

Е.Г. ЖЕЛНОВА

УТВЕРЖДЕНИЕ ОБРАЗА В ЖИВОПИСИ ИТАЛЬЯНСКОГО ПЕРИОДА ПЕТРА ИВАНОВИЧА СОКОЛОВА

Елена Геннадьевна Желнова,

Московская государственная
картинная галерея народного художника СССР
Ильи Глазунова,
экспозиционно-выставочный отдел,
начальник
Волхонка ул., д. 13, Москва, 119019, Россия

Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена,
кафедра искусствоведения
и педагогики искусства,
соискатель
Реки Мойки наб., д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия

ORCID 0000-0001-6883-4552; SPIN 4091-9713
alena_zhelnova@mail.ru

Реферат. В настоящей статье рассматриваются важные компоненты академического метода работы над исторической картиной во второй половине XVIII в.: изучение опыта художников разных времен, стилей и направлений, а также копирование их картин. На примере работ исторического живописца, воспитанника и пенсионера Императорской академии художеств (ИАХ) П.И. Соколова (1753–1791) исследуется, как практика копирования эталонных произведений (современных ему и более ранних) повлияла на выбор сюжетов и на формирование приемов композиционного решения в живописи мастера. В задачи исследования входил поиск произведений, послуживших источником вдохновения для художника при создании его собственных работ, содержавших узнаваемые для современников черты. Источниковой базой служат как изобразительные источники, так и письменные. Хранящиеся в фонде ИАХ Российского государственного исторического архива рапорты и «Итальянский журнал» П.И. Соколова, часть ко-

торого автор данной статьи публиковал ранее, относятся к отчетной документации русских пенсионеров. Показано, что первым этапом обращения к эталонным произведениям для П.И. Соколова была академическая практика создания копии в учебных целях, следующим — изучение произведений в годы пенсионерства художника (1773–1778). Работа в мастерских ведущих европейских мастеров П. Батони и Ш.-Ж. Натуара, знакомство с их творческой манерой также сыграли свою роль в формировании индивидуального художественного почерка живописца. Впоследствии выбор поколениями учеников ИАХ в качестве образцов для копирования картин П.И. Соколова показывает, что художнику удалось создать эталонные произведения по всем канонам исторической живописи классицизма.

Ключевые слова: теория и история искусства, искусствоведение, изобразительное искусство, П.И. Соколов, историческая живопись, Императорская академия художеств, XVIII в., копирование, творческий метод, образец, сюжет.

Для цитирования: Желнова Е.Г. Утверждение образа в живописи итальянского периода Петра Ивановича Соколова // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 3. С. 290–298. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-290-298.

Одним из важных факторов, формирующих основные направления исторической живописи в России второй половины XVIII в., было изучение опыта мастеров разных эпох, стилей и направлений, в частности практика копирования европейских образцов. Русские художники на всем протяжении своего творческого пути не только создавали их «дословные»

копии, но и часто обращались к ним в процессе поиска необходимых элементов композиции для собственных картин. Цитирование произведений великих мастеров стало важной частью стратегии академического искусства эпохи классицизма, в рамках которой оно наделялось важной функцией универсального образца воплощения законов гармонии и красоты [1, с. 15].

В настоящей статье рассмотрим, какую роль сыграла практика копирования и изучения образцовых произведений западноевропейской живописи в творчестве воспитанника Императорской академии художеств (далее — ИАХ), русского исторического живописца П.И. Соколова (1753–1791), созданных в период его обучения в Италии (1773–1778).

Путь к совершенствованию мастерства воспитанников ИАХ определялся целой системой высокозначимых ориентиров: от обращения к оригиналу для копирования (к которому за годы работы порой прибегали неоднократно) до поиска наиболее верного изображения натурщиков [1, с. 15]. Первым этапом на этом пути становилась академическая практика копирования. Копия, созданная в учебных целях, была призвана приблизить ученика ИАХ к пониманию языка эталонного образца, способствовать овладению секретами ремесла, в частности и навыками цитирования [1, с. 15].

В современном отечественном искусствоведении практика копирования рассматривается как неотъемлемая часть академического метода и как важное звено процесса обучения художников (в отличие от советского периода, когда считалось, что копирование произведений в ИАХ было следствием замкнутости и ограниченности системы художественного образования). Как заметила О.С. Евангулова, к копированию обращались все западноевропейские живописцы, поэтому аналогичную практику русских художников следует расценивать как черту современного им метода, а не как проявление беспомощности и отсталости [2, с. 35]. 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 ее воплощением на полотне «Зевс и Фетида» А.П. Лосенко [3, с. 94–95]. Подобные аналогии форм и положения фигур не были редкостью для русской исторической живописи второй половины XVIII века. В.В. Бабияк отмечал, что копирование (как начальная степень освоения основ рисунка с натуры) готовило учеников к изображению трехмерных объектов, позволяя изучать произведения и проникнуться пониманием рождения образа [4, с. 50].

Иначе говоря, задача копирования заключалась в некоей транскрипции всех особенностей и тонкостей изображения. Именно благодаря следованию данным традициям художники смогли сохранить и транспортировать на родину античные универса-

лий, лежавшие в основе всего академического искусства [5, с. 192–193]. Композиционные решения исторических живописцев базировались на общепринятых правилах, при этом они не исключали обращения к оригиналам европейских и русских художников. Изобразительными источниками для воспитанников ИАХ служили издания гравюр с живописи и графики, привезенные в Россию, а также увражи античных гемм. Они использовались как в Европе, так и в России для изучения античных произведений с точки зрения композиций и рисунка [3, с. 75–109]. Кроме европейских изданий, в ИАХ хранился рукописный каталог резных камней, составленный И.И. Бецким [3, с. 109].

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 жизни. В копейных классах постигал основы живописи и П.И. Соколов, изучая различные техники, «прочитывая» по слоям процесс создания лучших произведений этого жанра. В годы своего обучения в ИАХ (1763–1773) он выполнил копии с гравюры К. Ванлоо, «представляющую Медею и Ипполита» [6, с. 144], картин «Испанский пастух с флейтой» и «Весталка с жертвенным сосудом» Дженовезе и «Баталия» неизвестного автора [7, с. 71]. Данные произведения не сохранились, однако сведения о них в источниках показывают, что П.И. Соколов копировал разных художников разных стилей.

Следующим этапом освоения и отработки художественного мастерства в ИАХ была практика пенсионерства. Выбор места дальнейшего обучения лучших выпускников академии являлся значимым моментом, поскольку оно давало им важнейшие художественные впечатления и формировало творческие интересы [8, с. 111]. В период своего пенсионерства (1773–1778) П.И. Соколов продолжил постигать основы практического метода работы с натурой, разрабатывал композиции собственных произведений, вдохновляясь картинами европейских художников, адаптируя полученные знания и художественные образы в исторической живописи. Важными источниками, характеризующими эти процессы, являются рапорты и «Итальянский журнал» художника [9, л. 11–28]. Названные документы хранятся в фонде Императорской академии художеств (№ 789) Российского государственного исторического архива (РГИА). Они относятся к формам обязательной отчетности русских пенсионеров перед ИАХ и содержат информацию об увиденных ими произведениях живописи, скульптуры, мозаики и архитектуры; их описания; личные оценки и замечания. Фрагменты «Итальянского журнала», информационная ценность которого несколько недооценена отечественными историками искусства, впервые были опубликованы нами [10].

Из первого рапорта П.И. Соколова от 5 января 1774 г. мы узнаем, что художник «обучался под смотрением господина Батония и господина Натуара, упражняясь в рисовании с натуры и некоторых статуях, в рисовании с картин Доменикино и компоновании разных эскизов» [11, л. 1]. Ш.-Ж. Натуар (1700–1777) с 1751 по 1775 г. был директором Французской академии в Риме (в 1775 г. на этот пост был назначен Ж.-М. Вьен). Более конкретных данных о непосредственном взаимодействии П.И. Соколова и Ш.-Ж. Натуара в настоящее время нет, однако следует сказать, что важное место в учебной программе академии занимало изучение Античности, затем следовало копирование произведений старых мастеров, и лишь потом — подражание природе [12, с. 302]. Значимыми для копирования считались работы Рафаэля, Доменикино (Доменико Дзампьеро), А. Карраччи, болонцев Г. Рени и Гверчино, П. да Кортоне, впоследствии этот перечень был дополнен именами Л. Джордано, Тициана и других мастеров неаполитанской и венецианской живописи [12, с. 302].

П.Д. Батони (1708–1787) работал в неоклассическом направлении европейской живописи XVIII в. и пользовался славой у ее знатоков [13, с. 100]. Он считался самым знаменитым представителем римской школы, «которому не было равных среди современников» [14, р. 18]. Живописец Б. Уэст, прибывший в Рим в 1760 г. писал: «Когда я приехал в Рим, итальянские художники ни о чем другом не думали, ни на что не смотрели, как только на работы Помпео Батони» [15, с. 15].

Искусство П. Батони теснейшим образом было связано с идеями современников: историка античного искусства И.И. Винкельмана (1717–1768) и художника, теоретика искусств А.Р. Менгса [16, с. 79]. Однако в отличие от А.Р. Менгса, П. Батони был скорее живописцем, чем философом: его картины были менее глубоки по содержанию, но в них заключалась естественность, превозносившая прекрасное [14, р. 18–19]. В стиле П. Батони соединились черты классицизма и эпохи Возрождения. Он смягчил стиль рококо не только классической строгостью, но в особенности — обращением к подлинному величию Ренессанса и мастерам раннего барокко [15, с. 15].

Н.Н. Коваленская считала, что влияние П. Батони на русских пенсионеров с точки зрения просветительского классицизма нельзя считать полностью соответствующим данному стилю, поскольку, будучи сторонником новых идей, он в своих произведениях сохранял живописность в портретах, уступая в других жанрах изобразительного искусства линейно-пластическому стилю [17, с. 97]. Тем не менее совершенствование мастерства П.И. Соколова под руководством П. Батони и Ш.-Ж. Натуара не могло не найти отражения в его живописи, а изу-

чение и копирование классического наследия определили важный этап в становлении его творческой индивидуальности.

В следующем рапорте от 29 июня 1774 г. П.И. Соколов сообщал в ИАХ: «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» [11, л. 38–38 об.]. Таким образом, мы видим, что первыми для копирования и изучения художником были выбраны работы болонских академистов Доменикино и А. Карраччи. В 1774 г. П.И. Соколов также копировал два полотна А. Локатели («Аполлон и Нимфа» и «Меркурий, усыпляющий Аргуса») и головы «для учения колеров» с картин Рембрандта и П.П. Рубенса [17, с. 399].

Пребывание П.И. Соколова в качестве пенсионера ИАХ в Риме сопровождалось посещением картинных галерей, церквей и монастырей, частных коллекций произведений искусства и осмотром достопримечательностей [18, с. 248]. Всестороннее знакомство с художественной жизнью Европы расширяло творческие интересы молодых русских художников, яснее определяло для них цели и задачи искусства [8, с. 118]. Работы Г. Рени, Гверчино, Доменикино и П. Батони П.И. Соколов описывал гораздо чаще и только с положительной характеристикой. Исходя из этого можно сделать вывод, что творчество данных художников было особенно ему близко. Интересно, что в своих воспоминаниях о П.И. Соколове его современник, исторический живописец, пенсионер ИАХ в Италии (1773–1778) И.А. Акимов сравнивал его с мастером эпохи Возрождения Л. Джордано: «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» [19, с. 351]. Л. Джордано был гораздо более авторитетной фигурой в академической сфере [13, с. 100].

Комиссионер ИАХ И.Ф. Рейфенштейн сообщал, 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» [7, с. 70]. И.А. Акимов, правда, полагал, что П.И. Соколов «слепо пленился манерой Помпео Батони, нимало таланту его не соответственной, и потому сделался робок в произведениях» [19, с. 351].

С нашей точки зрения, увлечение манерой живописи П. Батони прежде всего показывает, что П.И. Соколов стремился совершенствоваться и хотел достичь такого же высокого уровня мастерства, как

и его наставник. При этом сравнение итальянских произведений П.И. Соколова с работами П. Батони демонстрирует разницу их подходов к построению композиции и работе над колоритом. Так, живопись П.И. Соколова более нежная, цвета не настолько яркие и контрастные, как у П. Батони, а силуэты фигур более плавные. Сформировавшиеся методы постижения художественной науки в мастерской П. Батони и во Французской академии в Риме, в равной степени с полученными впечатлениями от знакомства с эталонными произведениями искусства, были направлены на развитие склонности к анализу и художественному видению образа. Так формировалось творческое восприятие, внимание к деталям, композиции, колориту и другим важным художественным приемам, которые могли быть применены художником в собственных произведениях.

В 1774 г. П.И. Соколов начал в Риме работу над первой исторической картиной «Меркурий и Аргус» (1776, Государственный Русский музей, Ж-4976). В рапорте он сообщал: «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» [11, л. 38]. Разрабатывая идею, образ и композиционный строй картины «Меркурий и Аргус», П.И. Соколов сделал немало количество набросков и рисунков с натуры, многие из которых хранятся в фондах Государственного Русского музея (далее — ГРМ) и Научно-исследовательского музея Российской академии художеств.

Картина написана на сюжет из античной мифологии. Характер образно-пластического языка, композиционный строй работы не содержат чрезмерной динамики: художник обращается к законам построения классицистической композиции, к которым «традиционно относилось членение картинного пространства на планы, выделение композиционного центра, компоновка 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”» [4, с. 188]. Используя классическую композицию, мастер соединяет всех персонажей мифа: зритель видит заснувшего Аргуса и Меркурия, позади которых стоит освобожденная Ио.

Художник мастерски противопоставляет двух героев и показывает два типа красоты мужского тела. Р.М. Байбунова отмечала, что изображение обнаженного тела в эпоху Просвещения станет одной из приоритетных тем в искусстве и войдет в практику художественного обучения как уже установленный эталон [20, с. 119]. При этом использование драпировки при изображении обнаженной

натуры будет распространенным приемом, нужным живописцу не только для того, чтобы «прикрыть» наготу, но и чтобы смягчить визуальный переход от обнаженного тела к элементам природы: земле, камню или дереву [16, с. 83]. Поза (опущенная голова и расслабленные руки Аргуса) создает у зрителя ощущение, что перед ним — спящий человек.

В данной картине обнаруживаются многие аналогии с произведениями художников разных времен и стилей. Выбор ее сюжета мог быть обусловлен несколькими факторами, в том числе и рекомендацией, полученной П.И. Соколовым от одного из его римских педагогов. И.Ф. Рейфенштейн писал, например, что художнику пришлось исправить некоторые части картины по совету П. Батони и других знатоков [17, с. 136]. Однако нельзя сказать, что в этом произведении нашел отражение стиль П. Батони или Ш.-Ж. Натуара. Так, Н.Н. Коваленская считала, что в данном произведении нельзя установить большого влияния П. Батони, отмечая при этом, что не близка картина и к работам Ш.-Ж. Натуара, второго руководителя П.И. Соколова, поскольку в творчестве французского мастера еще сильнее заметны остатки рокайльной манерности [17, с. 136].

«Меркурий и Аргус» П.И. Соколова в полной мере воплощает новые идеалы композиции и трактовки сюжета в соответствии с идеями классицизма. Как мы писали выше, в творчестве П. Батони были еще сильны переходные от рококо к классицизму элементы. А.Б. Макроусов отмечал, что «постбаторочная холодноватость» и отстраненность персонажей в картинах П. Батони искупается тонкостью настроения и характера, «неожиданно проглядывающего» сквозь статуарные позы, а также точностью деталей [21, с. 24].

Больше точек соприкосновения Н.Н. Коваленская видела у П.И. Соколова со стилем Ж.-М. Вьена [17, с. 136], который, как уже говорилось, в 1775 г. сменил Ш.-Ж. Натуара на посту директора Французской академии в Риме и являлся одним из крупнейших представителей нового неоклассического направления в европейском искусстве. Это влияние на стиль, как полагала Н.Н. Коваленская, в большей степени сказалось в следующей картине П.И. Соколова — «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, Государственная Третьяковская галерея (далее ГТГ), Инв. 5821) [17, с. 136]. Влиянием же на выбор сюжета могло стать и обращение к работе А. Локателли «Меркурий, усыпляющий Аргуса», которую художник копировал непосредственно перед написанием своего произведения [17, с. 399]. При этом, рассматривая произведения А. Локателли на одноименный сюжет, мы не найдем схожей композиции, заимствования фигур, элементов пейзажа и колорита.

Очевидно, что П.И. Соколов, вдохновившись работами европейских мастеров, разработал и создал

самостоятельное произведение, отражавшее его собственные идеи, а также идеалы и художественные предпочтения эпохи. Например, он не стал писать образ пугающего великана, лишь противопоставив его изображению Меркурия, в положение тела которого А.А. Карев вслед за Н.Н. Коваленской видел сходство с Аполлоном Сауроктоном [13, с. 100]. Разумеется, П.И. Соколов изучал античные статуи, это зафиксировано в «Итальянском журнале» художника [9, л. 14–28]. Однако даже если он и обращался к античным прототипам при написании этого полотна, то не переносил на него подобные образы, что подтверждает наличие подготовительного рисунка с натуры для фигуры Меркурия (ГРМ Р-39245).

Положения фигур Меркурия и Аргуса обнаруживают сходство с положением фигур в зарисовках натурщиков, которые художник выполнял во время работы над картиной. Похожее положение фигуры Аргуса мы встречаем и у И.А. Акимова в картине «Самосожжение Геркулеса» (1782, ГТГ), и у итальянского мастера П. да Кортоны в работе «Наказание Геркулеса» (1635, Музей искусства Лихтенштейна). Однако приемы изобразительной техники и характер образно-пластического языка отличают трактовку Аргуса П.И. Соколова от трактовки Геркулеса П. да Кортоны и И.А. Акимова: первый не использует пастозных мазков и мягче вписывает фигуру в окружающее пространство.

Аналогии, выявленные в картине «Меркурий и Аргус», показывают, что при ее создании П.И. Соколов обращался ко многим художественным источникам наравне с натурной работой. Ему блестяще удалось воплотить в данном произведении эстетическое кредо эпохи, следуя по пути планомерного творческого поиска идеального художественного образа. В результате П.И. Соколов добился такого эффекта, что его римские педагоги и комиссионер ИАХ И.Ф. Рейфенштейн не нашли ничего, что нужно было бы дополнить, усилить или изменить. Картина «Меркурий и Аргус» понравилась современникам. Об этом свидетельствуют письма И.Ф. Рейфенштейна и тот факт, что в ИАХ это полотно стало образцом для копирования. Так, в 1824 г. гравер Ф.И. Иордан получил большую золотую медаль за программу «Меркурий усыпляет Аргуса» с картины П.И. Соколова [22, с. 431]. Ее выбор в качестве образца для копирования последующими поколениями учеников ИАХ показывает, что мастеру удалось создать эталонное произведение по всем канонам живописи классицизма.

В 1776 г. перед началом работы над новой исторической картиной «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ) П.И. Соколов по совету И.Ф. Рейфенштейна копировал «некоторые головы для учения колеров с мастеров (Рембрандт, П.П. 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» [9, л. 29 об.]. В августе 1776 г. П.И. Соколов сообщал в ИАХ о намерении писать новую картину, в ноябре приступив к работе над полотном [15, с. 162]. Уже на начальном этапе создания оно произвело 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» [7, с. 74].

В основе сюжета картины «Дедал привязывает крылья Икару» лежит легенда об афинском строителе и художнике Дедале. П.Н. Петров отмечал, что сюжет, вполне академический, любимый в Риме, трактовался почти всеми талантливыми и менее одаренными художниками с целью показать себя сильными в рисовании нагого тела [7, с. 74]. Среди художников, обращавшихся к этой теме, в первую очередь стоит вспомнить А. Карраччи, Дж. Чезаре, П.П. Рубенса, А. Ван Дейка и Ж.-М. Вьена.

О работе над живописным полотном «Дедал привязывает крылья Икару» И.Ф. Рейфенштейн сообщал в ИАХ, что картина «сочинена счастливо» и 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» [7, с. 74]. Являясь прекрасным примером классицистической композиции, картина П.И. Соколова отличается образной упрощенностью и камерностью, аллегоричностью и идеализацией [16, с. 190]. Ее главные персонажи, согласно канону классицизма, размещены на втором плане. Их позы, а также наличие постаментов, покрытого тканью, напоминают натурные академические постановки.

Строгая классическая композиция строится на пересечении нескольких диагоналей, которые образуют руки персонажей и крылья как их продолжение. Акцент на силуэте позволил художнику апеллировать локальными тональными и цветовыми пятнами, что укрупнило фигуры и придало им эффект монументальности. Яркая вспышка света, освещающая фигуру юноши, выделяет главного персонажа этого мифа. П.И. Соколова интересуют анатомические различия взрослого и юного тела, поэтому он усиливает акцент не на мускулатуре, а на карнации тел: нежной, светло-розоватой коже мальчика и темной, исполненной коричневатыми оттенками — взрослого мужчины.

В картине «Дедал привязывает крылья Икару» Н.Н. Коваленская увидела влияние Ж.-М. Вьена, одного из педагогов П.И. Соколова, написавшего в 1754 г. полотно на ту же тему [17, с. 136]. Она отмечала, что это влияние отразилось прежде всего в композиции: та же строго построенная группа, обе

фигуры помещены в узком барельефном пространстве, параллельном холсту [17, с. 136]. При этом композиция, выбранная П.И. Соколовым, значительно разнится с картиной Ж.-М. Вьена: у русского мастера фигуры помещаются 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, отличают 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 его полотном «Меркурий и Аргус», а также с произведением Ж.-М. Вьена «Дедал и Икар», эта работа написана в значительно более мягких тонах и полуоттенках. В картине «Дедал привязывает крылья Икару» нет контрастных теней, ярких цветовых акцентов, глубокого красного тона и плотных холодных теней в пейзажном фоне, а колорит придает ощущение спокойствия. И.Ф. Рейфенштейн писал в ИАХ об этой работе, что ее «колорит мягкий, который близко подходит к натуре» [7, с. 75]. 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 на полотне П.И. Соколова «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ) Н.Н. Коваленская и А.А. Карев видели сходство с Аполлоном Сауроктоном, то в данной работе фигура Икара находит прямые аналогии со скульптурой «Наливающий Сатир» (81–96 гг. н. э., Вилла Гетти, Лос-Анджелес). Единственным различием обеих фигур является лишь то, что П.И. Соколов на своем полотне изобразил поднятой вверх левую руку Икара (у скульптурного Сатира вверх поднята правая рука), что, вероятно, было гораздо более выгодно с точки зрения композиции.

В картине «Дедал привязывает крылья Икару» П.И. Соколов предстает как зрелый мастер. Н.Н. Коваленская отмечала, что работа 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 [17, с. 137]. Картина П.И. Соколова стала в ИАХ образцом высочайшего уровня мастерства и эталоном произведения, созданного по законам классической композиции. Искусство компоновки, мягкость письма, безупречная форма изображения и строго выдержанный рисунок выделяли эту картину среди других, благодаря чему в ИАХ это полотно П.И. Соколова использовалось для копирования.

Стоит отметить, что внимательное рассмотрение композиции картины И.А. Акимова «Самосож-

жение Геркулеса» (1782, ГТГ), созданной спустя пять лет после «Дедала, привязывающего крылья Икару» П.И. Соколова, абсолютно убеждает в том, что И.А. Акимов обращался к указанной работе П.И. Соколова как к источнику вдохновения и подражания. Например, И.А. Акимов подобно П.И. Соколову располагает обе фигуры фризовообразно; при этом справа у него помещена довольно схожая с ними мужская фигура, изображенная более развернутой в фас к зрителю. Движение ткани, которую держит в руке над собой Геркулес, плавно спускающейся слева от его фигуры, повторяет композиционное расположение крыльев за спиной у Дедала на картине П.И. Соколова. В левом нижнем углу И.А. Акимов также помещает второстепенный атрибут, помогающий раскрывать содержание картины. Пейзаж в картине И.А. Акимова (такой же низкий горизонт, небо с надвигающимися облаками) и его колористическое оформление тоже несут в себе отпечаток «цитирования» названной работы П.И. Соколова. Таким образом, можно сделать вывод, что картина П.И. Соколова могла служить одним из источников вдохновения для И.А. Акимова.

В 1820 г. полотно П.И. Соколова «Дедал привязывает крылья Икару» копировал ученик третьего возраста Н.М. Тверской; другая копия была исполнена П.И. Мейером [23, с. 224]. Произведение П.И. Соколова (наравне с впечатлениями от античной скульптуры) вдохновило создание одной из первых работ П.В. Басина «Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели» (1821, ГРМ), написанной им в Италии [24, с. 71]. В 1885 г. за картину «Дедал и Икар» (находится в частном собрании. — Е. Ж.), выполненную по академической программе, Ф.Ф. Бухгольц получил вторую золотую медаль. Важно отметить, что постановка фигур Дедала и Икара в картине Ф.Ф. Бухгольца практически повторяет композицию П.И. Соколова.

«Итальянские» произведения П.И. Соколова можно поставить в один ряд с современными ему работами западноевропейских мастеров. Многоплановость источников вдохновения давала художнику широкую возможность адаптации и синтеза различных учебных практик. Такая вариативность определяла широту диапазона выбора сюжета, поиск лучшей композиции и воплощение полученных знаний в исторической картине. Знакомство с большим количеством памятников от Античности до современного искусства сыграло важную роль в эволюции взгляда П.И. Соколова на стиль и задачи его художественных произведений. Все это сформировало у него определенную концепцию художественного вкуса и технических возможностей воплощения образа.

Подводя итог сказанному, отметим, что академическая традиция исторической живописи предполагала соблюдение целого ряда положений, начиная от процесса создания композиции

до окончания работы над живописным полотном. Одной из важных составляющих работы П.И. Соколова над исторической картиной была не только работа с натуры, но и (в равной степени) обращение к эталонному образцу, что имело в своей основе изучение и копирование произведений других художников, а также использование в композиции уже сложившихся устойчивых иконографических норм. Сам факт подобного цитирования подчеркивал не только почетное следование классике, но и общность и значимость правил, по которым работали античные мастера, великие художники новой Европы и которые теперь вполне усвоены отечественными живописцами [13, с. 93]. В свою очередь, вдохновляясь композициями «пенсионерских работ» П.И. Соколова или копируя их, последующие поколения учеников ИАХ ретранслировали отдельные заимствованные элементы в своих работах. Таким образом, русское искусство второй половины XVIII в. обогащалось современными тенденциями и развивалось в контексте общеевропейского искусства.

Список источников

1. Евангулова О.С., Карев А.А. Свое чужое. Особенности цитирования в русском изобразительном искусстве XVIII века // Academia. 2021, № 1. С. 11–22. DOI: 10.37953/2079-0341-2021-1-11-22.
2. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. Москва : Памятники исторической мысли, 2007. 285 с.
3. Пожарова М.А. Французские гравированные узоры XVIII века как фактор развития европейской художественной теории // М.А. Пожарова. Европейские концепции искусства в русской культуре XVIII века : очерки. Москва : БуксМАрт, 2022. С. 75–109.
4. Бабияк В.В. Русский учебный рисунок. Петербургская академическая художественная школа конца XVIII — начала XX века : учебно-методическое пособие... Санкт-Петербург : Гиппократ, 2004. 292 с.
5. Чубаков А.В. Традиции копирования в Императорской академии художеств // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 192–197. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-2-192-197.
6. Молева Н., Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. Москва : Искусство, 1956. 519 с.
7. Петров П.Н. Художественные и исторические заметки П.Н. Петрова. Санкт-Петербург : политехническое заведение А. Баумана, 1862. Т. 2. 97 с.
8. Николаева А.Г. Пенсионеры Академии художеств в царствование Екатерины Второй // Научные труды : научное издание. Санкт-Петербург, июль / сентябрь, 2019. Вып. 50 (юбил.). Художественное обозрение. Сохранение культурного наследия. С. 102–132.
9. Академия художеств Министерства императорского двора. 1776 г. Рапорты от пенсионеров академических // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Д. 705. Л. 11–31 об.
10. Желнова Е.Г. Базилики и церкви Рима глазами пенсионера Императорской академии художеств Петра Соколова // Искусство Евразии [электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 255–263. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.016.
11. 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.
12. Хлопина Е.Ю. Римский филиал Французской Академии и Ж.-Л. Давид // Итальянский сборник. Москва : Памятники исторической мысли, 2003. Вып. 3. С. 299–317.
13. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. Москва : Белый город, 2003. 319 с.
14. Anofrio B. Elogio di Pompeo Girolamo Batoni. In Roma : Nella stamperia Pagliarini, 1787. (Reprint, 2024). 72 p.
15. Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в. : каталог выставки. Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 2011. 240 с.
16. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. [Москва] : [Академия художеств СССР], [1963]. 320 с.
17. Коваленская Н.Н. Русский классицизм : живопись, скульптура, графика. Москва : Искусство, 1964. 703 с.
18. Крюкова О.С. Италия в эпистолярном и мемуарном наследии русских художников // Труды членов Российского философского общества. Москва : Московский философский фонд, 2004. Вып. 7. С. 247–262.
19. Акимов И.А. Краткое историческое известие о некоторых российских художниках // Северный вестник. 1804. Ч. 1, № 3. С. 351.
20. Байбунова Р.М. «Без добрых дел блаженства нет...». Просветительская деятельность Академии художеств в XVIII веке. Москва : БуксМАрт, 2021. 208 с.
21. Мокроусов А.Б. Помпео Батони // Искусство. 2008. № 1 (562). С. 24–25.
22. Кондаков С.Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Санкт-Петербург : Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. Т. 2 : Часть биографическая. 454 с.
23. Живопись XVIII века : каталог собрания Государственной Третьяковской галереи. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. Т. 2. 408 с.
24. Моисеева С.В. «...К лучшим успехам и славе Академии» : живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2014. 216 с.

Статья поступила в редакцию 06.06.2024; одобрена после рецензирования 11.03.2025; принята к публикации 15.04.2025.

The Assertion of the Image in the Painting of the Italian Period by Peter Ivanovich Sokolov

Elena G. Zhelnova

Moscow State Art Gallery of the People's Artist of the USSR Ilya Glazunov,
13 Volkhonka Str., Moscow, 119019, Russia
Herzen University, 48 Moika River Emb.,
St. Petersburg, 191186, Russia
ORCID 0000-0001-6883-4552; SPIN 4091-9713;
alena_zhelnova@mail.ru

Abstract. *This article examines important components of the academic method of working on historical painting in the second half of the 18th century: studying the experience of artists of different times, styles and trends, as well as copying their paintings. On the example of works by the historical painter, student and pensioner of the Imperial Academy of Arts P.I. Sokolov (1753–1791) it is investigated how the practice of copying “reference” works (contemporary and earlier) influenced the choice of subjects and the formation of compositional techniques in the master's painting.*

The research objectives included the search for works that served as a source of inspiration for the artist when creating his own works, containing features recognizable to his contemporaries. The source base includes both pictorial and written sources. The reports and P.I. Sokolov's “Italian Journal” kept in the Imperial Academy of Arts collection of the Russian State Historical Archive, part of which the author of this article published earlier, belong to the reporting documentation of Russian pensioners.

It is shown that the first stage of P.I. Sokolov's appeal to “reference” works was the academic practice of creating a copy for educational purposes, and the next stage was the study of works during the years of the artist's retirement (1773–1778). Working in the workshops of the leading European masters P. Batoni and Ch.-J. Natoire, familiarity with their creative manner also played a role in the formation of the painter's individual artistic style. Later, the choice of generations of Imperial Academy of Arts students as models for copying the paintings of P.I. Sokolov shows that the artist managed to create reference works according to all the canons of historical painting of classicism.

Key words: theory and history of art, art history, fine arts, P.I. Sokolov, historical painting, Imperial Academy of Arts, 18th century, copying, creative method, sample, plot.

Citation: Zhelnova E.G. The Assertion of the Image in the Painting of the Italian Period by Peter Ivanovich Sokolov, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 3,

pp. 290–298. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-3-290-298.

References

1. Evangulova O.S., Karev A.A. Own Borrowed. Peculiarities of Citation in Russian Fine Arts of the 18th Century, *Academia*, 2021, no. 1, pp. 11–22. DOI: 10.37953/2079-0341-2021-1-11-22 (in Russ.).
2. Evangulova O.S. *Russkoe khudozhestvennoe soznanie XVIII veka i iskusstvo zapadnoevropeiskikh shkol* [Russian Artistic Consciousness of the 18th Century and the Art of Western European Schools]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2007, 285 p.
3. Pozharova M.A. French Engraved Ouvrages of the 18th Century as a Factor in the Development of European Art Theory, *Pozharova M.A. Evropeiskie kontseptsii iskusstva v russkoi kul'ture XVIII veka: ocherki* [M.A. Pozharova. European Concepts of Art in Russian Culture of the 18th Century: essays]. Moscow, BukSMart Publ., 2022, pp. 75–109 (in Russ.).
4. Babiyak V.V. *Russkii uchebnyi risunok. Peterburgskaya akademicheskaya khudozhestvennaya shkola kontsa XVIII – nachala XX veka: uchebno-metodicheskoe posobie...* [Russian Academic Drawing. St. Petersburg Academic Art School Late 18th – Early 20th Century: textbook]. St. Petersburg, Gippokrat Publ., 2004, 292 p.
5. Chubakov A.V. Traditions of Copying in the Imperial Academy of Arts, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 2, pp. 192–197. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-2-192-197 (in Russ.).
6. Moleva N., Belyutin E. *Pedagogicheskaya sistema Akademii khudozhestv XVIII veka* [Pedagogical System of the Academy of Arts of the 18th Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956, 519 p.
7. Petrov P.N. *Khudozhestvennye i istoricheskie zametki P.N. Petrova* [Artistic and Historical Notes by P.N. Petrov]. St. Petersburg, Politekhnikheskoe Zavedenie A. Bauman Publ., 1862, vol. 2, 97 p.
8. Nikolaeva A.G. Pensioners of the Russian Imperial Academy of Fine Arts During the Reign of Catherine the Great, *Nauchnye trudy* [Scientific Papers], 2019, no. 50, pp. 102–132 (in Russ.).
9. Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. 1776. Reports from the Pensioners of the Academy of Arts, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 705, pp. 11–31 verso.
10. Zhelnova E.G. Roman Basilicas and Churches in Terms of Pensioner of the Imperial Fine Art Academy Petr Sokolov, *Iskusstvo Evrazii* [The Art of Eurasia], 2020, no. 2 (17), pp. 255–263. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.016 (in Russ.).
11. The Academy of Arts of the Ministry of the Imperial Court. 1774. Reports Received from Academic Pensioners and Letters from Some Persons About These Pensioners, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv* [Russian

- State Historical Archive], coll. 789, aids 1, part 1, fol. 635, pp. 1–38 verso.
12. Khlopina E.Yu. Roman Branch of the French Academy and J.-L. David, *Ital'yanskii sbornik* [Italian Collection]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2003, issue 3, pp. 299–317 (in Russ.).
 13. Karev A.A. *Klassitsizm v russkoi zhivopisi* [Classicism in Russian Painting]. Moscow, Belyi Gorod Publ., 2003, 319 p.
 14. Anofrio B. *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*. In Roma, Nella Stamperia Pagliarini Publ., 1787, (Reprint, 2024), 72 p.
 15. *Zhivopis' i skul'ptura v Rime vo vtoroi polovine XVIII v.: katalog vystavki* [Painting and Sculpture in Rome in the Second Half of the 18th Century: exhibition catalogue]. St. Petersburg, Gosudarstvennyi Ehrmitazh Publ., 2011, 240 p.
 16. Kaganovich A.L. *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletiya* [Anton Losenko and Russian Art of the Middle of the 18th Century]. Moscow, Akademiya Khudozhestv SSSR Publ., 1963, 320 p.
 17. Kovalenskaya N.N. *Russkii klassitsizm: zhivopis', skul'ptura, grafika* [Russian Classicism: Painting, Sculpture, Graphics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 703 p.
 18. Kryukova O.S. Italy in the Epistolary and Memoir Heritage of Russian Artists, *Trudy chlenov Rossiiskogo filosofskogo obshchestva* [Proceedings of the Members of the Russian Philosophical Society]. Moscow, Moskovskii Filosofskii Fond Publ., 2004, issue 7, pp. 247–262 (in Russ.).
 19. Akimov I.A. Brief Historical Report About Some Russian Artists, *Severnyi Vestnik*, 1804, part 1, no. 3, p. 351 (in Russ.).
 20. Baiburova R.M. “Bez dobrykh del blazhenstva net...”. *Prosvetitel'skaya deyatelnost' Akademii khudozhestv v XVIII veke* [“There Is No Bliss Without Good Deeds...”. Enlightenment Activity of the Academy of Arts in the 18th Century]. Moscow, BukSMart Publ., 2021, 208 p.
 21. Mokrousov A.B. Pompeo Batoni, *Iskusstvo* [Art], 2008, no. 1 (562), pp. 24–25 (in Russ.).
 22. Kondakov S.N. *Yubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv. 1764–1914* [Jubilee Directory of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914]. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1915, vol. 2, 454 p.
 23. *Zhivopis' XVIII veka: katalog sobraniya Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei* [Painting of the 18th Century: Catalogue of the Collection of the State Tretyakov Gallery]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2015, vol. 2, 408 p.
 24. Moiseeva S.V. “...K luchshim uspekham i slave Akademii”: *zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Akademii khudozhestv* [“...To the Best Successes and Glory of the Academy”: Painting Classes of the St. Petersburg Academy of Arts]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2014, 216 p.

The article was submitted 06.06.2024; approved after reviewing 11.03.2025; accepted for publication 15.04.2025.

НОВАЯ КНИГА К 80-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ



Саур-Могила: от легенды к подвигу / Российская государственная библиотека ; Донецкая республиканская универсальная научная библиотека имени Н.К. Крупской ; составители: Э.Б. Алиева, И.А. Говорова, В.Г. Юшковец ; под общей редакцией В.Г. Юшковец. Москва : Пашков дом, 2025. 195, [2] с. : ил.

Книга посвящена Саур-Могиле – знаменитой высоте 277,9, которая на протяжении многих веков была форпостом южнорусской степи, защищающим Донбасс от захватчиков. Орды древних кочевников, полки гитлеровской армии, вооруженные формирования Украины терпели поражение у легендарного кургана благодаря беспрецедентному героизму его защитников.

В издании прослеживается историческая преемственность ратных подвигов, которыми богата местность вокруг Саур-Могилы. Читатель получит представление о древней истории стратегической высоты, легендах, связанных с ее происхождением и названием, узнает детали боевых сражений за овладение курганом в 1943 и 2014 гг., ознакомится с именами героев, защищавших курган в разные исторические периоды.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom