

Е.Г. Желнова

*начальник экспозиционно-выставочного отдела
«Московской государственной картинной галереи
народного художника СССР Ильи Глазунова»*

alena_zhelnova@mail.ru

К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ КЛАССИЦИЗМА В РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.И. СОКОЛОВА)

В статье рассматривается вопрос о границах и возможностях живописи эпохи классицизма в России во второй половине XVIII века на примере творческого наследия академика исторической живописи, профессора и педагога Императорской академии художеств Петра Ивановича Соколова (1753-1791). Проанализировав архивные источники и художественное наследие мастера, автор приходит к выводу, что создавая совершенные произведения, построенные по всем законам классицизма, Петр Соколов искал вдохновение в работах «старых мастеров», среди которых особенно любил Болонских академистов (братья Карраччи, Доменикино, Гвидо Рени), а для «учения колеров» копировал произведения Рубенса и Рембрандта. Данный факт показывает, что даже в рамках четко разработанной системы классической композиции русские художники имели широкий диапазон и возможности выбора произведений разных эпох и стилей для обучения, что, несомненно, нашло отражение в русском классицизме.

Ключевые слова: академик исторической живописи П.И. Соколов, русское искусство XVIII века, классицизм, русская историческая живопись, каноны классицизма

This article focuses on the question of border and possibility of the historical paintings in Russian in the second part of the XVIII century in the case of the artistic legacy by the academic of historical painting, professor of Imperial Fine Arts Academy P.I. Sokolov (1753–1791). Analyse the archival documents and artistic legacy, author reaches the conclusion what create the perfect paintings on canon of classicism Petr Sokolov derived inspiration from Old Masters, especially Carracci brothers, Domenichino, Guido Reni, and to hone his colour feeling he copied paintings by Rubens and Rembrandt. This fact shows what as part of explicitly formulated classical composition Russian artists had broad spectrum and choice of works of the different periods and style for their education. It's undoubtedly was reflected in Russian classicism.

Keywords: academic of historical painting P.I. Sokolov, Russian art of the XVIII century, classicism, Russian historical painting, canon of the classicism

В советской литературе часто писали о достаточно жестких и узких границах русского искусства XVIII–XIX столетий. Зачастую исследователи говорили о том, что политика и эстетические воззрения, диктуемые искусством классицизма, не давали возможности развития индивидуальных способностей отдельных художников. М.Г. Воронов полагал, что «искусство этого времени в значительной степени было поставлено на службу императорского двора и часто замыкалось рамками его интересов» [Воронов, 1982, с. 3]. Об этом также писал и М.В. Алпатов [Алпатов, 1967]. Н.Н. Коваленская, анализируя академические программы для разных возрастов, пришла к выводу, что «все это задерживало свободное развитие индивидуального творчества ученика» [Коваленская, 1964, с. 83].

Сегодня позиция и взгляды относительно классического искусства уже пересмотрены. Обусловиях, созданных в Академии художеств и способствующих развитию творческих способностей воспитанников класса живописи исторической, писала С.В. Моисеева [Моисеева, 2014]. В свою очередь, А.А. Карев, рассматривая основные идеи сочинений, направленных в Академию для рекомендаций художникам, как следует изображать натуру, писал о том, 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 веке, «предмет» не было» [Карев, 2003, с. 14].

В данной статье, на примере произведений академика исторической живописи, профессора и педагога Императорской академии художеств, одного из ведущих русских художников второй

половины XVIII Петра Ивановича Соколова (1753-1791) рассмотрим, как повлияли идеи классицизма в России на его творчество.

Несомненно, европейская традиция академического образования, эстетические идеалы эпохи, описанные в сочинениях русских писателей, ученых и просветителей второй половины XVIII века не могли не сказаться на формировании индивидуальной манеры изображения, создании идеальной композиции и сложении собственного художественного стиля П.И. Соколова. Обратимся к основным сочинениям и трактатам русских просветителей 1760-х годов, того периода, когда художник только осваивал основы мастерства.

Известный русский писатель Александр Петрович Сумароков (1717-1777) в «Слове на открытие Академии Художеств» в 1764 году, излагая свойства пиктуры (живописи) и скульптуры, обращал внимание художников на чувственное восприятие произведения: «Желающу мне вообразити Александра поражающа Дария, мало мне единого исторического описания, мало помощующей мне историческому описанию, не только общенародной, но стихотворческой мысли. Чувства наши сильнее мыслей наших...» [Сумароков, 1781, ч. II, с. 311-312].

Михаил Васильевич Ломоносов (1711-1765) в «Слове благодарственном на освящении Академии Художеств» 1764 года указывал на патриотические задачи живописцев: «Живописные хитрости зиждательные персты, отменою 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» [Ломоносов, 1950-1983, т. 8, с. 808-809].

Одним из сочинений, отражавших общенациональные идеи русских деятелей просвещения, было и «Письмо об искусстве», которое Григорий Николаевич Теплов (1717-1779) в 1765 году представил в Совет Академии художеств. В этом письме он рассуждал о необходимости прочного научного знания художником всего, что касается трактуемого им предмета.

В 1766 году было создано не менее важное сочинение, отражающее эстетические идеи эпохи – трактат «О пользе, славе и проч. художествах» Дмитрия Алексеевича Голицына (1734-1803). В разделе «Советы живописцам, что им наблюдать дабы до совершенства дойти» Голицын писал, что «разум – есть первая вещь нужнейшая для живописца» [Каганович, 1963, с. 119].

Эти идеи, несомненно, нашли отражение во всей русской исторической живописи второй половины XVIII века и в произведениях П.И. Соколова.

Живопись классицизма подразумевала определенные границы и каноны изображения фигур, создания композиции и колорита картины. Важную роль в формировании традиции исторической живописи в России сыграли приглашенные европейские художники, которые обучали первых воспитанников Академии художеств, а также практика копирования и изучения произведений искусства Западной Европы, хранящихся в собраниях академического музея и Эрмитажа.

Однако нельзя говорить о том, что русские исторические живописцы обучались искусству только на картинах и эстампах художников классицизма и неоклассицизма в Европе. Коллекция академического музея и Эрмитажа включали в себя произведения достаточно широкого круга мастеров различных эпох и стилей стран Европы. К тому же, разработанная практика пенсионерских поездок в ведущие страны Европы – Италию и Францию, – позволила изучать античное искусство наравне с работами художников различных эпох и направлений, в том числе современных итальянских и французских мастеров. Поэтому европейская традиция и ее особенности восприятия исторической живописи также стали неотъемлемой частью русской исторической живописи второй половины XVIII века.

Не менее большое влияние на русскую историческую живопись второй половины XVIII века оказало копирование образцов европейского искусства. Подобные задания давали своим ученикам не только приглашенные художники из Европы. Например, 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» Лосенко и «История Луки и Клеопы» Саблукова, написанные с оригинала неизвестного нам немецкого художника [Каганович, 1963, с. 32].

К сожалению, не сохранилось данных о том, сколько копий и с полотен каких мастеров выполнил Петр Соколов во время обучения в Императорской Академии художеств, кроме тех произведений, которые были проданы на аукционе 1770 года. Среди них картины, копированные в академической галерее: «Испанский пастух с флейтой», «Весталка с жертвенным сосудом» (с Дженовезе¹) и «Баталия» [Петров, 1862, с. 71].

В Академической традиции художественного образования существовали достаточно жесткие рамки процесса создания исторической картины. Петр Иванович Соколов был одним из учеников знаменитого русского исторического живописца А.П. Лосенко (1737-1773). Методы обучения живописи, рисунка и композиции Лосенко достаточно полно были изучены и описаны Н.М. Молевой [Молева, 1962] и Э.М. Белютиным [Молева, Белютин, 1956], а также А.Л. Кагановичем [Каганович, 1963], поэтому в данной статье не будем останавливаться на этом подробно.

Для работы над композицией художники множество часов проводили в натурном классе, изучая пластику движений человека. Такие рисунки отдельных фигур, постановочных групп, служили подготовительными эскизами к будущему живописному полотну. Следующей стадией было выполнение графического наброска композиции с применением сангины и мела. И лишь после проделанной работы ученики обращались к написанию картины. Такой же системе создания исторической картины следовал и Петр Соколов.

Одна из первых сохранившихся и известных в наши дни картин П.И. Соколова – «Амур, оттачивающий стрелу» (1770-е. ГРМ. Холст, масло. 162x116 см). В картине, словно создавая портрет этого героя, художник выбирает вертикальный формат произведения. Соколов изображает бога, сидящим на камне, с которого свисает ткань. Наличие ее в композиции отсылает нас к постановочным рисункам натурщиков. Положение тела повторяет S-образный изгиб, особенно любимый мастерами Возрождения. Полотно выполнено в сдержанной цветовой гамме теплого колорита. Фоном служит условный пейзаж, исполненный преимущественно небольшим количеством градации зеленого и коричневого цветов. Это придает всему полотну сдержанный характер.

В годы пенсионерской практики (1773-1778) Соколов сохраняет привычный метод работы над картиной, которому его обучали еще в Императорской Академии художеств. Об этом свидетельствуют отчетные рапорты художника в академический Совет: «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 умею прислать непременно успехи первого начала» [РГИА, д. 635. л. 1]. Он рисовал не только натурщиков в различных положениях, изучая при этом анатомию человеческого тела. Его интересовала каждая малейшая деталь композиции. Отсюда такое множество подготовительных эскизов.

В рапорте от 29 июня 1774 года Петр Соколов сообщал: «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» [РГИА, д. 635. л. 38-38 об.].

В 1776 году Петр Соколов отправил в Совет Императорской Академии художеств первое отчетное произведение «Меркурий и Аргус» (ГРМ. Холст, масло. 190x140 см). Соколов работал над картиной не торопясь, изучая Карраччи и делая этюды с натуры и антиков. Несколько раз ему пришлось переделать первую идею. Сохранившийся эскиз-вариант картины показывает, как менялась композиция полотна.

В картине Петр Соколов избегает лишней передачи динамических движений фигур. Художник использует классическую треугольную композицию и соединяет два одновременных события: заснувший Аргус и Меркурий, позади которых стоит освобожденная Ио. Соколов противопоставляет двух персонажей и показывает два типа красоты мужского тела. Тело Аргуса в сравнении с изображением Меркурия могучее, но поза, опущенная голова и расслабленные руки

¹ Настоящее имя Бернардо Строцци (1581-1644).

усиливают ощущение спящего человека. Кроме того, в обеих фигурах ощущается положение, схожее с зарисовками натурщиков, которые художник выполнял в Италии.

Использование таких форм было характерно для всей живописи классицизма. Схожее положение сидящей фигуры мы встречаем и у Ивана Акимова в картине «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета» (1782) и в работе итальянского мастера эпохи барокко Пьетро да Кортона «Наказание Геркулеса» (1635). Однако манера письма отличает Аргоса Соколова от Геркулеса да Кортона. Петр Соколов не использует пастозных мазков и мягче вписывает фигуру в окружающее пространство.

Совершенство расположения фигур в пространстве и грация силуэтов показывают высокий уровень мастерства художника. По свидетельствам Рейфенштейна, следившего за успехами русских пенсионеров в Риме, Соколову пришлось исправить некоторые части картины по совету Батони и других знатоков [Коваленская, 1964, с. 136]. Здесь нет деталей, отвлекающих внимание от главных персонажей. 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. Два года Соколов писал эту работу. Однако еще в процессе создания полотна, надсматривавший за русскими художниками в Риме Рейфенштейн, сообщал в Академию, что «фигуры, в величину натуры, очень хорошего стиля и колорит будет довольно верный при окончании» [Петров, 1862, с. 72].

В этом полотне отразилось не только великолепное владение художника принципами построения композиции. За счет градации множества оттенков и полутонов 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. Фигуры на полотне соответствовали негласному канону изображения идеального человека или героя. Вице-президент Императорской Академии Художеств Петр Петрович Чекалевский (1751-1817) 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, крепость в плечах и руках, откровенность на челе и на бровях, разум в глазах, здравие на щеках и добродушие, или приязненность на устах» [Карев, 2003, с. 41]. Картина понравилась Совету Академии и была выдержана в рамках классицизма.

Уже в следующем 1777 году Петр Соколов закончил еще одну картину на тему из античной мифологии – «Дедал привязывает крылья Икару» (ГТГ. Холст, масло. 196,4x145 см). Художник сохранил тот же подход к написанию картины, который был свойственен произведению «Меркурий и Аргус»: исполнив несколько набросков с натуры, приступил к созданию композиции.

Данное произведение Петра Соколова сильно контрастирует по колориту с другими работами мастера. Тона, которые использовал в своих произведениях русский художник, стали гораздо мягче и гармоничнее, живопись еще более спокойной, а образ более сдержанный. При этом композиция картины полностью соответствует законам построения классического произведения. Соколов изображает момент подготовки Дедала и Икара к побегу из темницы. Но его герои не в заточении, а на фоне прекрасного безмятежного пейзажа. Художник выбирает вертикальный формат произведения, благодаря чему внимание зрителя сосредотачивается на фигурах. Строгая классическая композиция строится на пересечении нескольких диагоналей, которые образуют руки персонажей и крылья, как их продолжение. Яркая вспышка света, освещающая фигуру юноши, выделяет главного персонажа этого мифа.

И снова Соколова интересуют анатомические различия фигур зрелого и юного возраста. Усиливается акцент не на мускулатуре, а на карнации тел: нежная, светло-розовая кожа мальчика и темная, исполненная коричневатыми оттенками взрослого мужчины. Фигуры расположены близко друг к другу, движения плавные и спокойные. Взаимодействие достигается пересечением рук и поворотами голов, взгляды обращены друг к другу.

О работе над живописным полотном Рейфенштейн сообщал в Академию, что картина «сочинена счастливо», и что 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» [Петров, 1862, с. 74].

Полотно является прекрасным примером классической композиции. Колорит картины создает ощущение безмятежности и строится на нежных оттенках розового, голубого, оливкового и коричневого. Использование таких цветов напоминает полотна римских учителей и наставников (Вьен, Натуар и Батони) Соколова, в произведениях которых еще сильны влияния стиля рококо. Интересно, что, несмотря на совершенно иной мягкий колорит картины, Рейфенштейн писал об этой работе в Академию художеств, что она соответствует эстетике просветительского классицизма и одобрял за то, что художник «выражал тему с наибольшей простотою и наивною» [Коваленская, 1964, с. 96]. Основываясь на мнение и восприятие современниками произведения «Дедал и Икар» Петра Соколова, можно сделать вывод, что границы классицизма оставляли возможность творческой свободы художникам.

Еще одно знаменитое произведение Петра Соколова «Венера и Адонис» (1782. ГРМ. Холст, масло. 252x165 см) создано на основе программы Академии художеств на получение звания академика. Программа была выработана 28 сентября 1779 года профессором Г.И. Козловым. 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» [РГИА, д. 820. л. 6].

Изложенная Советом Императорской Академии художеств программа содержала описания сюжета, который должен был изобразить художник. Однако даже в четко разработанном задании нет подробного описания того, как именно следовало располагать фигуры. Данный факт показывает, что Академия только ставила перед художником определенные задачи, но не ограничивала их в самостоятельном выборе творческого исполнения.

Однако не стоит забывать о том, что в сочинениях русских просветителей XVIII века существовали рекомендации для художников. Например, в трактате «О пользе, славе и проч. художествах» Голицын писал, что следует избегать нарочитых поз, а фигуры должны быть «пристойными» выбранному сюжету. Крупнейшие исследователи русского искусства XVIII века Н.Н. Коваленская [Коваленская, 1964], А.Л. Каганович [Каганович, 1963] и А.А. Карев [Карев, 2003] отмечали близость сочинения Голицына к трактату о живописи Дидро. Тем не менее трактат Голицына был написан для русских художников и, несомненно, оказал влияние на историческую живопись данной эпохи.

Как полагали русские писатели и просветители второй половины XVIII века, движение рук и ног, трактовка головы и взгляда являются признаками экспрессии.

При этом программа содержала в себе пожелание изображения сильных чувств и эмоций. Сложность исполнения эмоционального настроения картины заключалась в том, что Соколову было необходимо показать любовь и переживания Венеры к прекрасному юноше Адонису, не разрушая при этом законы классицистической композиции.

Как и при работе над другими картинами художник занялся разработкой подготовительных эскизов. Многие из этих рисунков теперь хранятся в собрании Русского музея. В произведении «Венера и Адонис» художник снова выбирает свой любимый вертикальный формат, чтобы усилить внимание зрителя на персонажах, и помещает все фигуры в классическую треугольную композицию, объединяя их посредством единства действия – богиня и два Амура удерживают прекрасного юношу Адониса. Справа обнаженная фигура богини, словно только что присела она на пригорок. Ее ноги скрещены так, как когда-то художник сажал на камень своего Амура в картине «Амур, оттачивающий стрелу». Золотистая ткань под ее телом отсылает нас к рисункам натурщиков.

Петр Соколов старался передать трагедию любви богини к смертному юноше, опираясь на те идеи, о которых писали русские просветители второй половины XVIII века. Такое изображение поставленной академической задачи художнику соответствовало этическим идеалам эпохи. Во второй половине XVIII столетия в произведениях исторической живописи главными считали такие достоинства, как вдумчивость, рассудительность и благопристойность. Именно эти предпочтения были описаны позднее в сочинении И.Ф. Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах» (1793). В этом руководстве автор размышлял: «Страсти же и чувствования всегда выражаются взглядами и чертами лица, и приличным движением головы, рук, ног и корпуса...» [Евангулова, 2005, с. 105]. Таким образом, мы видим, как грамотно воплотил художник в этом полотне не только поставленную перед ним академическую задачу, но и учел многие потребности времени.

Помимо исторической живописи Петра Соколова до наших дней сохранилось эпистолярное наследие мастера, которое позволяет нам говорить о еще одной открытой границе в академической живописи. Все отчетные рапорты Петра Ивановича Соколова и письма комиссионера от Академии художеств в Риме Рейфенштейна, сообщавшего в Совет об успехах русских пенсионеров, являются важным источником для исследователей при восстановлении и изучении процесса обучения художника в мастерской Помпео Батони и в Парижской академии в Риме. Все эти документы хранятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА СПб) в Санкт-Петербурге. Сохранившиеся документы помогли понять, что изучение и копирование картин европейских художников, чье искусство принадлежало абсолютно разным стилям, не помешали относить живопись Соколова в Императорской академии художеств к одним из лучших образцов произведений, созданных в лучших традициях классицизма и служивших образцами для копирования последующими поколениями русских художников.

Произведения Петра Соколова написаны по всем законам классической композиции. Однако рассмотренные в данной статье картины, изученные отчетные рапорты Петра Соколова показывают, что художник искал вдохновение и в работах «старых мастеров», среди которых особенно его привлекали Болонские академисты (братья Карраччи, Доменикино, Гвидо Рени). Он копировал их полотна, изучал движение человека и складок одежды, выполняя многочисленные зарисовки с натуры, а для «учения колеров» копировал произведения Рубенса и Рембрандта. «Итальянский журнал» П.И. Соколова [РГИА, д. 705, л. 14-28] также наглядно отражает, произведения каких именно художников произвели наибольшее впечатление на русского мастера. Среди них работы таких художников, как Гвидо Рени, Доменикино, Гверчино и Помпео Батони. Называя произведения, заслуживающими особого внимания, по мнению русского пенсионера, в доме принца Боргезе он пишет: «находятся еще многие рисунки: оригиналы Рафаэля, Ланфранко, Караваджо, Микеланджело, Аннибале Карраччи и прочих славных мастеров» [РГИА, д. 705. л. 24 об.]. Данный факт связан не только с личными приоритетами художника. Во второй половине XVIII века, в эпоху расцвета классицизма в России, произведения Высокого Возрождения и Болонской школы были особенно популярны и считались высшим достижением искусства. Поэтому не удивительно, что в первую очередь, в римском журнале Соколов обращает внимание именно на полотна этих художников. Однако именно работы Гвидо Рени, Гверчино, Доменикино и Помпео Батони Петр Соколов описывает гораздо чаще и только с положительной характеристикой. Исходя из этого, можно сделать вывод, что творчество данных художников было особенно близко русскому мастеру.

В искусстве классицизма композиция и рисунок – две главные составляющие произведения. Не случайно, наблюдая картины и скульптуры европейских мастеров, Соколов 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» [РГИА, д. 705. л. 14-28].

В наши дни «Итальянский журнал» художника остается важным документом, из которого мы не только узнаем о знакомстве с произведениями западноевропейской живописи, скульптуры и архитектуры. Важно для изучения творчества Петра Соколова, что данный журнал содержит комментарии и личную оценку Соколова увиденного в Италии.

Опираясь на архивные источники, проанализировав детали произведений живописи Петра Соколова, мы можем говорить о том, что, на первый взгляд, достаточно жесткие рамки классицизма давали художнику широкий диапазон выбора и ориентиров на лучшие образцы мирового искусства, ставших источниками обучения и вдохновения мастера. Произведения художника были оценены современниками как картины, соответствующие эстетике просветительского классицизма, а ученики гравировального класса выполняли копии полотен Соколова в гравюре. В них отчетливо просматривается классическая композиция, глубокие насыщенные цвета, свойственные стилю классицизм. Однако в мягком колорите и нежных не контрастных цветах произведения «Дедал и Икар» видны влияния стиля рококо. Не стоит забывать и о том, что академические программы, разрабатывавшиеся для русских художников в Императорской академии художеств, не ставили своей целью создание узких рамок изображения и не давали детального описания желаемой картины. Они только называли мастерам тему и говорили об особых пожеланиях конечного результата. Но то, как художник отражал идею полученной от Совета академии программы, зависело только от творческих способностей каждого художника.

ИСТОЧНИКИ

1. Ломоносов М.В. Слово благодарственное Ея Императорскому Величеству на освящение Академии Художеств, именем ея говоренное. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732-1764 // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений / АН СССР. – Москва; Ленинград, 1950-1983.
2. Петров П.Н. Художественные и исторические заметки. Часть II. – Санкт-Петербург, 1862. С. 70-79.
3. РГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635.
4. РГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705.
5. РГИА СПб. Ф.789. Оп. 1 ч.1. Д. 820.
6. Сумароков А.П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч.II. – Москва, 1781.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтатов М.В. Этюды по истории русского искусства. Том 2. – Москва: Искусство, 1967.
2. Воронов М.Г. Гавриил Козлов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1982.
3. 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. – Москва, 2005. – С. 104-117.
4. Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – Москва: Академия художеств СССР, 1963.
5. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. – Москва: Белый город, 2003.
6. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. – Москва, 1964.
7. Моисеева С.В. «К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – Санкт-Петербург: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2014.
8. Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. – Москва: Академия художеств СССР, 1962.
9. Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – Москва: Искусство, 1956.

SOURCES

1. Lomonosov M.V. *Slovo blagodarstvennoe Eya Imperetorskomu Velichestvu na osvuyaschenie Academii khudozhestv, imenem eya govorennoe* [Word a thank-you of the Imperial Majesty on consecration of Academy of Fine Arts]. V.8. Poetry, prose, writing, 1732-1764. In: Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochineniy* [complete works]. AN USSR. Moscow; Leningrad, 1950-1983.
2. Petrov P.N. *Khudozhestvennye i istoricheskie zametki* [Artistic and historical article]. Part II, St. Petersburg, 1862. Pp. 70-79.

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

3. RGIA SPb. F. 789. Op. 1 V.1. D. 635.
4. RGIA SPb. F. 789. Op. 1 V.1. D. 705.
5. RGIA SPb. F.789. Op. 1 V.1. D. 820.
6. Sumarokov A.P. *Polnoye sobranie vsehkh sochineniy v stikhakh i prose* [Complete works in poetry and prose]. Vol. II. Moscow, 1781.

REFERENCES

1. Alpatov M.V. *Etudy po isyorii russkogo iskusstva* [Sketches on the history of Russian art]. Vol.2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967.
2. Evangulova O.S. *K voprosu o khudozestvennykh predpochteniyah i nepriyatiyah russkikh professionalov i lubiteley iskusstva vo vtoroy polovine XVIII veka* [To the issue of art preference and non-admission Russian professionals and art lovers in second part of XVIII century]. *Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy* [Russian art of modern age. Researches and study material]. No. 9, 2005. Pp. 104–117.
3. Kaganovich A.L. *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII veka* [Anton Losenko and Russian art of the middle of XVIII century]. Moscow, *Academiya khudozhestv* Publ., 1963.
4. Karev A.A. *Classicism v russkoy zhivopisi* [Classicism in Russian painting]. Moscow, *Beliy gorod* Publ., 2003.
5. Kovalenskaya N.N. *Russkiy classicism* [Russian classicism]. Moscow, 1964.
6. Moiseeva S.V. *K lutshim uspekham i slave Akademii. Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoy Imperatorskoy Akademii* [For the best success and fame of Academy. Pictural classes of the Imperial Academy in St. Petersburg]. St. Petersburg, *Dmitriy Bulavin* Publ., 2014.
7. Moleva N.M., Belutin Ye.M. *Pedagogicheskaya sistema Akademii Khudozhestv XVIII veka* [Pedagogical system of the Academy of Arts of the XVIII century]. Moscow, *Iskusstvo*, 1956.
8. Moleva N.M. *Vydayushiesya russkie khudozhniki-pedagogi* [Outstanding Russian teachers of arts]. Moscow, *Academiya khudozhestv USSR*, 1962.
9. Voronov M.G. *Gavriil Kozlov* [Gavriil Kozlov]. Leningrad, *Khudozhnik RSFSR* Publ, 1982.