света очень хорошего; картина, представляющая Адама и Еву, Доменикино; Положение во гроб писал Гверчино (оная картина из лучших его работ почитается); Мучение одного человека писано Сальваторе Роза, лучшая его работа.

Две картины Боргонионовы. Первая представляет баталию, а другая охоту. Море писал Пуань; Страсти Христовы – Карраччи; портрет одного духовного

человека писал Поль Веронезе; Святую Магдалину писал Lanfranque, Святой Петр в темнице писан им же, манера черная и жесткая, а компонование изрядное.

Святую Фамилию писал Андрей дель Сартто, манера письма очень хорошая и мягкая; картину, представляющую умирающего Христа писал Гверчино; на одной картине два портрета – Поль Веронезе; Бежание во Египет писал Гвидо Рени, компонование очень хорошее и грациозное; Святой Франциск, молящийся Богу писан им же, экспрессии очень натуральной.

Также находятся и прочие многие картины и других мастеров, которые достойны примечания. Есть еще несколько и статуй довольно изрядных.

Во дворце, называемом а Monte Cavallo между множеством картин находятся достойные примечания: первая представляет Святого Себастьяна, Святую Екатерину, Святого Петра и прочих святых; писал Тициан, она картина очень хорошо сохранена, по которой видно, сколько оный мастер имел достоинства в колерах. Она же картина еще недавно куплена папой Ганганелвлием. Другая представляет историю Святой Петрониллы, писал Гверчино; Эффект чрезвычайно хороший, колера натуральные, свет и тень крепкие. С оной картины сделана мозаика, которая находится в церкви Святого Петра.

Богородицу с Христом писал Бароччи, колера очень хорошо расположены, только недокончена, ибо оный мастер после своей большой болезни мало оканчивал; Вознесение писал Симон Кантарини, картина довольно изрядная; Мучение Святого Эразма писал Пуссен, компонование оной картины очень хорошее, рисунок стиля высокого. С оной сделана мозаика и находится у Святого Петра.

Святой Георгий побивает змея, писал Тициан; Святой Григорий показывает народу тело Христово, писал Андрей Сакки, тон колеров очень хороший; Мучение Святого Петра писал Гвидо Рени, композиция очень хорошая.

Четыре картины представляют: Страсти Христовы писал Андрей Сакки, Богородицу с Христом писал Рубенс; маленькая картинка – сидящая Богоматерь со Святым Франциском и другими святыми, писал Гверчино.

В маленькой капелле находится живопись Гвидо Рени, а именно: наместная картина представляет Благовещение, компонование очень хорошее, экспрессии изображены весьма хорошо; вторая – Богоматерь шьющую, окруженную ангелами; третья – Рождение Богородицы, компонования чрезвычайно хорошего и стиля благородного. Все оные картины писаны *a la fresque*.

Во Фрескати, называемое место в 12-ти милях от Рима, находятся в некоторых виллах вещи достойные примечания.

В Бельведере или Palazzo Panfile находится архитектура очень хорошая, множество орнаментов, игры воды разными видами: сделана гора Парнас, по которой сидят все музы и посредством вод играют. Тут же находится изрядная живопись Доменикинова, представление оной из мифологии; также есть и сад очень хороший.

Внутри палаццо есть живопись кавалера Giuseppe D'argirio. Представление оной из священной истории, как то: Сотворение света, о грехе Адамовом, о изгнание его и прочая, которая довольно изрядная.

В другой вилле, называемой Demontalto или Duca de Bracciana находятся копии с Рубенса и с Корреджо. В комнате, называемой *chiari schuri*, писано Доменикино манером скорым, – Утро, Полдень и Вечер.

В другой комнате, называемой *la stanza del Mercurio*, писана вся Аннибало Карраччи: в плафоне написан летящий Меркурий, в котором сыскано движение столь хорошо, что с которой стороны пункт глаза не возмете, то все вам показывает первый свой пункт, что очень удивительно; нарисован с великим корексионом и написан колерами очень хорошо.

Еще же находится несколько эстампов Доменикино, Карраччи, Рафаэля и прочих славных мастеров.

В четыре мили от Фрескати, называемо одно место Грот Ферата, где находится славная работа Доменикино. Писана а la fresque, представляет Установление греческих монахов.

Это уже мои три года кончились, а четвертый полагается на Ваше рассмотрение. Итак, я за благо нашел пробывать оный и не упуская притом времени намерен продолжать мое учение сколько можно.

В прочем предая себя
Во всегдашние Императорской
Академии художеств покровительство,
Имею честь
пробыть с глубочайшим
моим почтением.
Покорнейший Ея пенсионер
Петр Соколов.

Месяца июня 19 дня 1776 года

При им посылаю Журнал усмотренным мною достопамятным вещам.

*Российский государственный исторический архив. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705.
Л. 14-28.*

ПРИЛОЖЕНИЕ В
Альбом иллюстраций



Рис. 1

П.И. Соколов (1753–1791)

Амур, оттачивающий стрелу. 1770-е

Холст, масло. 162х116 см.

Государственный Русский музей

Ж-6318



Рис. 2

П.И. Соколов (1753–1791)

Меркурий и Аргус. 1776

Холст, масло. 190х140 см.

Государственный Русский музей

Ж-4976



Рис. 3
Андреа Лукателли (1695-1741)
Меркурий и Аргус. Первая половина XVIII в.
 Холст, масло. 63х75 см.
 Частное собрание



Рис. 4
Андреа Лукателли (1695-1741)
Пейзаж с Меркурием и Аргусом. Первая половина XVIII в.
 Холст, масло. 95х170 см.
 Государственный Эрмитаж



Рис. 5

П.П. Рубенс (1557–1640)

Меркурий и Аргус. Ок. 1635–1638

Холст, масло. 63х87,5 см.

Дрезден, Картинная галерея старых мастеров

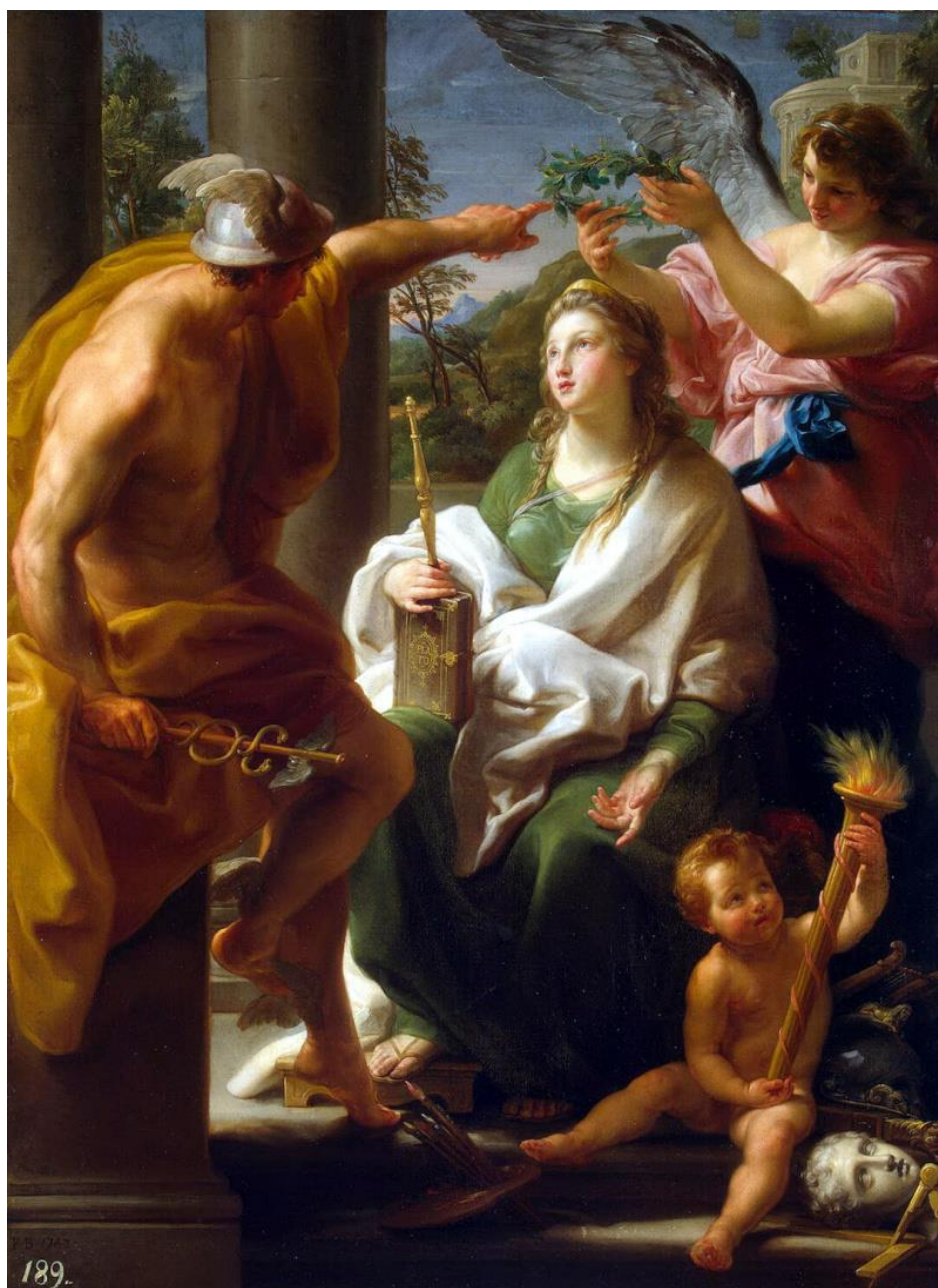


Рис. 6

П. Батони (1708–1787)

**Меркурий, коронующий Философию, Мать искусств
(Религия, покровительница наук и искусств). 1747**

Холст, масло. 120х89,5 см.

Государственный Эрмитаж

ГЭ-3734



Рис. 7

Пьетро да Кортоне (1596-1669)

Наказание Геркулеса. 1635

Холст, масло. 300х200 см.

Музей Лихтенштейн

Рис. 8

И.А. Акимов (1755-1814)

Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета. 1782

Холст, масло. 232х160 см.

Государственная Третьяковская галерея

Инв. 21181





Рис. 9

П.И. Соколов (1753–1791)

Дедал привязывает крылья Икару. 1777

Холст, масло. 196,4х145 см.

Государственная Третьяковская галерея

Инв. 5821

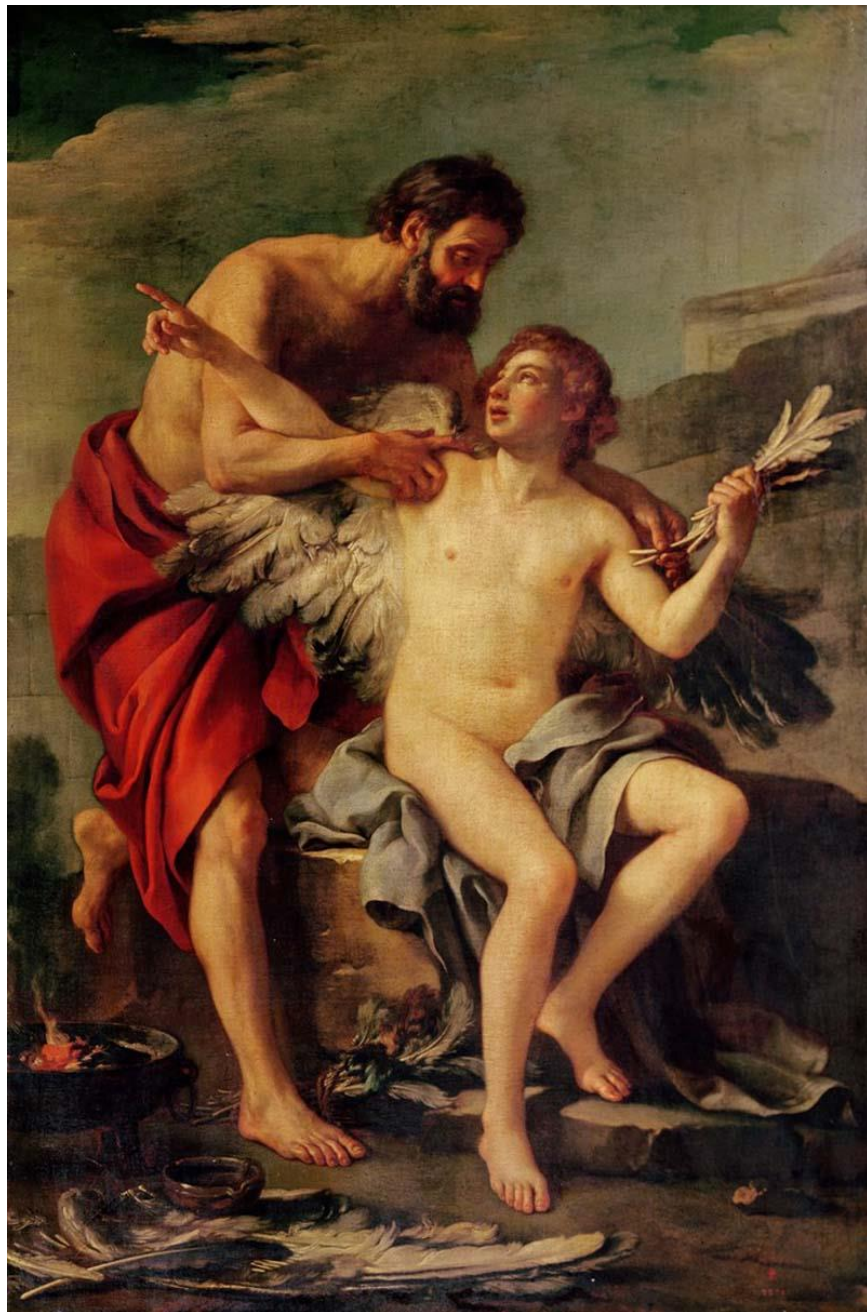


Рис. 10

Жозеф-Мари Вьен (1716–1809)

Дедал привязывает крылья Икару. 1754

Холст, масло. 195х130 см.

Лувр

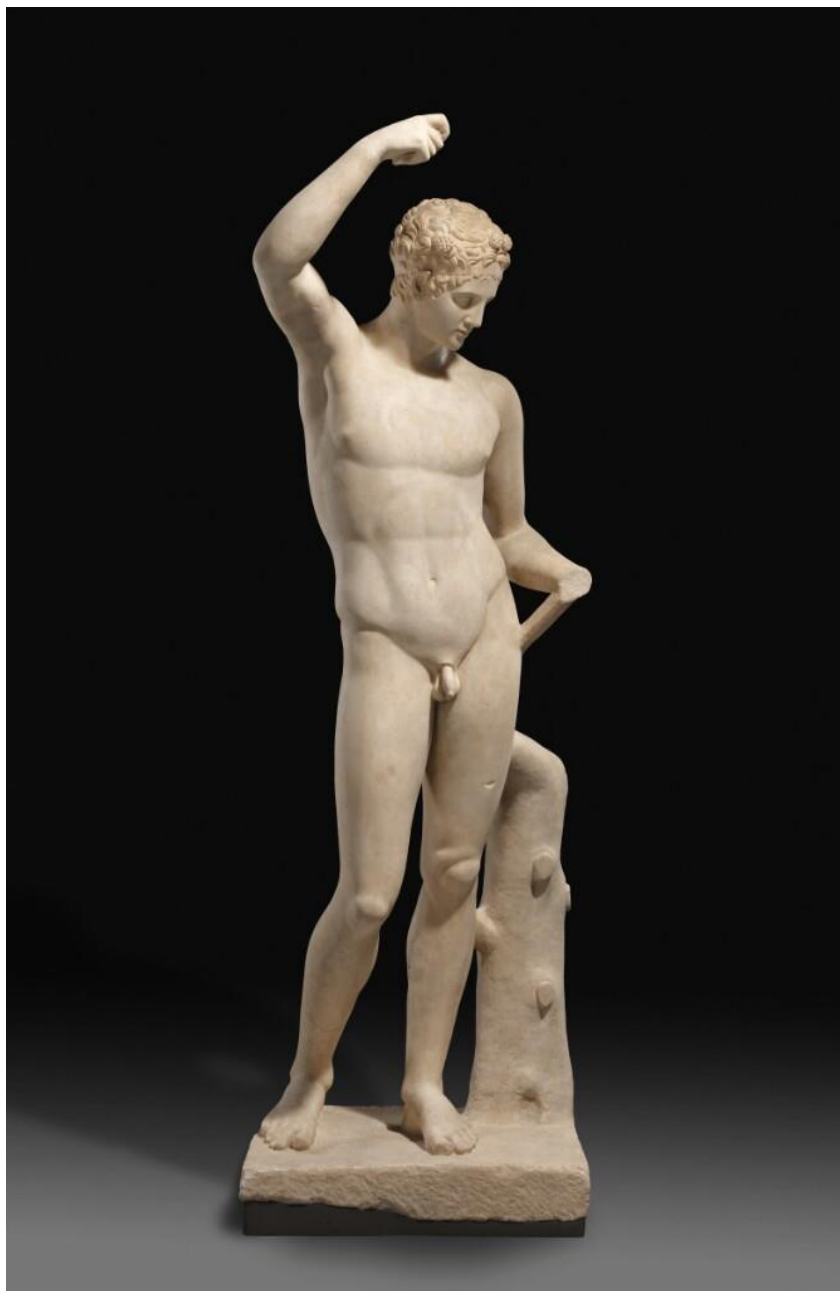


Рис. 11

Наливающий Сатир. 81-96 гг. н.э.

Вилла Гетти (Лос-Анджелес)



Рис. 12

П.В. Басин (1793–1877)

**Фавн Марсий учит юношу
Олимпия игре на
свирели. 1821**

Холст, масло. 185х139,5 см.
Государственный Русский музей
Ж-5071

Рис. 13

Ф.Ф. Бухгольц (1857-1942)

**Дедал привязывает крылья
Икару. 1885.**

Частное собрание





Рис. 14

П.И. Соколов (1753–1791)

Венера и Адонис. 1782

Холст, масло. 252х165 см.

Государственный Русский музей

Ж-4987

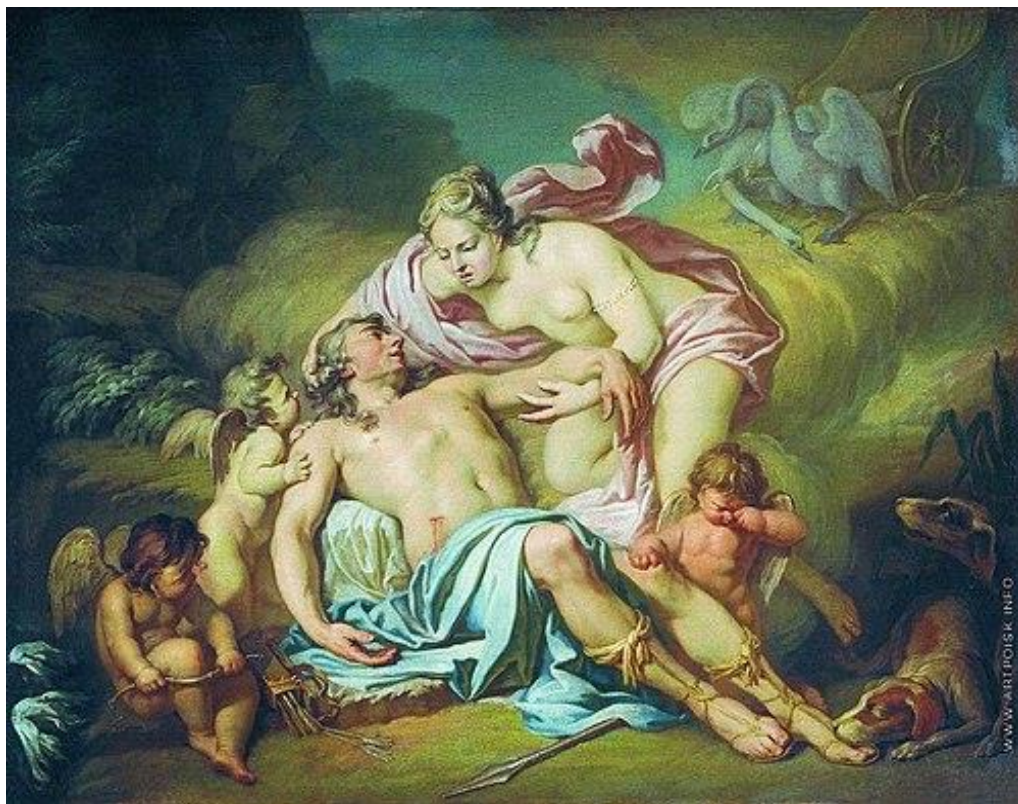


Рис. 15

А.П. Лосенко (1737–1773)

Смерть Адониса. 1764

Холст, масло. 77x105 см.

Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 16

Питер Пауль Рубенс

(1577–1640)

Венера и Адонис. Ок. 1614

Дерево, масло. 83х91 см.

Государственный Эрмитаж

ГИКГЭ-462 ГЭ-462



Рис. 17

Питер Пауль Рубенс

(1577–1640)

Венера и Адонис.

Середина 1630-х

Холст, масло. 197,5х242,9 см.

Музей Метрополитан



Рис. 18

Помпео Батони (1708–1787)

Геркулес на распутье между Добродетелью и Пороком. 1765

Холст, масло. 245x172 см

Государственный Эрмитаж

ГЭ-4793



Рис. 19

Помпео Батони (1708–1787)

Диана и купидон. 1761

Холст, масло. 124,5x172,7 см.

музей Метрополитан



Рис. 20

Помпео Батони (1708–1787)

Дидона и Эней. 1747

Частное собрание



Рис. 21

Антиной Браски

вторая четверть II века н.э. (до 138 г.)

Лувр



Рис. 22

Антиной Фарнезе

130-138 гг. н.э.

Неаполитанский археологический музей

Рис. 23

Гермес

I–II вв. н. э.

музей Метрополитан

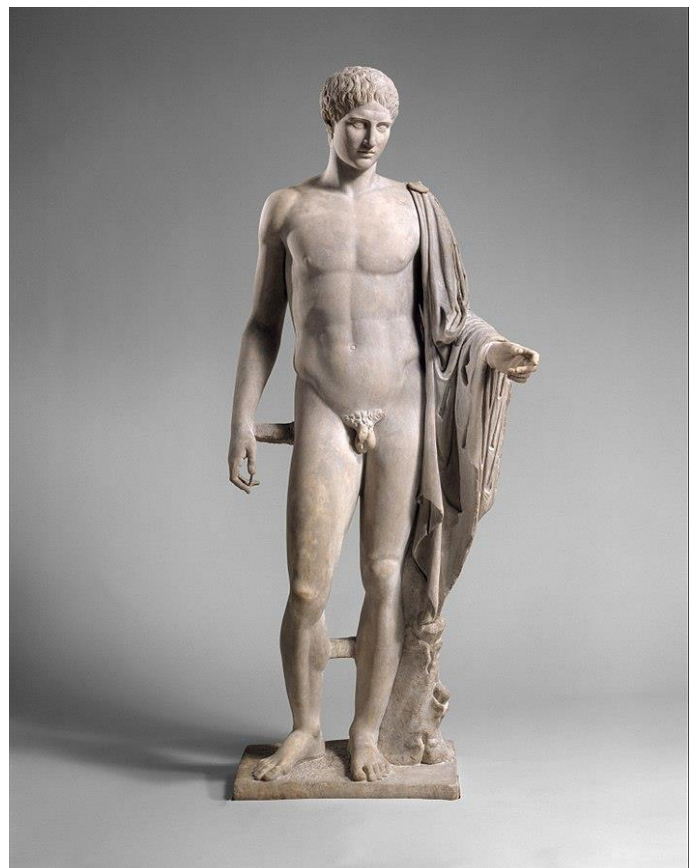




Рис. 24

**А.П. Лосенко
(1737–1773)**

**Прощание Гектора
с Андромахой.
1773**

Холст, масло.
156,3х212,5 см.

Государственная
Третьяковская
галерея

Инв. 5814

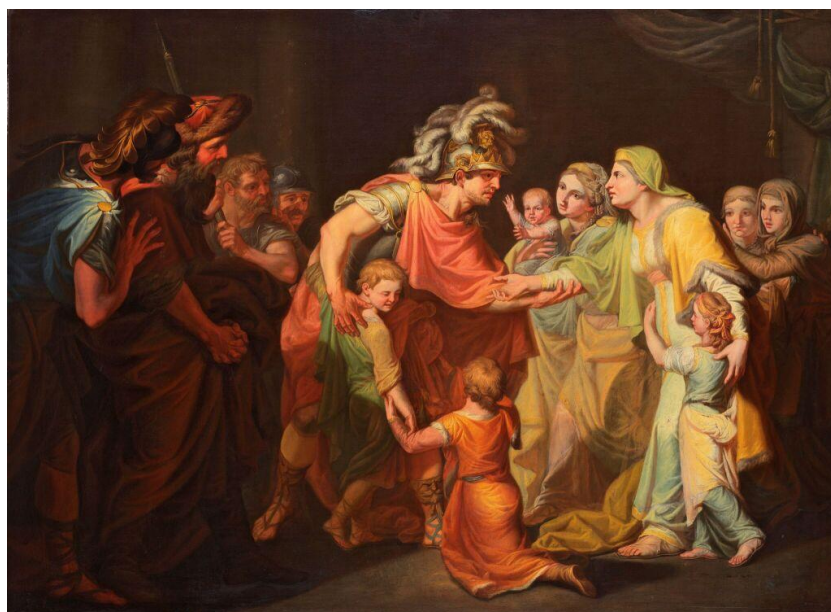


Рис. 25

И.А. Акимов (1755–1814)

**Великий князь Святослав, целующий мать свою по возвращении
с Дуная в Киев. 1773**

Холст, масло. 102,5х139,5 см.

Государственная Третьяковская галерея

Инв. 5806



Рис. 26

Г.И. Угрюмов (1764–1823)

**Явление ангела Маною
и его жене**

Первая половина 1780-х

Холст, масло. 52х71 см.

Государственная
Третьяковская галерея

Инв. 11203



Рис. 27

М.И. Пучинов (1761(1720)–1797)

Смерть Камиллы, сестры Горация. 1787

Холст, масло. 66х92 см.

Государственная Третьяковская галерея

Инв. 6044



Рис. 28

П.И. Соколов (1753–1791)

Портрет Н.П. Панина в детстве. 1779

Холст, масло. 167х104 см.

Государственная Третьяковская галерея

ГТГ КРТГ-7610 Инв.20785



Рис. 29

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1768

Бумага, сангина. 58х42,6 см.

Государственная Третьяковская галерея

Инв. 11752

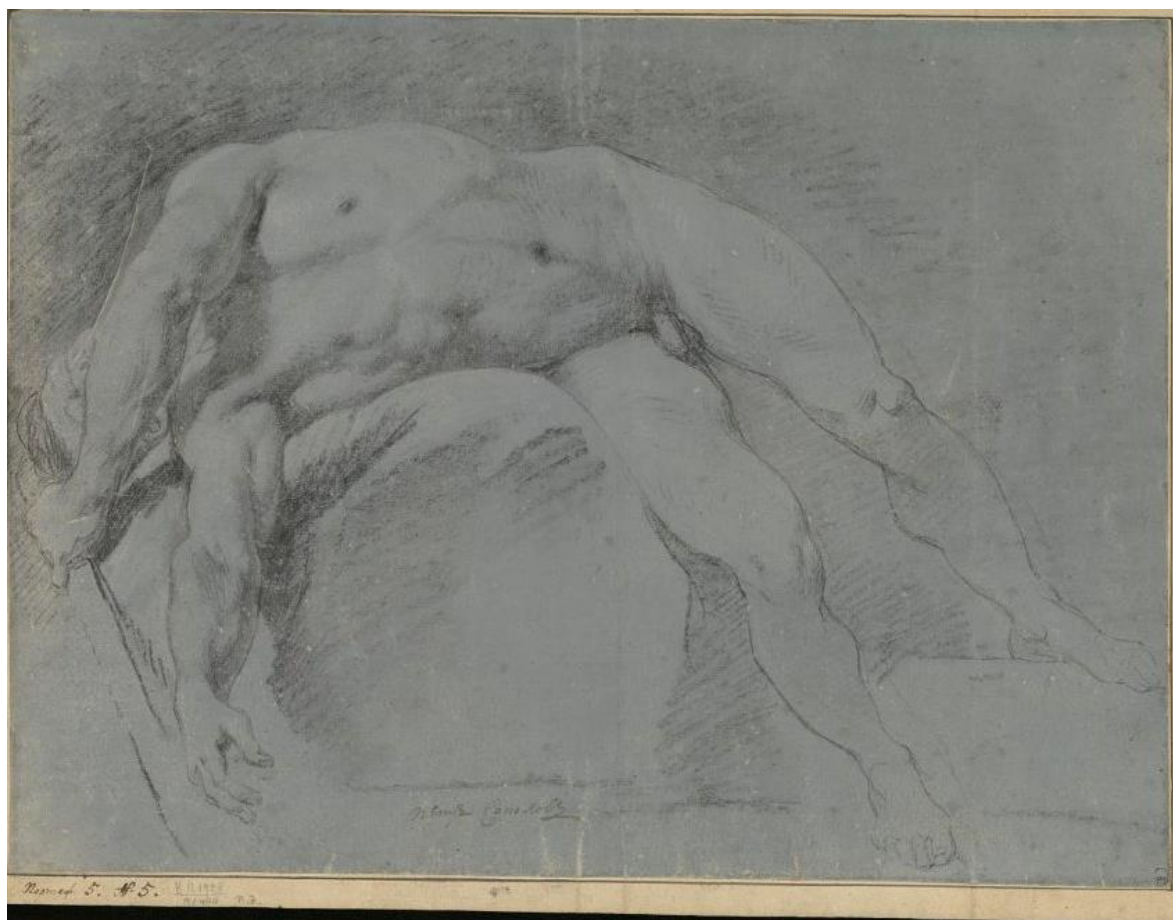


Рис. 30

П.И. Соколов (1753–1791)

Лежащий натурщик. 1760-е

Бумага, итальянский карандаш. 39,5х53,3 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/28 Р-1467

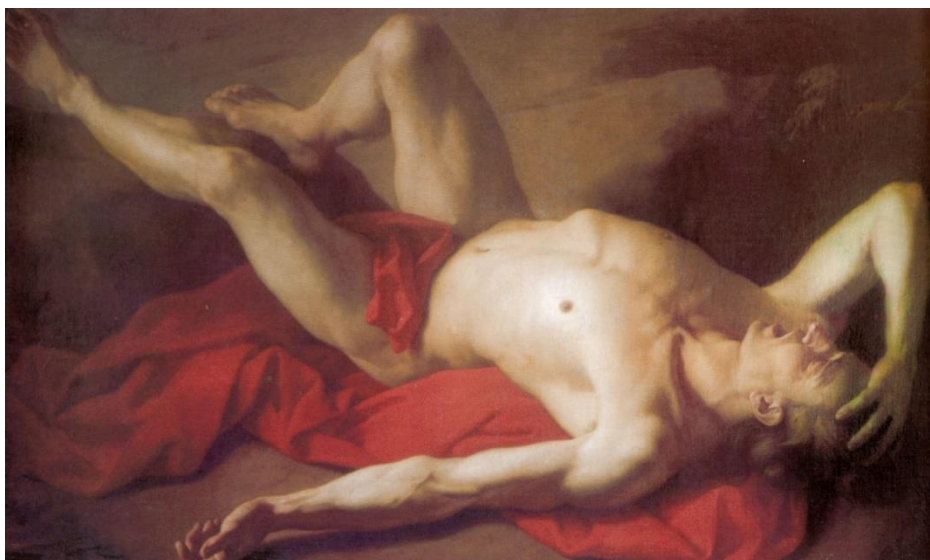


Рис. 31

А.П. Лосенко (1737–1773)

Авель. 1768

Холст, масло. 174х120 см.

Харьковский художественный музей



Рис. 32

А.П. Лосенко (1737–1773)

Лежащий натурщик. Этюд.

Вторая половина 1760-х (?)

Бумага, масло. 45х56 см.

Государственный Русский музей

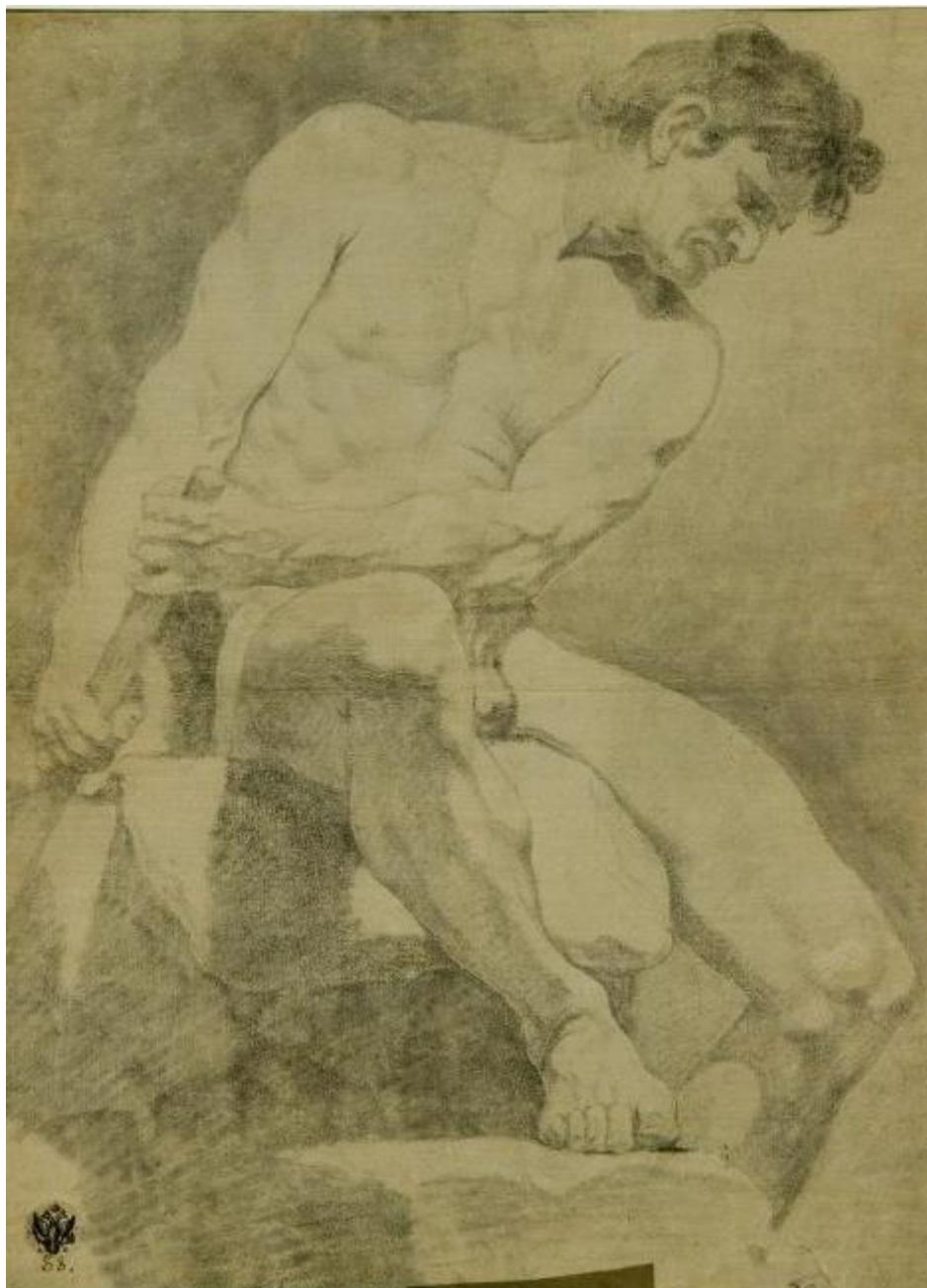


Рис. 33

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1760-е

Бумага; карандаш, растушевка. 51,5x37,8 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/29 Р-1464



Рис. 34

П.И. Соколов (1753–1791)

Обнаженный натурщик. 1753-1791

Бумага, карандаш свинцовый. 57х39 см.

Дальневосточный художественный музей

ДВХМ КП-1553 Г-114



Рис. 35

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1760-е – 1780-е

Бумага, итальянский карандаш. 58,5х42 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/33 Р-1461



Рис. 36

П.И. Соколов (1753–1791)

Кисть левой руки.

Этюд к картине «Амур, оттачивающий стрелу». 1770-е

Бумага, итальянский карандаш.

12,3х12,4 см.

Государственный Русский музей

Р-1198



Рис. 37

П.И. Соколов (1753–1791)

Ноги. Этюд к картине «Амур, оттачивающий стрелу». 1770-е

Бумага, итальянский карандаш.

12,3х12,4 см.

Государственный Русский музей

Р-1198



Рис. 38

П.И. Соколов (1753–1791)

Фигура обнажённого юноши. 1770-е

Бумага, сангина. 58,6x44,2 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-775/174 Р-4440



Рис. 39

П.И. Соколов (1753–1791)

Анатомия. 1773

Бумага, сангина. 55,5х21 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/23 Р-1462



Рис. 40

П.И. Соколов (1753–1791)

Анатомия. 1773

Бумага, сангина. 54,8x24 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/22 Р-1506



Рис. 41

П.И. Соколов (1753–1791)

Анатомия. 1773

Бумага, сангина. 57х23,8 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/21 Р-1507



Рис. 42

П.И. Соколов (1753–1791)

Мужчина с трупом мальчика на спине. (С римской статуи). 1774

Бумага, сангина. 55х35,5 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/24 Р-1471

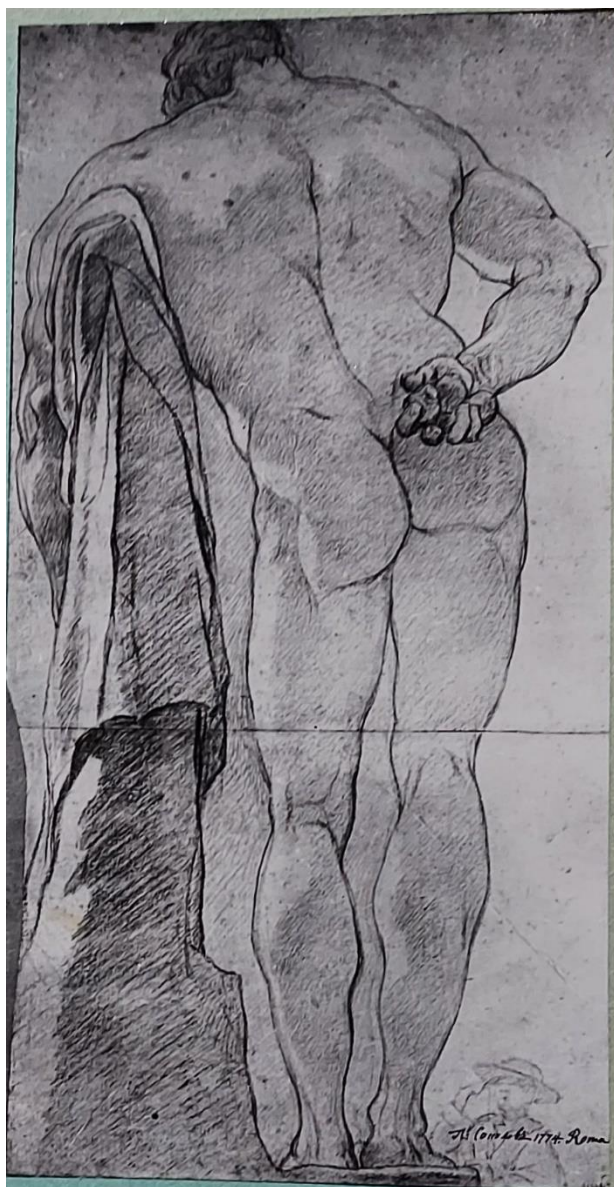


Рис. 43

П.И. Соколов (1753–1791)

Геракл Фарнезский. 1774

Государственный Русский музей

Р-39255



Рис. 44

П.И. Соколов (1753–1791)

Этюд драпировки. 1774

Бумага, итальянский карандаш. 52,8х27,8 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/27. Р-1697



Рис. 45

П.И. Соколов (1753–1791)

Этюд драпировки. 1774

Бумага; итальянский карандаш. 55х40,5 см. (в свету)

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/25 Р-1463



Рис. 46

П.И. Соколов (1753–1791)

Рисунок драпировок. 1770-е

Бумага тонированная, итальянский карандаш, мел. 38x39 см.

Государственный Русский музей



Рис. 47

П.И. Соколов (1753–1791)

Рисунок драпировки. 1774

Государственный Русский музей

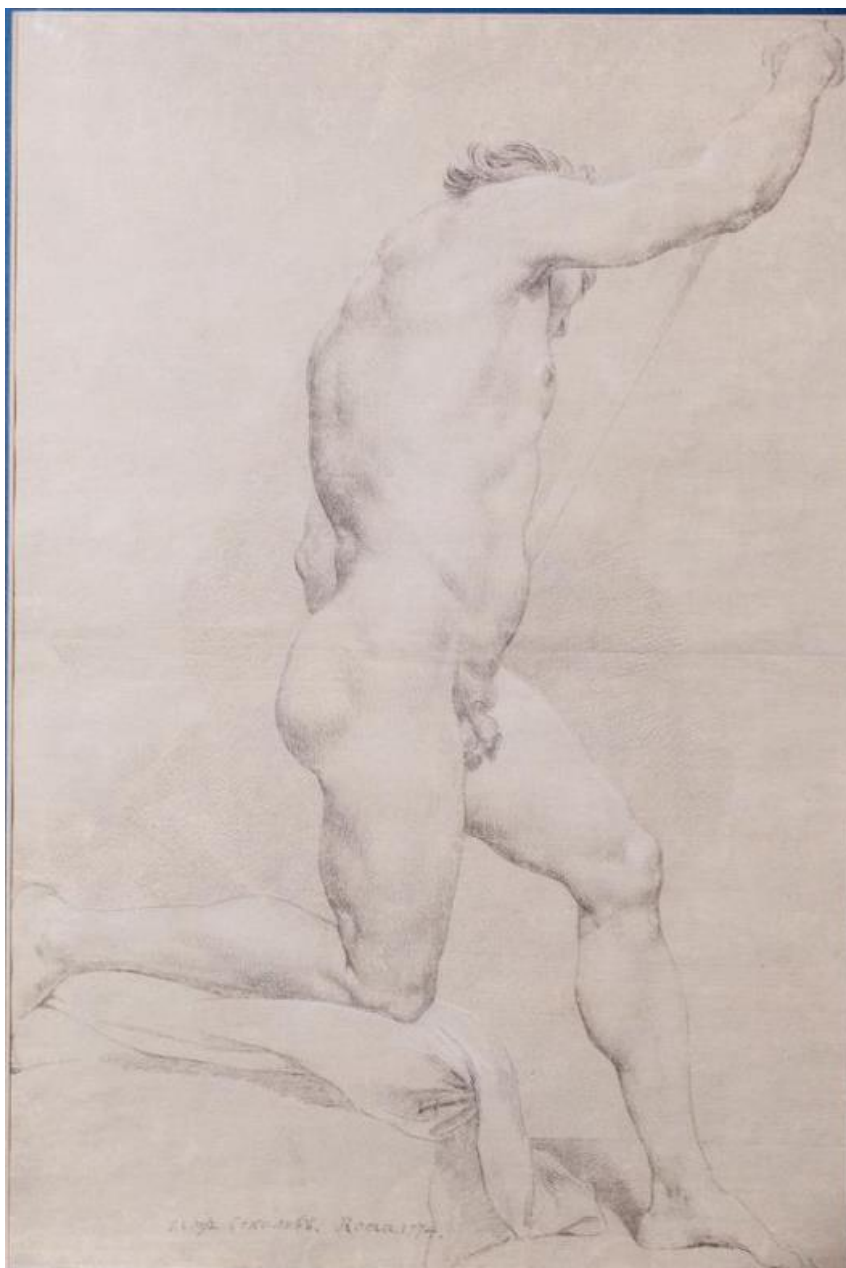


Рис. 48

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1774

Бумага; итальянский карандаш, мел. 54,8x39 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/26 Р-1468



Рис. 49

П.И. Соколов (1753–1791)**Натурщик. 1774**

Тонированная бумага, итальянский карандаш, мел. 57х37 см.

Государственный Русский музей

Р-39244



Рис. 50

Арес Людовизи**II в. н. э.**

Национальный музей Рима



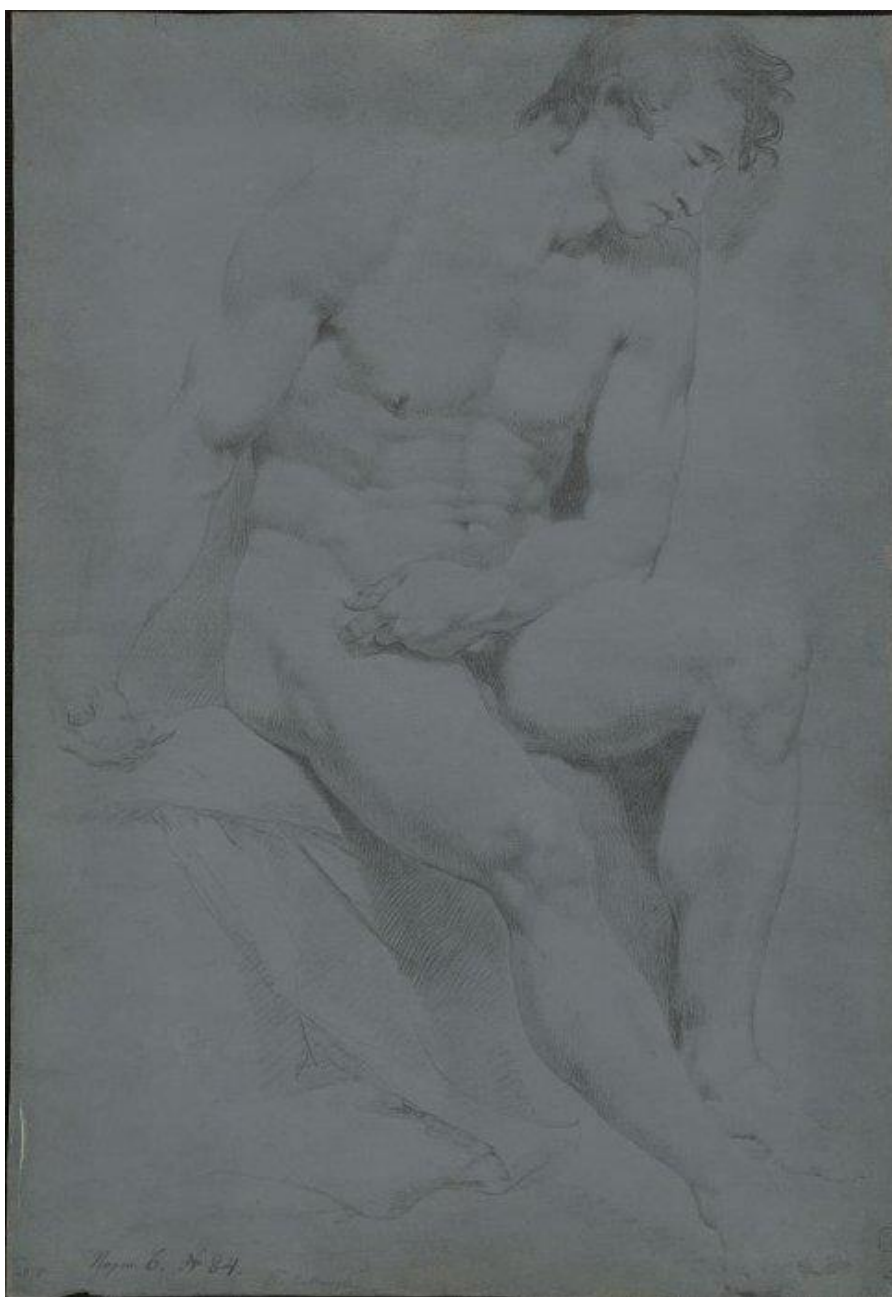


Рис. 51

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1775

Бумага, итальянский карандаш, мел. 56,5x39,2 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-721/39 Р-3738



Рис. 52

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1775

бумага тонированная, итальянский карандаш, мел. 55,4х35,7 см.

Пермская государственная художественная галерея

ПГХГ КП-2802 Р-169



Рис. 53

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик сидящий. 1775

Бумага; итальянский карандаш. 52,2х38,3 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-775/175 Р-4441

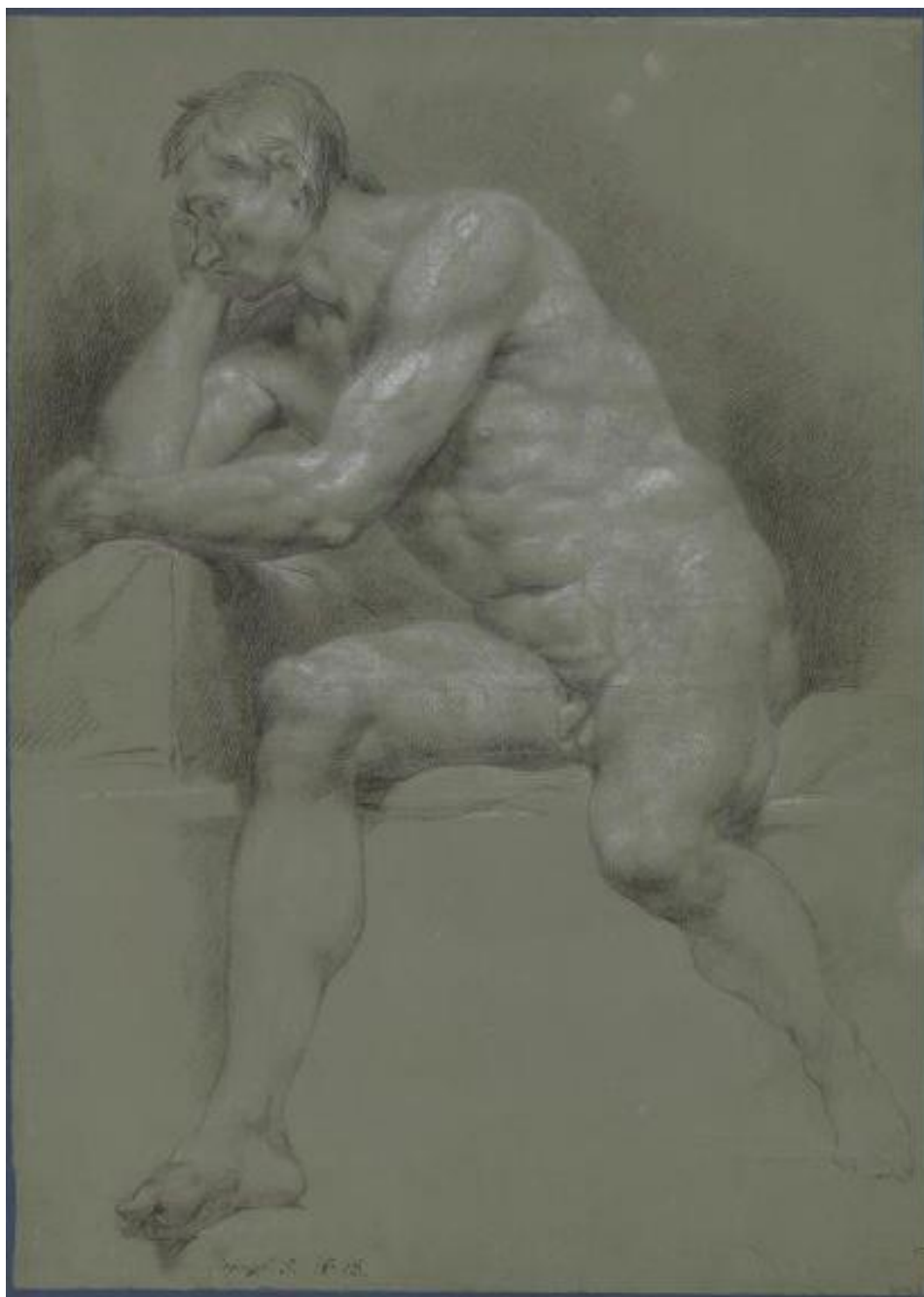


Рис. 54

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1775

Бумага; итальянский карандаш, мел. 58,5x42 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/32 Р-1466



Рис. 55

П.И. Соколов (1753–1791)

Летящий Меркурий. 1774–1775, 1776

Государственный Русский музей

Р-39321



Рис. 56

Рафаэль Санти (1483–1520)

Росписи на вилле Фарнезина



Рис. 57

**Маркантонио Раймонди
(1470/1482–1527/1534)**

**Меркурий, спускающийся
с неба с трубой. 1517–1520**

Музей Метрополитан



Рис. 58

П.И. Соколов (1753–1791)

Лежащий натурщик в шлеме. 1775

Этюд фигуры Меркурия

Бумага серая, итальянский карандаш, мел. 39,5x54,9 см.

Государственный Русский музей

Р-39239



Рис. 59

П.И. Соколов (1753–1791)

Сидящий натурщик. 1776

Этюд для фигуры Аргуса

Бумага серая, итальянский карандаш, мел. 55,7х40,7

Государственный Русский музей

Р-39245



Рис. 60

П.И. Соколов (1753–1791)

Голова коровы. 1774-1776

Бумага серая, итальянский
карандаш, мел. 25,9х30 см.

Государственный Русский
музей

Р-39260



Рис. 61

П.И. Соколов (1753–1791)

Голова и нога Аргуса. Голова овцы. 1776

Бумага голубая, итальянский карандаш, мел. 24х35,2 см.

Государственный Русский музей

Р-3299



Рис. 62

П.И. Соколов (1753–1791)

Голова барана. 1774-1776

Бумага тонированная; итальянский карандаш. 18x20 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/62 Р-1694



Рис. 63

П.И. Соколов (1753–1791)

Голова сеттера. 1774-1776

Бумага тонированная; сангина, итальянский карандаш. 11x13 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/59 Р-1695



Рис. 64

П.И. Соколов (1753–1791)

Меркурий и Аргус. Эскиз одноименной картины 1776 г. 1774–1776

Государственный Русский музей



Рис. 65

П.И. Соколов (1753–1791)

Меркурий и Аргус. Эскиз одноименной картины 1776 г. 1776

бумага, карандаш итальянский, акварель, сангина. 60,5x47,7 см.

Государственный Русский музей

ГРМ КП-155151 Р-58454

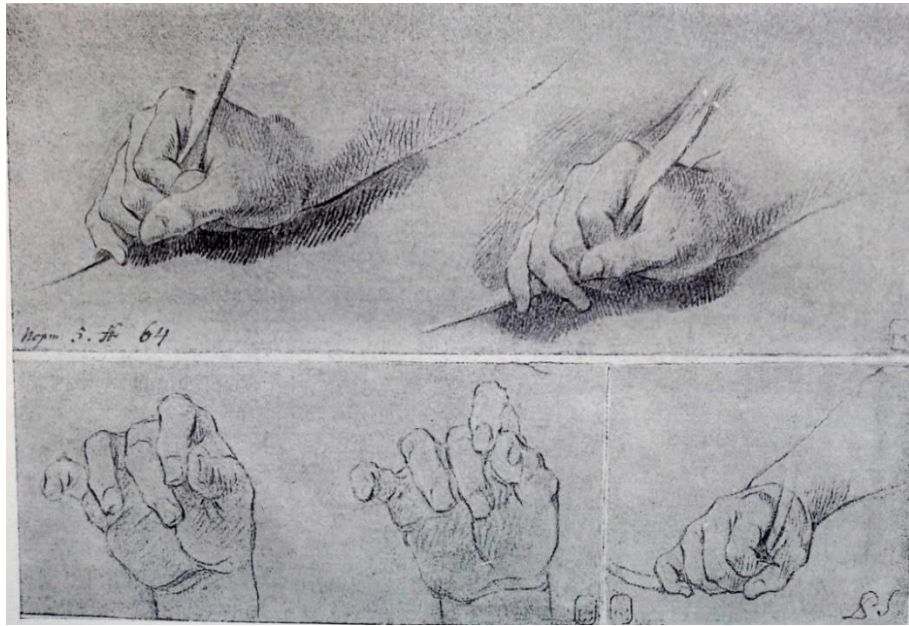


Рис. 66

П.И. Соколов (1753–1791)

Руки. 1777

Бумага, итальянский и графитный карандаши.

Подготовительные наброски к картине «Дедал и Икар».

Государственный Русский музей

Рис. 67

П.И. Соколов (1753–1791)

Рука. 1777

Этюд для картины

«Дедал, привязывающий крылья Икару»

Бумага серо-голубая тонированная,
итальянский и графитный карандаши,
мел. 13,6x27,4 см.

Государственный Русский музей

Р-13012





Рис. 68

П.И. Соколов (1753–1791)

Натурщик. 1770-1780-е

Бумага; итальянский карандаш, мел. 63,3х47,4 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/31 Р-1465



Рис. 69

П.И. Соколов (1753–1791)

Голова бульдога. 1779–1782

Бумага тонированная, графит, белила. 14,7х19,1 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-290/61 Р-1693

Рис. 70

П.И. Соколов (1753–1791)

Голова легавой. 1779–1782

Бумага тонированная, графит,
белила. 9,7х12,2 см.

Научно-исследовательский
музей Российской академии
художеств

НИМ РАХ КП-290/60 Р-1696



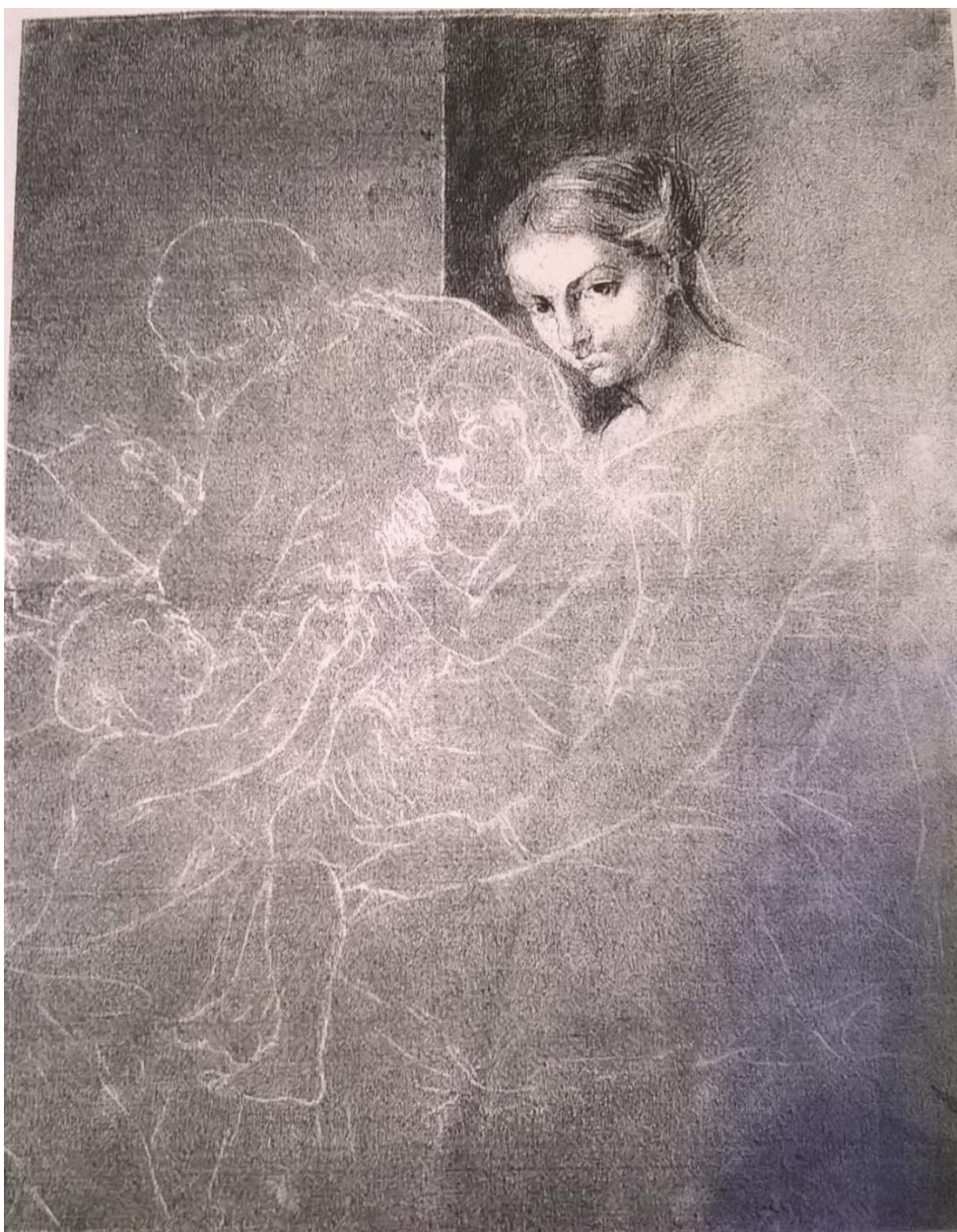


Рис. 71

П.И. Соколов (1753–1791)

Святое семейство. Начало 1780-х

Бумага, итальянский карандаш, мел. 51,6x41,8 см.

Государственный Русский музей

Р-1223



Рис. 72

А.П. Лосенко (1737–1773)

Святое семейство с праведной Елизаветой и отроком Иоанном. 1763–1769

Бумага голубая тонированная, итальянский и графитный карандаши, мел.
43,8x54,5 см.

Государственный Русский музей

P-1225



Рис. 73

П.И. Соколов (1753-1791)

Два натурщика. 1784

Государственный Русский музей

Р-39235

Рис. 74

И. Алексеев (Данилов)

Два натурщика. 1784

Государственный Русский музей

Р-5029





Рис. 75

П.И. Соколов (1753–1791)

Сидящий натурщик. 1785

Бумага; карандаш, мел, гуашь. 55,5x40 см.

Научно-исследовательский музей Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-775/173 Р-4439

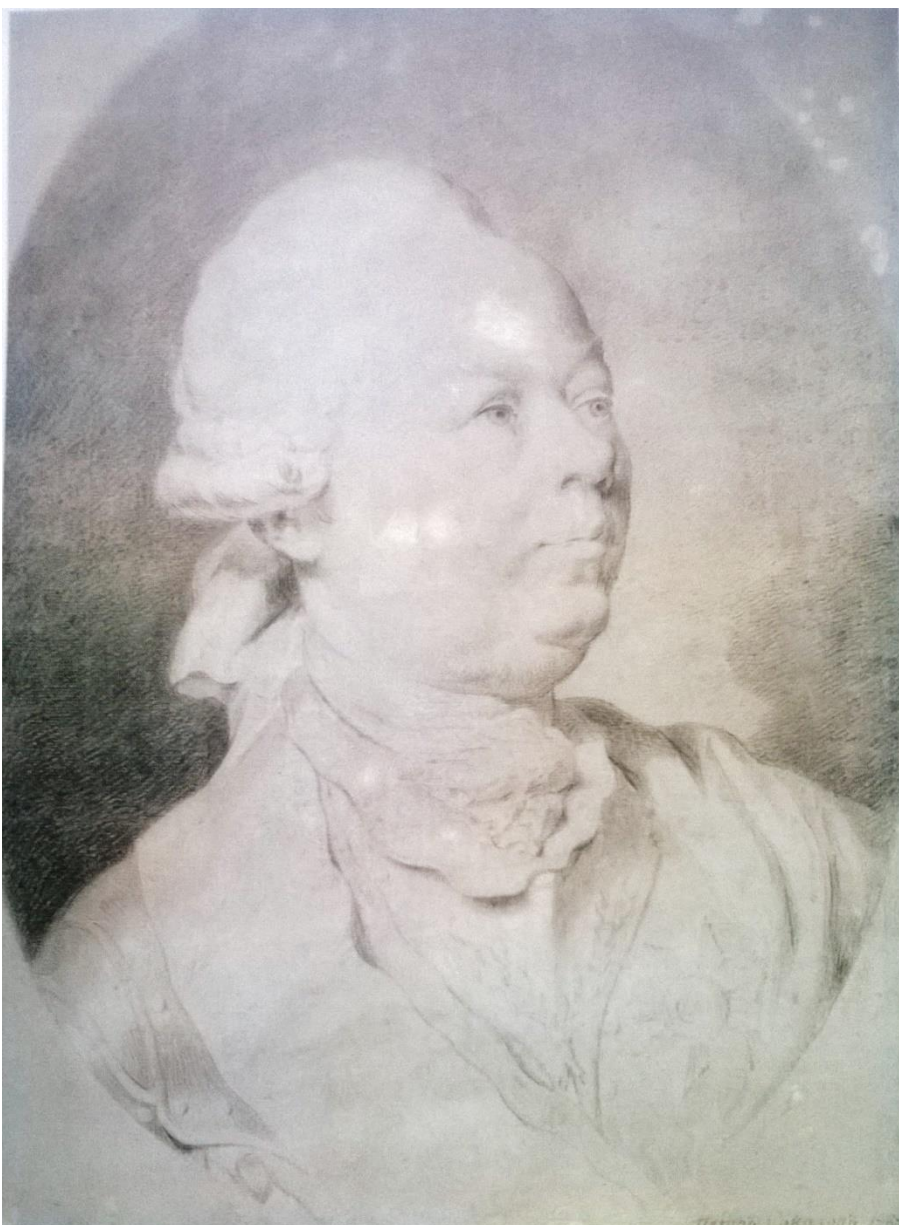


Рис. 76

П.И. Соколов (1753–1791)

Портрет графа П.А. Румянцева-Задунайского. 1787

Бумага голубая тонированная, итальянский карандаш, белила. 57х42.

Рисунок с мраморного бюста Ф.И. Шубина (1777)

Государственная Третьяковская галерея

Инв. 4867



Рис. 77

П.И. Соколов (1753–1791)

Сидящий натурщик. 1790

Бумага серая тонированная, итальянский карандаш, мел.

Государственный Русский музей

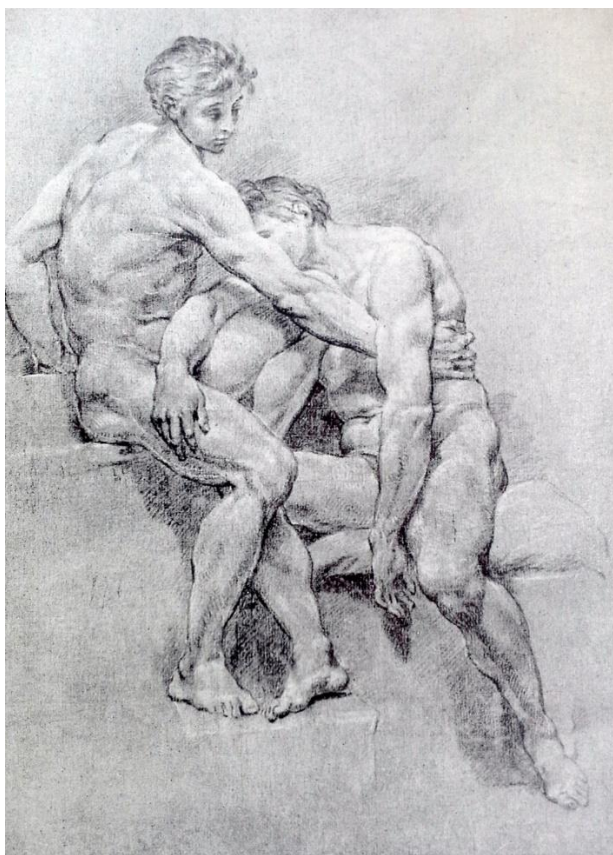


Рис. 78

П.И. Соколов (1753–1791)**Натурщики. 1791**

Бумага, итальянский карандаш.

Государственный Русский музей

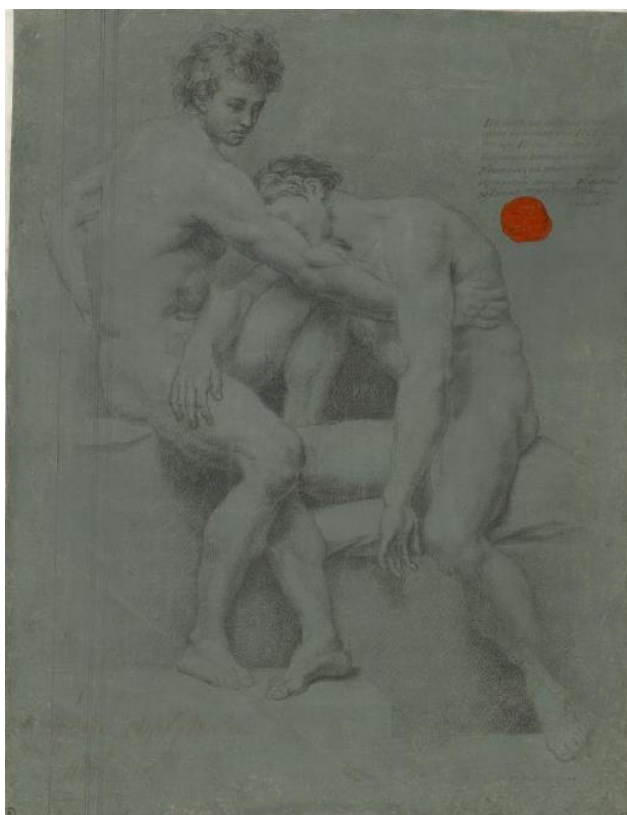


Рис. 79

Н.А. Синявский (1771–?)**Два натурщика. 1791**

Бумага; свинцовый карандаш, мел.

56,3х43,2 см.

Научно-исследовательский музей

Российской академии художеств

НИМ РАХ КП-775/167. Р-4433



Рис. 80

Он также человек и жизнь его священна. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. И.К. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набгольц, Е.И. Кошкин



Рис. 81

Не мной рождены, но мне любезны, как мои дети. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. И.К. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набгольц, Е.И. Кошкин

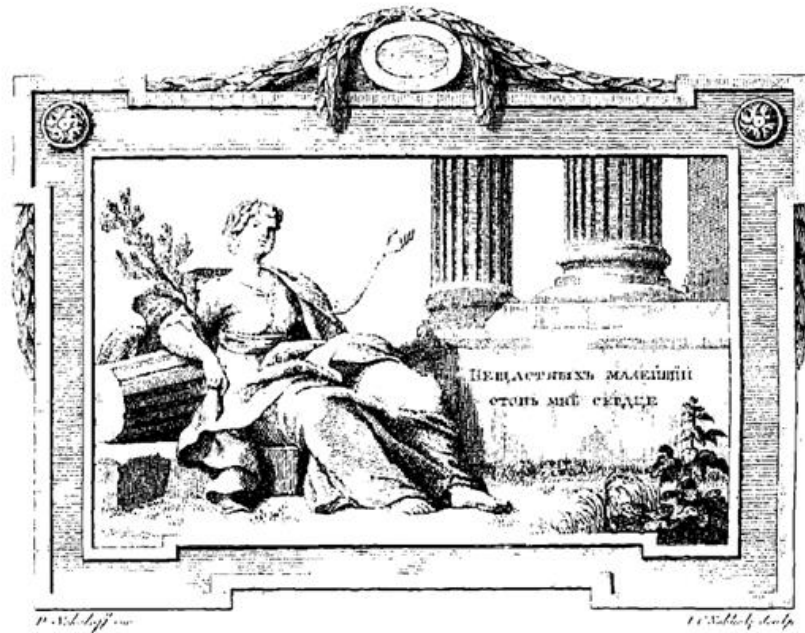


Рис. 82

Несчастливых малейших стон мне сердце пронзает. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обою пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набголец, Е.И. Кошкин



Рис. 83

Кто не человек. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обою пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набголец, Е.И. Кошкин



Рис. 84

Щедрая рука вовек не оскудеет. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набголец, Е.И. Кошкин



Рис. 85

Суровость не исправляет – ожесточает. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набголец, Е.И. Кошкин



Рис. 86

Все мое блаженство – во счастье сирых. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набголец, Е.И. Кошкин

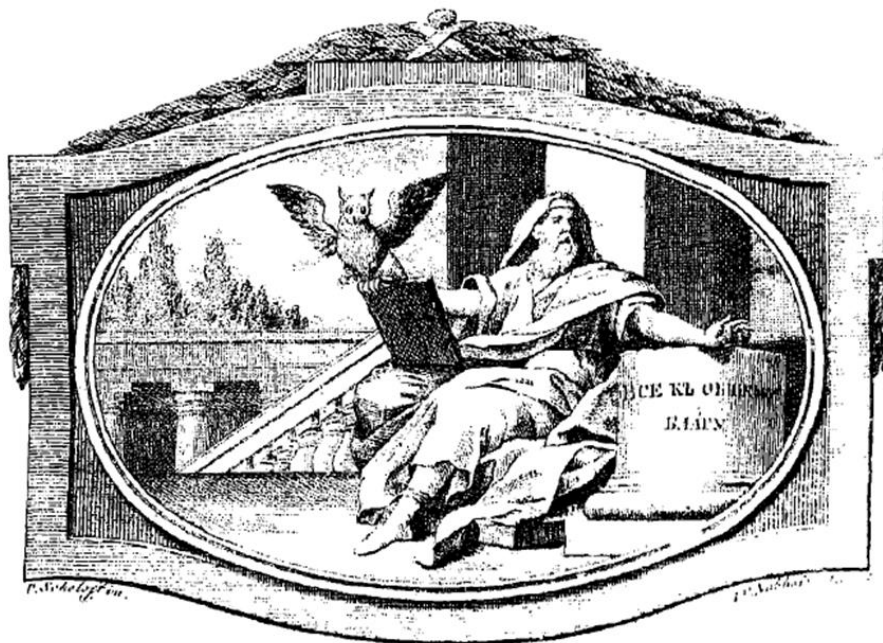


Рис. 87

Все к общему благу. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набголец, Е.И. Кошкин



Рис. 88

Все можно воротить, кроме времени. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набгольц, Е.И. Кошкин

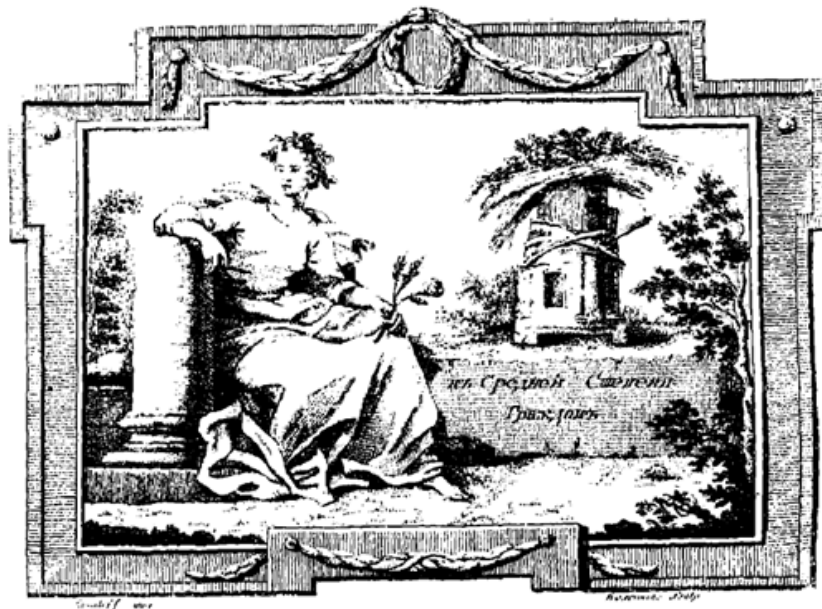


Рис. 89

К средней степени граждан. 1789

(Собрание учреждений и предписаний касательно воспитания в России обоего пола благородного и мещанского юношества.

Т. 1. СПб.: Тип. I.K. Шнора, 1789)

Рисунок П.И. Соколов, граверы И.Х. Набгольц, Е.И. Кошкин