

«Утро помещицы» — программное произведение А. Г. Венецианова. К вопросу об академическом методе в теории и практике художника*

А. Г. Сечин

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Для цитирования: Сечин, Александр. «Утро помещицы» — программное произведение А. Г. Венецианова. К вопросу об академическом методе в теории и практике художника». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 4 (2021): 649–673.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.405>

Программной работой А. Г. Венецианова принято считать картину «Гумно». Но именно «Утро помещицы» (1823) таит в себе в завуалированной форме полемику художника с представителями академической школы живописи по вопросу творческого метода. Произведение демонстрирует не только кредо живописца, но и его возможные шаги по настройке образовательной системы Академии художеств. Занимая промежуточное положение между сторонниками бездумного копирования натуры, с одной стороны, и банальных поз классических статуй — с другой, он своей работой пытался доказать плодотворность истинного академического метода создания композиции на основе характеров (типов) «натуры изящной», кладезем которой было искусство его знаменитых предшественников. Произведение содержит отсылки к известным образам бесспорных авторитетов академического классицизма: Рафаэля Санти и Антона Рафаэля Менгса. Античное искусство здесь представлено и самим образцом — статуэткой «Венера на корточках», стоящей на шкафу, и его живописным претворением — сидящей в той же позе крестьянской девушкой. В основу этих визуальных метафор Венециановым были положены вполне узнаваемые профессорами Академии изображения, буквально находящиеся перед их глазами — в Эрмитаже. «Утро помещицы», с одной стороны, демонстрирует приверженность Венецианова академическим ценностям, прежде всего античному искусству, которое вдохновляло и обоих Рафаэлей, и И. И. Винкельмана — выдающегося теоретика классицизма. Если посмотреть на героиню произведения русского мастера еще более пристальным взглядом, то можно увидеть за их фигурами тени тех «трех Венер Греческих», о которых художник позже писал в своих теоретических заметках «Нечто о перспективе»: Медичи, Таврической (за которой в действительности скрывается тип Венеры Милосской) и уже упомянутой «Венеры на корточках». С другой стороны, изумительное по мастерству одушевление древних статуй путем их ассимиляции в живопись «à la Натура» должно было засвидетельствовать безусловную правду его творческого метода.

Ключевые слова: А. Г. Венецианов, программное произведение, академический метод, имитация, ассимиляция, Рафаэль, Иоганн Иоахим Винкельман, Антон Рафаэль Менгс, визуальная риторика, Венера.

* В основу статьи лег постерный доклад, представленный на VIII международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Москва, 02–06 октября 2018 г.) [1].

Программной работой Алексея Гавриловича Венецианова (1780–1847), в которой он решительно заявил о своем методе писать «à la Nature», принято считать картину «Гумно» (1822–23. Гос. Русский музей, Санкт-Петербург), и тому есть веские основания — заявление самого живописца и иные сопутствующие ее созданию обстоятельства [2, с. 49; 3, с. 54–64; 4, с. 48–53]. За более скромной доской «Утро помещицы»¹ (рис. 1), которую и сам художник называл «картиночкой» [2, с. 49], по праву закрепилась слава одного из совершеннейших колористических творений живописца [6, с. 73; 7, с. 30; 8, с. 43, 45]. С легкой руки А. Н. Савинова [3, с. 65–71; 9, с. 34–7] и других советских и российских историков искусства непритязательная сцена провинциального быта рисуется гениальной в своей ненавязчивости «моделью идеальных — патриархальных взаимоотношений между помещиками и крестьянами»² [10, с. 197]. Если эстета А. Н. Бенуа при любовании этим шедевром одолевала жуть сродни той, что возникает, «когда любуешься старинными стереоскопами, в которых фигурируют “как живые” красавицы в кринолинах, давно сгнившие на кладбищах» [7, с. 29–30], то Савинов упорно искал женщину, которая явилась прототипом образа помещицы, не удовлетворяясь самым простым решением — видеть в госпоже жену художника [3, с. 188, примеч. 21]. Т. В. Алексеева, например, не разделяла его сомнений [4, с. 60]. Пожалуй, именно ей удалось наиболее выразительно и непринужденно описать «идиллические нотки», которыми в этом искреннем и тонком произведении живописца воспето «скромное человеческое существование», противопоставленное им «“рабской”, полной искательства и лицемерия жизни официальных кругов» [4, с. 60–2]. Линия восприятия венециановского шедевра как «социальной идиллии», пронизанной «духом умиротворения и утренней тишины» и подсвеченной «эффектами люминизма», продолжается и поныне [11, с. 161–2]. Так, весьма разные исследователи русского искусства были и суть едины в предписании «отцу русской бытовой живописи» [12] исключительно *реалистического метода* подражания природе.

Между тем созданная одновременно с «Гумном» и тоже поднесенная в 1824 г. в дар императору картина³ таит в себе в завуалированной форме полемику художника с представителями современной ему академической школы живописи как раз по вопросу творческого метода, который, по нашему мнению, нельзя в данном случае трактовать столь однозначно. Не секрет, что Венецианов стремился вступить в ряды академических профессоров и был отторгнут ими. «Утро помещицы», в отличие от известных нам эскизов неудавшейся официальной программы — изображения «Натурного класса» Академии⁴, очень красноречиво демонстрирует не

¹ Утро помещицы (Помещица, занятая хозяйством. Хозяйка, раздающая бабам лен). 1823. Дерево, масло. 41,5 × 32,5 см. Справа, на ширме, подпись и дата: *Венециановъ 1823*. Инв. номер: Ж-5156. Гос. Русский музей, Санкт-Петербург [5, с. 125, no. 324].

² Сам художник старался следовать этой модели в жизни, хотя не всегда удавалось, чему свидетельство — история сложных взаимоотношений Венецианова со строптивым приказчиком села Сафонково Ларионом Дмитриевым, который и убежал от помещика, и подавал на него в суд [2, с. 40–1, 366–72].

³ В 1826 г. она находилась в апартаментах императрицы Елизаветы Алексеевны, затем исчезла из Зимнего дворца и в 1871 г. через магазин Фельтена была приобретена Академией художеств, откуда в 1897 г. поступила в Русский Музей Императора Александра III [13, с. 32–3].

⁴ См. об этом главу «Годы борьбы» в монографии А. Н. Савинова [3, с. 75–140, особенно: 78–82, 93–9].



Рис. 1. Венецианов А.Г. Утро помещицы. 1823. Дерево, масло. 41,5× 32,5 см. Гос. Русский музей, Санкт-Петербург. Фото К. Ю. Бугаева

только кредо живописца, но и его возможные шаги по настройке образовательной системы старейшего учебного заведения России в области изящных искусств.

Произведение содержит отсылки к известным образам бесспорных авторитетов академического классицизма: Рафаэля Санти (юный Франческо Мария делла Ровере⁵ в «Афинской школе» — крестьянка с безменом) и Антона Рафаэля Менгса («Автопортрет» для Галереи Уффици — помещица). Античное искусство здесь

⁵ На основании явного физиогномического сходства исследователи давно предположили, что прототипом изящному образу на фреске Рафаэля послужил женственно выглядевший в юности племянник папы Юлия II, ее заказчика [14, S. 80; 15, с. 202]. Уже в современную эпоху в юноше, изображенном в непосредственной близости от группы Пифагора, некоторые ученые, прежде всего математики, стали видеть Ипатию (Гипатию) Александрийскую, что может служить доказательством



Рис. 2. Венера на корточках. Римская копия эллинистического оригинала предположительно конца III в. до н.э. Мрамор. Высота 78 см. Галерея Уффици, Флоренция. Фото: The Uffizi Digitization Project — <http://www.digitalsculpture.org/florence/>

представлено и самим образцом — стоящей на шкафу статуэткой «Венера на корточках» (рис. 2)⁶, и его живописным претворением — сидящей в той же позе крестьянской девушкой. Г.М.Преснов первым отметил здесь чрезвычайно удачную «реминисценцию» весьма популярной у художников Нового времени статуи, причем в «Кабинете А.Г.Венецианова» работы Ф.М.Славянского (конец 1830-х — начало 1840-х. Гос. Третьяковская галерея, Москва) статуэтка, которой, видимо, владел художник, «бытует два раза (на комод в первой комнате и на подзеркальнике во второй)» [18, с. 231].

В основу этих *визуальных метафор* Венециановым были положены вполне узнаваемые профессорами Академии художеств изображения, буквально находившиеся перед их глазами: в Эрмитаже уже в то время можно было видеть и уменьшенную копию «Афинской школы», выполненную в технике масляной живописи неизвестным итальянским художником XVII в. (рис. 3), и авторское повторение «Автопортрета» Менгса (рис. 4). Преображенные методом «à la Nature» настолько кардинально, что современному зрителю, даже искушенному, они, как правило, не явны, почти ходульные образы ожили, наполнились плотью и кровью и вошли важной вехой в историю отечественной живописи как отдельного вида искусства, обладающего собственными неповторимыми выразительными средствами. Пре-

известной интерпретационной гибкости ватиканских фресок и отсутствия у художника подробно расписанной программы [16].

⁶ Статуэтка представляет собой уменьшенную копию статуи из коллекции Медичи, которая теперь находится в галерее Уффици [17, р. 321–3].



Рис. 3. Неизвестный итальянский художник. Афинская школа (копия фрески Рафаэля). Фрагмент. XVII в. Холст (переведена с дерева), масло. 99 × 133 см. Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: Гос. Эрмитаж

снов восхищался мастерством перевоплощения статуи «Купающаяся Афродита» («Венера на корточках») в картинах русского живописца⁷, относя этот метод ко второму типу выделенных им «реминисценций», когда «античный образ <...> вхо-

⁷ Помимо «Утра помещицы», Преснов находил использование Венециановым этой античной статуи в качестве прообраза своих героинь в «Сенокосе» (девушка в глубине справа. Середина 1820-х. Гос. Третьяковская галерея, Москва), «Купальщицах» (1829. Гос. Русский музей, Санкт-Петербург) и в «Девушке с телянком» (1829. Музей личных коллекций ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) [18, с. 230–1].



Рис. 4. Антон Рафаэль Менгс. Автопортрет. Около 1775. Дерево, масло. 102×77 см. Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: Гос. Эрмитаж

дит уже органической частью в композицию, растворяясь в том едином целом, что мы называем произведением художника» [18, с.233]. По нашему мнению, его два типа «античных реминисценций» следует соотносить с описанными Э. Гомбрихом способами *имитации* и *ассимиляции* древних памятников живописцами и скульпторами Ренессанса [19] и признать Венецианова одним из искуснейших мастеров второго из них.

Оба способа использования античных артефактов художниками эпохи Возрождения и Нового времени представляют собой зримое воплощение художественной традиции в европейском искусстве, начало которой положила греческая классика V в. до н. э. Гомбрих показывает ее действие, например, сравнивая два изображения, восходящие к одному и тому же античному прообразу — фигуре падающего на землю мужчины на колонне Траяна. В одном случае неизвестный мастер кивория Сикста IV (Священные гроты Ватикана) почти дословно цитирует (имитирует) древний образец, в другом — Донателло ассимилирует его в новый сюжет, используя прием, о котором можно с полным правом сказать «все гениальное просто», ибо скульптор добивается искомого эффекта, лишь обращая тело падающего с помощью зеркальной симметрии [19, р.33–4]. Однако центральное место в концепции Гомбриха отведено отнюдь не Донателло, а Джулио Романо: любимый ученик Рафаэля оказывается настоящим виртуозом подобной *визуальной риторике*, в основе которой лежало искусное манипулирование античными образцами, в том числе с помощью простых правил геометрических преобразований. Исследователь

затрудняется дать исчерпывающее объяснение этой художественной традиции, демонстрирующей самим многообразием своих форм и способов осуществления одновременно живучесть и гибкость. Одна из предложенных им причин ее живучести является попыткой объяснить только что приведенный пример — изображение тела в падении, которое весьма затруднительно зафиксировать в наброске с натуры, т. е. мастера Ренессанса заимствовали из арсенала своих предшественников действительно сложные позы и ракурсы. Возможно, это имело место: художники различались тогда и различаются теперь уровнем мастерства. Но вряд ли испытывал подобное затруднение Венецианов, когда писал своего «Пастушка с дудкой» (1820-е., Тверская областная картинная галерея) и обратился к определенному ракурсу знаменитой античной статуи спящего Гермафродита (римская копия эллинистического оригинала II до н. э. Лувр, Париж).

В другой статье Гомбрих провозглашает на первый взгляд парадоксальную вещь: без Джулио Романо, который «видел в этих прекрасных скульптурах Греции неисчерпаемый предмет изучения и размышления, но не абсолютный образец для живописца»⁸, мы бы не были знакомы ни с Рубенсом, ни с Пуссоном [20, р. 10]. Снимая, таким образом, понятие *стиля*, ученый концентрирует свое внимание на категории определенного *жанра*, «искусства, прославляющего красоту человеческого тела в эротической и героической наготе» [20, р. 9], где маэстро смог творчески сплавить античность и современность в отношении способа отражения натуры, отталкиваясь при этом от древних статуй и достигнув высочайшего мастерства не в безусловном *подражании* им, т. е. не в их *имитации*, а в их *исследовании* [21, S. 515].

Гомбрих неслучайно делает акцент на изображениях обнаженного тела, поскольку доведенные необузданным темпераментом Джулио Романо до предела приличия соблазнительные эротические фантомы и грандиозные сцены грубого насилия сыграли с художником злую шутку, навесив на него ярлык «распущенного гения»: в качестве своеобразного маркера может служить, по мнению ученого, полное игнорирование фигуры знаменитого некогда мастера Кеннетом Кларком в его известной книге «Нагота в искусстве» [20, р. 9; 22]. Венецианов в позднюю пору своего творчества обращался к крестьянской обнаженной натуре в академическом духе, но не эти работы могут служить наиболее успешными примерами ассимиляции им статуй «Венер Греческих»⁹. Как показывают перечисленные Пресновым героини его картин¹⁰ и упомянутый выше «Пастушок с дудкой», к нему удача приходила при сотворении по подобию антиков изображений его современников и современниц, облеченных в современный же костюм, который не является в его картинах анахронизмом, как у художников прошлого, например, окружавших сцену на библейский сюжет толпой своих знакомых. Кроме того, разителен контраст между итальянским и русским мастерами с этической точки зрения. Таким образом, сквозь толщи веков, отделяющих Джулио Романо и Алексея Венецианова как от седой древности, так и друг от друга, просматривается категория иного порядка, нежели жанр (не говоря уже о стиле), более длительного действия и охватывающая

⁸ Цитата из книги Карло Д'Арко «История жизни и творчества Джулио Пиппи Романо», вышедшей в Мантуе в 1838 г. [20, р. 8].

⁹ Выражение самого русского живописца [2, с. 60].

¹⁰ См. примеч. 7.

солидную часть мира искусств, — категория *метода*, который и станет далее объектом нашего пристального внимания.

Как уже было отмечено выше, в отечественном искусствознании давно, еще со времен П. Н. Петрова [12, с. 265], утвердилось мнение о том, что Венецианов придерживался реалистического метода подражания природе. И художественная критика Серебряного века¹¹, и советская наука об искусстве¹² продолжали настаивать на его приверженности работе с натуры, не придавая решающего значения тем высказываниям самого художника, которые если не противоречили этому утверждению, то во всяком случае требовали внесения в него корректур. Между тем «отцу русского жанра» [6, с. 74] приходилось защищать свое понимание художественного метода с двух сторон, и самым непримиримым его оппонентом в отношении точного следования природе, как она есть, без особого вмешательства в зрительные ощущения от нее, был воспитанник Академии художеств Варнек, которому и следовало бы отдать пальму первенства в своеобразном «академическом натурализме» первой половины XIX в. О его установке на копирование натуры с одобрением пишет в своих воспоминаниях о Карле Брюллове Н. А. Рамазанов: «...на нашей памяти известный портретист Варнек и профессор Басин первые внушали учащимся обратить внимание на близкое копирование натуры» [23, с. 95; 24, с. 42]. Ссылаясь на Тропинина, Рамазанов передает слова самого художника: «Александр Григорьевич Варнек, отправляясь за границу, советовал Василию Андреевичу [Тропинину] особенно наблюдать натуру и подражать ей и сказал на прощание с ним: “Хотя я и еду за границу, но совершеннее *натуры* ничего найти не надеюсь”. Тропинин запомнил эти слова и впоследствии передавал их другим» [25, с. 52; 24, с. 42]. В этой же статье Рамазанов недвусмысленно заявляет о склонности Варнека к интригам, с помощью которых он решал карьерные вопросы, собственные и своих учеников, последовательно убирая из Академии тех, в ком видел реальных или потенциальных конкурентов. Отчасти этим обстоятельством объясняется его неприязнь и к Венецианову, но для нас важнее их непримиримые расхождения в отношении метода «портретирования» природы [25, с. 65–6; 2, с. 302, примеч. 6 к письму 33].

С другой стороны Венецианову противостояли не очень одаренные имитаторы знаменитых творений прошлого, список которых включал общепризнанные шедевры древней скульптуры. Одним из важных и в определенной степени краеугольным значением слова «академия» в его французском варианте — *académie*¹³, ныне почти забытом, была студия обнаженной натуры, которая принимала позу какой-нибудь из знаменитых античных статуй, например Аполлона Бельведерского или Венеры Медицейской. Набив руку на таких упражнениях, ученик затем переходил к стадии сочинения из освоенного им материала композиции на заданную историческую тему. Эту академическую традицию копирования образцов жестко критиковал в уже упомянутом выше очерке о Брюллове Рамазанов: «Правда, что под карандашом и кистью Угрюмова, Лосенка, Егорова и Шебуева рисунок в на-

¹¹ Замечание А. Н. Бенуа, «что его русские парни скорее были похожи на переодетых Антиново» [6, с. 71], относится к самому началу творческой деятельности Венецианова.

¹² Из советских исследователей творчества Венецианова наиболее обстоятельно проанализировала его метод Т. В. Алексеева [4, с. 69–90].

¹³ Тут следует вспомнить о том, что российская Императорская Академия художеств многим обязана парижской Королевской академии живописи и скульптуры, особенно в период своего становления.

шей академии стал на высокую степень античного изящества и утонченности, но впоследствии менее даровитые художники довели эту античность в рисунке до крайней сухости и одеревенелости; изучение антиков совершенно поглощало изучение красот в живом теле; между рисовальщиком и натурщиком как бы невидимо и постоянно помещался всегда древний антиной или геркулес, смотря по возрасту натурщика»¹⁴ [23, с. 95]. Американский историк искусства Альберт Бойме, изучавший академическую систему преподавания на примере французского искусства, прежде всего парижской Школы изящных искусств, прямой наследницы Королевской академии, отмечает, что зародившаяся еще в XVII столетии традиция писать *académies* с моделей, принимавших стереотипные позы, которые считались благородными и классическими, просуществовала вплоть до конца XIX в. и была основой художественного образования как в государственных учреждениях, так и в частных ателье. По сути, ей не было альтернативы. Хотя постепенно академическая доктрина использования банальных поз стала восприниматься негативно, прилежные ученики продолжали компоновать свои картины из наработанных ими на первом этапе обучения стереотипных *académies*, идя от части к целому [26, p. 19]. Именно такое механическое следование заветам безоговорочно почитаемых предшественников осуждал российский скульптор Рамазанов.

Алексей Венецианов со своим «сравнением с антиками моделей Греков» [2, с. 58] занимал промежуточную позицию между ревнителями древних образцов и апологетами безыскусной натуры. Более того, никогда не учившийся ни в каких академиях живописец на поверку оказывается более приверженным истинно академической системе художественного образования, чем собственно ученики, выпускники и профессора Академии художеств!¹⁵ Карл Голдстейн, посвятивший изучению этой системы многие годы, убедительно доказал, что основной *метод* академического искусства берет свои истоки в художественной культуре итальянского Ренессанса и пронизывает собой творческую деятельность многих питомцев всевозможных академий (и не только), причем независимо от стилистической направленности их искусства. Пытаясь дать этому методу дефиницию, американский ученый пишет, что если верить на слово таким теоретикам академической доктрины, как Джошуа Рейнольдс, то «тогда было бы достаточно легко сделать вывод, что художники академии просто должны были выбирать из работ других [мастеров]

¹⁴ Здесь и далее пунктуация в цитатах приведена в соответствии с нормами современного русского языка.

¹⁵ Теоретическое обоснование этой срединной позиции академической доктрины восходит еще к знаменитой речи Джованни Пьетро Беллори «Идея живописца, скульптора и архитектора, избранная от естественных красот, превосходящая природу», которая была произнесена им в 1664 г. в стенах римской Академии святого Луки, а затем стала предисловием главного труда его жизни — «Жизнеописаний современных живописцев, скульпторов и архитекторов» (1672): «Квинтилиан учит нас, что все вещи, усовершенствованные человеческим искусством и талантом, начало имеют в самой Природе, из которой исходит истинная Идея. И потому те, кто, не зная истины, во всем движутся согласно опыту, измышляют личины вместо ликов; не разнятся от них и другие, кто подражает чужому таланту и копирует чужие идеи, кто создает не детей, а вырожденцев Природы, кто, кажется, поклялся и мазком не отступить от своих учителей. К этому злу присовокупляется и то, что, по скудости своих дарований не умея выбрать лучшее, отдают они предпочтение слабостям своих наставников и создают себе идею наисквернейшую. Иное с теми, кто бахвалится именем Реалистов, верных природе; они не представляют в уме своем никакой Идеи, в точности передают недостатки тел, привякают к уродству и ошибкам, равно присагая модели, как и их наставник; и как только исчезнет модель перед ними, лишаются они вместе с нею и всего своего искусства» [27, с. 218].

“правильные” элементы и их комбинации». Однако произведенный им методом неполной, но достаточно репрезентативной индукции смотр конкурсных работ лучших выпускников Королевской академии живописи и скульптуры за многие годы, включая, например, Жана Оноре Фрагонара, привел его к иному заключению: «Художники, которые создавали их [конкурсные картины], очевидно <...> делали все возможное, чтобы удовлетворить строгим требованиям академии, и они понимали, что этого нельзя достичь путем репликации. Их произведения, скорее, зависят от общего метода визуализации (pictorialization). Он основан на своего рода классификации поз и отношений, и это следует из предположения (которое относится к академическому преподаванию [вообще]), что основные проблемы были решены раз и навсегда ранее¹⁶. Другими словами, художник начинает [работу] со своей главной фигуры или фигур, а затем по порядку разрабатывает других [персонажей, используя] различные, но соотнесенные [с главным героем] жесты и выражения. Именно по этой причине, а не потому, что они напрямую зависят от одних и тех же моделей, академические работы образуют отдельный класс» [28, р. 105–6]. Такого метода сочинения картины, к которому Венецианов пришел благодаря своей умной насмотренности, он и придерживался, умея при этом наполнить отчасти рутинную технологию живым и свежим чувством, значительным и глубоким содержанием.

Алексей Гаврилович, и в собственном творчестве, и в обучении своих питомцев достаточно много внимания уделяя перспективе, высказывал сомнения относительно оценки мастерства братьев по цеху, «уважать ли достоинства людей, которые производят хорошее инстинктом, а не разумом» [2, с. 60]: «В эту часть художественного образования [т. е. в *Начертательную геометрию*] не входят красота, изящество и прочие Эстетические начала, ибо они не зависят от верного видения предметов в Природе. Художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим, Духовным, тем чувством, на которое природа так нещедра бывает и одаряет только немногих своих любимцев, и то частицей, которая нередко без внимательного попечения остается непроросшей»¹⁷ [2, с. 61]. К «немногим любимцам» природы Венецианов причислял греческих скульпторов, Перуджино, Рафаэля, Рубенса, Ван Дейка, Пуссена, Рейнольдса и Менгса, особо отметив влияние на последнего идей Винкельмана [2, с. 59]. О том, что Венецианов знал его сочинения¹⁸ и в уме подставлял себя вместо Менгса в качестве прилежного ученика саксонского римлянина, говорит переписка процитированного выше фрагмента из «Нечто о перспективе» с известным пассажем из Винкельмановых «Мыслей о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры»: «Знатоки и подражатели греческим произведениям находят в их шедеврах не только прекраснейшую натуру, но и нечто большее, чем натуру, а именно — некие идеальные ее красоты, которые, как учит нас один древний комментатор Платона, “возникают из образов, созданных одним только разумом”» [30, с. 304]. Более того, чтобы прорастить в своих питомцах это «чувство высшее,

¹⁶ То есть в античном искусстве, а также художниками Ренессанса и основоположниками академической системы, например Никола Пуссеном.

¹⁷ Здесь, помимо прочего, Венецианов возражает Варнеку и ему подобным «реалистам».

¹⁸ Эстетические воззрения немецкого ученого были хорошо известны в России начала XIX в. Отечественные любители изящного могли узнать о них как из очень качественных французских переводов, так и из книг и журналов на родном языке, например из «Рассуждения о свободных искусствах...» П. П. Чекалевского (1792) [29, с. 32–6].

Духовное», если оно в них заронено природой, Венецианов-педагог считал необходимым в теоретической части обучения знакомить будущих художников с «впечатлением Винкельмана на Рафаэля Менгса»¹⁹ [2, с. 59].

В XX в. теоретические записки Венецианова стали известны специалистам, однако одни исследователи его творчества проходили мимо этих важных рассуждений мастера, возможно, смущенные их отрывочностью и нескладностью слога²⁰, другие их замалчивали из идеологических соображений, например Т. В. Алексеева, готовя публикацию сочинений живописца в антологии «Мастера искусства об искусстве», вымарала из них все, что не вписывалось, по ее мнению, в идеальный образ одного из первых отечественных художников-реалистов [32].

Рассматривая раннее творчество Венецианова, его приверженность идеям Винкельмана отметил М. В. Алпатов: «Он готов был признать различие между “натурой простой” и “натурой изящной”. Для него произведения греков и Рафаэля служили нормой, так как в них заключены совершенства этой “изящной природы”. Но он считал, что каждому человеку “простая натура” ежедневно являет эти совершенства, и потому, чтобы извлечь из нее “натуру изящную”, необходимо погрузиться в изучение великих мастеров» [33, с. 97]. Далее исследователь ссылается на статью Преснова об «античных реминисценциях» [18] в работах тверского затворника, но в анализе конкретных произведений бывает непоследователен: с одной стороны, фигура помещицы на нашей доске напоминает ему танагрские статуэтки [33, с. 211, примеч. 7], с другой, следуя в этом А. Н. Бенуа [6, с. 73] и З. И. Фомичевой [34, с. 85], он утверждает, что «мотив картины мог быть навеян впечатлениями от голландских картин Эрмитажа на тему утреннего вставания дамы. Но большинству голландских мастеров XVII века не хватало способности Венецианова из куска увиденного в жизни создать подобие классической стелы» [33, с. 98]. Позиция известного российского ученого на первый взгляд выглядит противоречивой, и вряд ли с ней можно безоговорочно согласиться, хотя, как мы увидим в дальнейшем, она не лишена прозорливости. В «Мыслях о подражании...» Винкельман с точки зрения метода противопоставляет искусство греков как раз голландской живописи: «Подражание прекрасному в природе либо сосредоточивается на одном частном объекте, либо накапливает наблюдения над различными частностями и собирает их воедино. Первое приводит к созданию сходной копии, портрета; это — путь к формам и фигурам голландских мастеров. Второй же ведет к универсальной красоте и к идеальному изображению, и это — путь, избранный греками» [30, с. 310]. Влияние голландского искусства XVII в. на Венецианова вполне возможно, но, на наш взгляд, в пределах ограниченного круга произведений, где некоторые образы с определенной целью имитировали прославленные античные статуи, например «Венеру Медичи» (иконографический тип *Venus pudica*, Венера целомудренная [35]): известная всему художественному миру стыдливая поза богини любви при-

¹⁹ Российский читатель, интересовавшийся вопросами изящных искусств, мог получить представление об этом «впечатлении» не только из произведений Менгса-живописца в собрании Императорского Эрмитажа, но и из его теоретического сочинения, переведенного на русский язык и изданного в 1786 г. [31].

²⁰ А. Н. Савинов, публикуя в приложении своей монографии о художнике с многочисленными купюрами краткий отрывок трактата «Нечто о перспективе», замечает: «Рукопись Венецианова приведена в выдержках, так как из-за конспективного характера изложения некоторые места ее недостаточно ясны и не представляют интереса для этой книги» [3, с. 202, примеч. 1].

давала особый шарм молодой красавице Агари, которую Сарра приводит Аврааму [36, р. 79–87]²¹.

Если посмотреть на героинь «Утра помещицы» более пристальным взглядом, то можно заметить за их фигурами тени тех «трех Венер Греческих» (включая Венеру Медичи), о которых художник позже писал в теоретических заметках «Нечто о перспективе»: «Они были творимы в *трех разнохарактерных натурах*, в чистом лице, свойственном *одному характеру*, так что с моделей Медицис нельзя было произвести Юноны» (курсив мой. — А. С.) [2, с. 60]. В непосредственно предшествующих этому замечанию рассуждениях об общем и частном характерах, заложенных в природе самой природой²², Венецианов явно следует Менгсу. По-видимому, он был хорошо знаком с упомянутым выше русским переводом теоретического трактата немецкого живописца (в жанре письма): «Все, что художество произвести может, находится в природе или *целое*, или *частно*; и хотя художеству невозможно достигнуть до того, чтоб подражать совершенно какому-либо предмету природы, однако, говоря о совершенной красоте (вещь весьма редкая), можно сказать, что живописное художество вообще совершеннее, прекраснее самой природы, потому что соединяет совершенства в природе рассеянные, или в подражании очищает предмет от всего что не составляет главного качества избранного *характера*, для произведения мысли, которую дать желает зрителям»²³ [31, с. 9]. По нашему мнению, *характер* в контексте академической классицистической традиции следует понимать как определенный *тип* изображения, а выявление характера и следование ему — *способ типизации*, которая могла быть различной степени, т. е. быть направленной на создание *общего* или *частного типического образа*. Признанные образцовыми античные статуи служили при этом *моделями* того или иного типа.

В другом месте сочинения «Нечто о перспективе» Венецианов перечисляет три «разнохарактерные натуры» Венер, которым может и должен следовать художник, привязывая их к конкретным памятникам античной скульптуры: «статуи Венус Медиц[ийская], Тавр[ическая], с амуром сидячие»²⁴ [40, с. 33]. О тесной связи образа

²¹ На недавно состоявшейся в Эрмитаже выставке «Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции» (05.09.2018 — 13.01.2019) можно было видеть висящими рядом две картины на сюжет «Сарра вводит Агарь к Аврааму», в каждой из которых фигуре девушки была придана поза *Venus pudica*: Каспара Нетшера (1673. Лейденская коллекция, Нью-Йорк) и Адриана ван дер Верфа (1696. Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург) [37, с. 154–5, по. 44; 38; 39, с. 354–8, по. 329]. Картина последнего поступила в Эрмитаж в 1779 г. в составе собрания Р. Уолпола, следовательно была доступна Венецианову для созерцания и изучения.

²² «Художник не должен сметь жаловаться на недостатки моделей, а должен уметь оными пользоваться, уметь отыскивать, исправить недостатки природные или случайные (коротковатый от природы стан, мускулистые от упражнений руки), но никак не изменяя характера как общего, так и частного (общий, свойственный Фаонам [фавнам] или *Гладиаторам*, *Венерам* или *Юнонам*, частный — свойственный одним Фаонам, одним *Гладиаторам*, *например с легкой мускулистой [природой]* нельзя изобразить Фаона») (имена собственные, выделенные здесь курсивом, в рукописи Венецианова подчеркнуты; словосочетание «например...» выделено мною, так как не совпадает с расшифровкой А. В. Корниловой, в чем автору статьи удалось убедиться при непосредственном знакомстве с автографом художника. — А. С.) [2, с. 60].

²³ Слово «характер» выделено курсивом в русском переводе, изданном в 1786 г. «Целое» или «частно» — курсив мой. — А. С.

²⁴ В известных нам трех публикациях этого текста Венецианова запятая стоит всякий раз иначе: А. Н. Савинов выделяет Венеру с амуром в отдельный, четвертый тип: «Венус Медицейская, Таврическая, с амуром, сидячие» [3, с. 203], у Корниловой же амур объединен с Венерой Таврической: «Венус Медицейская, Таврическая с амуром, сидячие» [2, с. 59]. Обратившись к первоисточнику,



Рис. 5. Слева: Венера на корточках (с Амуром и лебедем), обнаруженная на улице Палермо в Риме. Римская копия, изготовленная около 138–161 по оригиналу скульптора Дойдала из Вифинии середины III в. до н. э. Паросский мрамор. Национальный музей Палаццо Массимо, Рим. Фото А. Г. Сечина. Справа: Франческо Франча, Маркантонио Раймонди. Венера, сидящая на корточках у постамента, на котором стоит Амур. Около 1510–27. Офорт. 21,7 × 14,2 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фото: CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication

присевшей перед хозяйкой молодой крестьянской девушки с «Венерой на корточках» выше уже говорилось. Нужно добавить, что некоторые античные копии этой скульптуры дошли до нас со следами присутствия Амура в композиции, от которого остались лишь небольшие детали-намекы, например ладонь одной руки, соприкасающейся со спиной его матери (рис. 5) [41, р. 211–2]. Художник, несомненно, знал о том, что композиция изначально была двухфигурной, по увражам — реконструкциям скульптурной группы средствами графики. Тот факт, что Венецианов дает нам «подсказку» в виде статуэтки на шкафу, можно рассматривать и как ключ к программе произведения, и как заявление о том, что современный мастер волен интерпре-

бумагам А. Г. Венецианова, которые хранятся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, мы обнаружили, что вариант прочтения рукописи художника З. И. Фомичевой наиболее удовлетворителен.

Трудности в расшифровке записок живописца возникают, в частности, из-за авторской системы сокращения имен собственных: Венецианов использовал архаичную пунктуацию, ставя вместо точки и запятой (при перечислении) двоеточие. Ошибка Савинова, возможно, объясняется тем, что, по воспоминаниям А. Г. Верещагиной, он из-за занятости часто поручал работу в архивах своим ученикам, приплачивая им за их усилия. Резюмируя, следует заметить, что эрудиция Алексея Гавриловича Венецианова в области античного искусства явно превосходила таковую многих современных исследователей его творчества.

тировать древний мотив по-своему. Для русского живописца, возможно, эта статуя была одним из наиболее красноречивых пластических воплощений женственности.

Воспользуемся для определения сути этого, *первого, изъяснения характера* Венеры выразительными словами Кристин Митчелл Хэвлок, посвятившей целую книгу Афродите Книдской и ее наследницам: «Судя по количеству древних копий и его [образа] долгого пути в более позднем искусстве, поза на корточках казалась чрезвычайно привлекательной. Тяжелый вес грушевидного тела, отвисшие груди и пышные складки плоти вокруг живота кажутся, пожалуй, более откровенным заявлением о зрелом женском теле, чем стоящая фигура» [42, р. 80]. Хотя в написанных в конце 1820-х годов «Купальщицах» русский художник воспроизводит средствами живописи позу Афродиты Книдской, имея перед глазами стоящую анфас обнаженную крестьянскую модель, на картине со спины изображена сидящей на корточках еще одна молодая женщина²⁵. Здесь обе «крестьянские Венеры» в полной мере выражают в качестве ведущей черты своего характера стыдливость античных прообразов.

В статуе «Венера на корточках» исследователи античного искусства обычно видят вариацию на тему *Venus pudica*, закрывающей свои прелести руками от нечаянного свидетеля ее ванны [43, р. 67]. В изображении молодого человека в белых одеждах на фреске Рафаэля «Афинская школа» (Франческо Мария делла Ровере) и крестьянки с безменом Венецианова (причем обе персоны смотрят на зрителя, приглашая его «войти в картину») искусно ассимилирована обоими живописцами особо знаменитая в Новое время Венера целомудренная — «модель Медицис»²⁶ [17, р. 325–8], которая, по мнению Винкельмана, покорила даже «великого Бернини», ранее не признававшего в греческих статуях эталона: «Предметом его гордости был отказ от первоначального предубеждения против Венеры Медицейской, очарование которой все-таки открылось ему после кропотливых и разносторонних натуральных штудий» [30, с. 310]. В связи с венециановским образом стоящей крестьянки тоже чрезвычайно заманчиво привести сделанное К. М. Хэвлок сравнение двух самых знаменитых и «чистокровных» статуй типа *Venus pudica* — Венеры Медичи и Капитолийской — с Венерой Итальянской Антонио Кановы (1757–1822), старшего современника Венецианова.

Венера Итальянская (рис. 6) явилась своего рода эхом Венеры Медичи, «но разница между ними поразительна». Она так сильно прижимает к себе руками большой кусок ткани, чтобы прикрыть нижнюю часть тела и правую грудь, так резко поворачивает голову вправо и сгибает плечи, что сюжет сцены становится весьма однозначным: Венера Кановы, по сравнению с Афродитой Медичи, явно осознает зрителя, который, неизбежно реагируя на нее, найдет ее привлекательной и чувственной. Итальянский скульптор продолжал делать вариации на эту тему, причем всякий раз фигура сжимает в руках какую-либо одежду. Как считает Хэвлок, он не был готов принять Афродиту полностью обнаженной, не смог понять истинное древнее значение ее наготы. Его концепция кажется более благопристойной и очищенной от демонстративной сексуальности. «Тем не менее вместо того чтобы

²⁵ См. примеч. 7.

²⁶ Рафаэль не мог знать статую Медичи, так как она была найдена уже после его смерти, но его рисунки свидетельствуют о том, что иконографический тип *Venus pudica* был знаком живописцу по другим античным памятникам [15, с. 201; 44, с. 39–41].



Рис. 6. Слева: Клеомен, сын Аполлодора (сигнатура). Венера Медичи. I в. н.э. Мрамор. Высота 153 см. Галерея Уффици, Флоренция. Фото: The Uffizi Digitization Project — <http://www.digitalsculpture.org/florence/>. В центре: Антонио Канова. Венера Итальянская. 1804–11. Мрамор. Высота 167,9 см. Городской музей Коррера, Венеция. Фото: CC Attribution 2.0 Generic license. Справа: Венера Капитолийская. Первая половина II в. н.э. по греческому оригиналу конца IV в. до н.э. Мрамор. Высота 187 см. Капитолийские музеи (Новый дворец), Рим. Фото А. Г. Сечина

уменьшить физический и эротический подтекст статуи, хитрое использование драпировок только усиливает их» [42, p. 80].

Ни Антонио Канова, ни его знаменитые предшественники из эпохи Ренессанса, такие мастера, как Сандро Боттичелли и Мазаччо на юге Европы, Ян ван Эйк и Альбрехт Дюрер — на севере, по мнению Хэвлок, не понимали (или не принимали?) смысл, заложенный в *Venus pudica* древнегреческими ваятелями. У обеих знаменитых статуй, флорентийской (Венеры Медичи: рис. 6) и римской (Венеры Капитолийской: рис. 6) «руки <...> не подавляют тело; они даже почти не касаются его. И они по-настоящему никак не скрывают грудь. Независимо от того, изогнуты ли они в области лобка или груди, руки отслеживают и повторяют, без извинений, мягкую припухлость молодого женского тела. Вместо того чтобы прикрывать или скрывать свою наготу, их жесты предназначены для того, чтобы подчеркнуть ее. Жесты прослеживают и определяют, так сказать, магнитное поле — своего рода область [притягательной] силы, занимаемую их обнаженными телами. <...>. Более того, эти поздние греческие богини заявляют о своей сексуальности еще более решительно, чем Книдия [т. е. Афродита Книдская]. Вместо того чтобы демонстрировать стыд или застенчивость, которые, как думают многие пишущие о них авторы, они видят в них, эти богини безразличны к любой аудитории и уверены в своей божественной силе и независимости» [42, p. 79]. Следовательно, не столько их рассматривают и оценивают, сколько они смотрят и судят. Отнюдь не цитируя древнюю модель поведения женщины-богини дословно, и Рафаэль, и Венецианов абсолютно точно схватили этот, второй, способ предъявления Венерой своего характера зрителю: герой и героиня их произведений притягивают его к себе своим магнетическим взглядом.



Рис. 7. Тициан. Персей и Андромеда (копия). 1560–1800. Холст, масло. 193 × 198 см. Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: Гос. Эрмитаж

Изображение помещицы, поза которой перекликается с «Автопортретом» Менгса, в действительности является сложной контаминацией нескольких прообразов. В соответствии с классификацией Венецианова остается свободной «натурой» Венеры Таврической, и это находит подтверждение в другом дошедшем до нас отрывке с теоретическими рассуждениями художника — в «Письме к Н. И. [Гречу]». В последней части этого незавершенного текста автор анализирует картину «Персей и Андромеда» (рис. 7), поступившую в 1831 г. в Эрмитаж из собрания князя А. Б. Куракина и считавшуюся тогда произведением самого Тициана, а не копией с его полотна, как сейчас²⁷. Не пройдя мимо колористических достоинств работы венецианского мастера, русский живописец Венецианов пишет: «Здесь вы увидите соединенным с изяществом рисунок греческой статуи и найдете в Андромеде родную сестру Венеры Таврической! Тициан не копировал с Венеры, а, постигнув теорию исполнительской части Фадиасов [возможно, Фидия], произвел свою красоту. Андромеда, будучи прикована к скале, увидя чудовище, испуганная бросилась и этим движением произвела ту прекрасную позу, какой бы лучший греческий ху-

²⁷ Оригинал теперь находится в Лондоне, в Собрании Уоллеса.



Рис. 8. Слева: Шарль-Антуан Куапель. Автопортрет. 1734. Бумага, пастель. 98,1 × 80 см. Центр Гетти, Лос-Анджелес. Фото: Центр Гетти. Справа: Антон Рафаэль Менгс. Автопортрет

дожник не изобразил бы. Вы увидите, как от порыва цепи впились в тело, особенно левой руки, в них сильно повернувшейся, и не потеряла красоты» (курсив наш. — А. С.) [2, с. 48].

Сравнение соответствующих образов трех картин: копии «Персея и Андромеды» Тициана, «Автопортрета» Менгса и «Утра помещицы» — обнаруживает как сходство, так и отличия, однако, по мнению Венецианова, это изображения одного «характера», который он связывает, видимо, с известной ему петербургской статуей, мысленно реконструируя ее руки. Антон Рафаэль Менгс был мастером, работавшим в традициях визуальной риторики, и жесты его рук в этом автопортрете, первый вариант которого был им написан для Галереи Уффици, т. е. по-своему тоже является программным произведением живописца, весьма показательны: они почти идентичны, в зеркальном отражении, не только таковым в «Автопортрете» Шарля-Антуана Куапеля (рис. 8), известного своим сравнением живописи с красноречием²⁸, но и, например, положению рук колоссальной статуи Тиберия из Привернума в собрании Ватиканских музеев (рис. 9). Достоверно известно, что статуя римского императора была найдена в 1796 г. и подвержена реконструкции, в ходе

²⁸ Шарль-Антуан Куапель (1694–1752) — представитель династии французских художников, сын рисовальщика и гравера Антуана Куапеля (1661–1722). Занимался живописью и гравюрой, выполнял картоны для Королевской мануфактуры Гобеленов, иллюстрировал книги и сделал как художник успешную карьеру при дворе Людовика XV, став в 1746 г. первым живописцем короля и главой Королевской академии живописи и скульптуры. Помимо изобразительного искусства Ш.-А. Куапель живо интересовался театром и написал около сорока пьес. В конце жизни он опубликовал в журнале «Mercure de France» свои теоретические размышления «Сравнение красноречия с живописью» [45]. В 1799 г. этот трактат был переведен и издан на русском языке [46].



Рис. 9. Статуя Тиберия из Привернума. I в. Мрамор. Высота 205 см. Ватиканские музеи (Музей Кьярамонти), Рим. Фото: <http://www.tiberius.k21vek.com/sculptures/tiberii.htm>

которой к торсу были приделаны новые руки, лишь в начале XIX в. [47, S. 632–3: по. 494, Taf. 67], но, как и в случае с *Venus pudica* Рафаэля, следует искать некий античный оригинальный образ, который ко времени Куапеля, Менгса и, наконец, Венецианова стал зримым выражением власти и сопутствующего ей достоинства.

Русский художник мысленно реконструировал эти жесты у статуи Венеры Таврической, имея в виду тип, наиболее известным образцом которого является Венера Милосская (III–II вв. до н.э. Лувр, Париж: рис. 10), тогда только что найденная в земле (1820) и вскоре триумфально завоевавшая все академии художеств мира [17, р. 328–30]. Венера из Арля (конец I в. до н.э. Лувр, Париж: рис. 10) и Венера из Капуи (Рим. Национальный музей, Неаполь: рис. 10), которых теперь считают изводами этого же типа изображений богини любви и красоты [42, р. 96], были открыты ранее, и их жестикауляция должна была быть знакома Венецианову²⁹. Итак,

²⁹ Например, Венера из Арля благодаря гравюрам и монографиям стала широко известна за пределами Франции уже вскоре после ее извлечения из руин древнего театра в 1651 г. [48, р. 136].



Рис. 10. Слева: Венера из Арля. Конец I в. до н.э. Мрамор. Высота 1,94 м. Лувр, Париж. Фото: CC BY 2.5 license. В центре: Венера Милосская. III–I вв. до н.э. Мрамор. Высота 2,02 м. Лувр, Париж. Фото: CC BY 2.5 license. Справа: Венера из Капуи. Рим. Мрамор. Высота 2,10 м. Национальный музей, Неаполь. Фото: CC BY SA 4.0 license

в своем *третьем проявлении характер* античной богини, воплощенный живописцем в помещице, вполне закономерно предстает повелевающим.

Образ госпожи, наиболее сложный с точки зрения ассимиляции различных прототипов, многосоставный и органичный одновременно, вновь убеждает нас и в мастерстве художника, и в его эрудиции в мире изящных искусств, и в смелости — готовности вступить в творческое соревнование со своими великими предшественниками: древними греками, Тицианом и Менгсом. Широко известны и часто цитируются исследователями его слова восхищения перед холстом Ф. М. Гране «Внутренний вид хоров в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» (1818. Гос. Эрмитаж, Санкт-Петербург): «...сия картина произвела сильное движение в понятии нашем о живописи. Мы в ней увидели совершенно новую часть ее, до того времени в целом не являвшуюся: увидели изображение предметов не подобными, а точными, живыми; не писанными с натуры, а изображающими самую натуру... <...> Я решился победить невозможность, уехал в деревню и принялся работать» [2, с. 49]. Сильное впечатление от работы «Гранета» стало импульсом для написания «Гумна». В отношении своей «картиночки» «Хозяйка, раздающая лен» Венецианов скромно умолчал о том, кого он тут хотел превзойти в мастерстве, как Тициан в свое время превзошел греков. Более того, он ставит эту работу в ряд других «этюдов моих в безусловном подражании натуре» [2, с. 49]. Алексей Гаврилович был действительно скромным человеком. Кроме того, ему приходилось учитывать ревность подлинных академиков. Но эта скромность не отменяет его гордость собою и сознание истинной цены своему таланту. Со времен Ренессанса мастера Нового времени вступали в перманентное подражание-соревнование (*aemulatio*)

с древними в изображении натуры [49, p. 178], и русский живописец достойно творил в том же ключе.

Обретя, таким образом, в героинях «Утра помещицы» «трех Венер Греческих, творимых в трех разнохарактерных натурах», нужно вернуться к рассмотренной нами выше главной академической традиции сочинения произведения (в трактовке Карла Голстейна), когда все изображенные фигуры своими жестами и выражением лиц, мимикой, связаны друг с другом, причем второстепенные персоны в этом отношении зависят от главной, подчинены ей. В картине Венецианова такой главной фигурой является помещица, дающая указания своим подданным, хотя стоящая крестьянка, которая в упор смотрит на зрителя, словно прорывая живописную плоскость доски, отчасти берет на себя главенствующую роль в композиции. Во всяком случае характер ее поведения, промежуточный между безусловным подчинением сидящей на корточках крестьянки и мягкой руководящей силой госпожи, весьма важен в контексте изображения в целом. Создавая свое произведение, российский живописец виртуозно воспользовался академическим методом, мастерски сочетая предоставляемые им возможности: визуально-метафорическое преобразование древних образов-типов и их сопряжение в стройном аккорде из трех фигур, что и позволяет, на наш взгляд, считать эту картину воистину программным манифестом Венецианова.

«Утро помещицы», с одной стороны, демонстрирует приверженность художника истинным академическим ценностям, прежде всего творческому подражанию античным статуям, которые вдохновляли и обоих Рафаэлей. Менгс же становится для него примером не только в искусстве, но и в постижении его законов: «чтение хороших писателей, читать Винкельмана» [2, с. 59]. С другой стороны, изумительное по мастерству одушевление форм древнего и основанного на подражании ему новейшего искусства изображением современниц автора способом «à la Натура» должно было засвидетельствовать правду его собственного понимания и претворения академической традиции, которые отличались и от бездумной имитации признанных эталонами образцов, и от столь же рабского «портретирования» реальности. *Ассимиляция* древних статуй средствами живописи как метод обобщения и очищения действительности от всего случайного в поисках «природы изящной» наряду с *перспективой* как техникой изображения в широком смысле слова и новой для русских знатоков и любителей изобразительных искусств *крестьянской темой* — все это в совокупности и сделало Алексея Гавриловича Венецианова основоположником оригинального направления в отечественной визуальной культуре. Хотя сам он мечтал о звании профессора Академии художеств.

Литература

1. Сечин, Александр. «Утро помещицы» — программное произведение А. Г. Венецианова. В изд. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Санкт-Петербургский государственный университет, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Эрмитаж. *Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2018: тезисы докладов VIII международной конференции. Москва, 02–06 октября 2018 года*, ред. Светлана Мальцева, Екатерина Станюкович-Денисова и Анна Захарова, 538–41. М.: НП-Принт, 2018, вып. 8.
2. Корнилова, Анна, сост. *Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике*. Л.: Искусство, 1980. (Мир художника).

3. Савинов, Алексей. *Алексей Гаврилович Венецианов: жизнь и творчество. 1780–1847*. М.: Искусство, 1955. (Русские художники. Монографии).
4. Алексеева, Татьяна. *Художники школы Венецианова*. 2-е изд. М.: Искусство, 1982.
5. Государственный Русский музей. *Живопись: каталог*. Науч. ред. Григорий Голдовский. 15 томов. СПб.: Palace Editions, 2002, т. 2: Первая половина XIX века (А — И).
6. Бенуа, Александр. *История русской живописи в XIX веке*. Сост., вступ. ст., коммент. Всеволод Володарский. 2-е изд. М.: Республика, 1998.
7. Бенуа, Александр. “Художественное значение Венецианова”. *Золотое Руно*, no. 7–9 (1907): 29–32.
8. Врангель, Николай. “Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях”. *Аполлон*, no. 5 (1911): 43–5.
9. Савинов, Алексей. *Художник Венецианов*. Л.; М.: Искусство, 1949. (Мастера русского искусства).
10. Яковлева, Нонна. *Реализм в русской живописи. Опыт жанровой хронотипологии*. 2-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2021.
11. Бобриков, Алексей. *Другая история русского искусства*. М.: Новое литературное обозрение, 2012. (Очерки визуальности).
12. Петров, Петр. “Алексей Гаврилович Венецианов, отец русской бытовой живописи, 1780–1846”. *Русская Старина* 23, сентябрь–ноябрь (1878): 265–80, 457–76.
13. Государственный Русский музей. *Алексей Гаврилович Венецианов. 1780–1847. Выставка произведений к 200-летию со дня рождения: каталог*. Сост. Кира Михайлова и др. Л.: Б. и., 1983.
14. Springer, Anton. Raphael’s “Schule von Athen”. *Die graphischen Künste* 5 (1883): 53–106.
15. Гращенков, Виктор. *Рафаэль*. М.: Искусство, 1971.
16. Smith Abbott, Katherine, and Stephen Abbott. “Conjecture and Proof: A Case of Shifting Identities in Raphael’s *School of Athens*”. In *Bridges Coimbra. Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture: Conference Proceedings*, chief eds. Reza Sarhangi and Carlo Séquin, 527–30. Phoenix, Arizona: Tessellations Publishing, 2011. Accessed June 30, 2021. <http://archive.bridgesmathart.org/2011/bridges2011-527.pdf>.
17. Haskell, Francis, and Nicolas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. 4th ed. New Haven; London: Yale University Press, 1994.
18. Преснов, Григорий. “Античные реминисценции в новом русском искусстве (Материалы для истории русского классицизма по памятникам Русского музея)”. В изд. Русский музей. *Материалы по русскому искусству*, 221–33. Л.: Academia, 1928, вып. 1.
19. Gombrich, Ernst. “The Style *all’Antica*: Imitation and Assimilation”. In *Studies in Western Art*, ed. by Millard Meiss, 31–41. Princeton: Princeton University Press, 1963, vol. 2: Renaissance and Mannerism.
20. Gombrich, Ernst. “Anticamente moderni e modernamente antichi. Notes on the critical fortune of Giulio Romano, painter”. In *Giulio Romano: On the Occasion of the Exhibition in Mantua in 1989*, ed. by Manfredo Tafuri et al., transl. by Fabio Berry, 7–10. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
21. Platner, E., C. Bunsen, E. Gerhard und W. Röstell. *Beschreibung der Stadt Rom*. Stuttgart; Tübingen: J. G. Gotta, 1829.
22. Кларк, Кеннет. *Нагота в искусстве: Исследование идеальной формы*. Пер. Мария Куренная и др. СПб.: Азбука-классика, 2004. (Художник и знаток).
23. Рамазанов, Николай. “Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове”. *Москвитянин* 4, no. 16 (1852): 93–120.
24. Турчин, Валерий. *Александр Григорьевич Варнек, 1782–1843*. М.: Искусство, 1985.
25. Рамазанов, Николай. “Василий Андреевич Тропинин”. *Русский вестник* 36, no. 11 (1861): 50–83.
26. Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven; London: Yale University Press, 1986.
27. Панофски, Эрвин. *Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. Пер. Юрий Попов. СПб.: Аxióma, 1999. (Классика искусствознания).
28. Goldstein, Carl. “Towards a Definition of Academic Art”. *The Art Bulletin* 57, no. 1 (1975): 102–9. <https://doi.org/10.1080/00043079.1975.10787124>.
29. Лаппо-Данилевский, Константин / Lappo-Danilevskii, Konstantin. “Русская рецепция идей И. И. Винкельмана: хронология и специфика / Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifika”. In *Древность и классицизм: наследие Винкельмана в России / Antike und Klassizismus — Winckelmanns Erbe in Russland. Akten des internationalen Kongresses: St. Petersburg*

- 30.09–01.10.2015, Hrsg. Max Kunze und Konstantin Lappo-Danilevskij, 11–38. Mainz: Franz Philipp Rutzen, 2017.
30. Винкельман, Иоганн Иоахим. *История искусства древности. Малые сочинения*. Пер., коммент., подгот. Игорь Бабанов. СПб.: Алетейя, 2000.
 31. Менгс, Антон Рафаэль. *Письмо дон Антония Рафаэла Менгса, первого живописца двора его величества короля испанского, к дон Антонию Понзу*. Пер. Николай Ахвердов. [СПб.]: печатано при Императорском Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, 1786.
 32. Алексеева, Татьяна, сост. “Алексей Гаврилович Венецианов (1780–1847)”. В изд. *Мастера искусства об искусстве*, ред. Александр Губер, Алексей Федоров-Давыдов и др., 180–200. 7 томов. М.: Искусство, 1969, т. 6: Искусство народов СССР XIV–XIX вв.
 33. Алпатов, Михаил. “О ‘натуре простой’ и ‘натуре изящной’. Крестьянские образы в раннем творчестве Венецианова”. В изд. Алпатов, Михаил. *Этюды по истории русского искусства*, 89–103, 211. 2 тома. М.: Искусство, 1967. т. 2.
 34. Фомичева, Зинаида. *Творчество А. Г. Венецианова в первой четверти XIX века*. Л.: Б. и., 1949.
 35. Сечин, Александр. “Иконографический тип Venus pudica как пластическая метафора женственности в древнем и новом искусстве”. В изд. Рос. акад. художеств, Гос. ин-т искусствознания МК РФ, Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина. *Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы*, ред. Михаил Бусев, 452–63. М.: БуксМАрт, 2017.
 36. Sellin, Christine Petra. *Fractured Families and Rebel Maidservants: The Biblical Hagar in Seventeenth-Century Dutch Art and Literature*. New York; London: Continuum, 2006.
 37. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Гос. Эрмитаж. *Эпоха Рембрандта и Вермеера: Шедевры Лейденской коллекции: [каталог выставки, 4 сентября 2018 — 13 января 2019]*. Пер. Дарья Бабич и Дарья Кузина. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2018.
 38. Wieseman, Marjorie. “Sarah Leading Hagar to Abraham”. In *The Leiden Collection Catalogue*, ed. by Arthur K. Wheelock Jr. New York, 2017. Accessed June 30, 2021. https://www.theleidencollection.com/archives/artwork/CN_106_caspar_netscher_sarah_leading_hagar_to_abraham_2017.pdf.
 39. Соколова, Ирина. *Голландская живопись XVII–XVIII веков: каталог коллекции*. 4 тома. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017, т. 1: Алдеверелд — Винн.
 40. Фомичева, Зинаида. *А. Г. Венецианов — педагог*. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1952.
 41. Settis, Salvatore, Anna Anguissola, and Davide Gasparotto, eds. *Serial / Portable Classic: The Greek Canon and Its Mutations*. Milan; Venice: Fondazione Prada, 2015.
 42. Havelock, Christine M. *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
 43. Bober, Phyllis, and Ruth Rubinstein. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. 2nd ed. London: Harvey Miller Publishers, 2010.
 44. Гращенков, Виктор. “Об искусстве Рафаэля”. В сб. *Рафаэль и его время*, отв. ред. Людмила Чиколини, 7–45. М.: Наука, 1986.
 45. Coypel, Charles Antoine. “Parallèle de l'éloquence et de la peinture”. *Le Mercure de France*, Mai (1751): 8–38.
 46. Куапель, Шарль Антуан. *Сравнение красноречия с живописью. Сочинение покойного г. Карла Кепеля, первого живописца короля французского и герцога Орлеанского*. Пер. Михаил Грецов. М.: Губернская тип. А. Решетникова, 1799.
 47. Amelung, Walther. *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*. Berlin: G. Reimer, 1903, Bd. 1.
 48. Vout, Caroline. *Classical Art: A Life History from Antiquity to the Present*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2018.
 49. Kemp, Martin, ed. *The Oxford History of Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Статья поступила в редакцию 15 июля 2021 г.;
рекомендована в печать 26 августа 2021 г.

Контактная информация:

Сечин Александр Георгиевич — канд. искусствоведения, доц.; sechin_a@mail.ru

The Morning of a Lady of the Manor as a Programme Work of Alexey Venetsianov. On the Issue of the Academic Method in the Artist's Theory and Practices

A. G. Sechin

Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moyki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Sechin, Alexander. “*The Morning of a Lady of the Manor* as a Programme Work of Alexey Venetsianov. On the Issue of the Academic Method in the Artist's Theory and Practices”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 4 (2021): 649–673. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.405> (In Russian)

The Morning of a Lady of the Manor (1823) by Alexey Venetsianov embodies a veiled polemic of the artist with representatives of the academic school of painting concerning the academic method. The work demonstrates not only the painter's credo, but also his possible steps on adjusting the educational system of the Imperial Academy of Arts. He occupied an intermediate position between the supporters of mindless copying of nature and the banal poses of classical statues. Here, he tried to prove the fruitfulness of the true academic method of creating a composition based on the characters (types) of “graceful nature”, the storehouse of which was the art of his famous predecessors. The work contains references to notable images of the indisputable authorities of academic classicism: Raphael Santi and Anton Raphael Mengs. The ancient art is also presented here both by a statuette of the *Crouching Venus* and its pictorial recreation: a peasant woman in the same attitude. The images which had served as the basis for Venetsianov's visual metaphors were well-known to the professors of the Academy because they were literally right before their eyes — in the Hermitage. The picture by Venetsianov, on the one hand, demonstrates his commitment to academic values, first of all to classical art that had inspired both Raphaels as well as Winckelmann, an outstanding theorist of neoclassicism. Behind Venetsianov's figures, we can also see the images of those “three Greek Venuses”, about which he later wrote in his theoretical notes *Something about the perspective: Aphrodite Medici, Venus of Taurida* (which in fact hides the type of *Venus of Milo*) and the *Crouching Venus*. On the other hand, the amazing skill of animating ancient statues by assimilating them into painting *à la Natura* was meant to attest to the real truth of his artistic method.

Keywords: Alexey Venetsianov, programme work, academic method, imitation, assimilation, Raphael, Johann Joachim Winckelmann, Anton Raphael Mengs, visual rhetoric, Venus.

References

1. Sechin, Alexander. “‘The Morning of a Lady of the Manor’ as a Programme Work of Alexey Venetsianov”. In *Moskovskii gosudarstvennyi universitet imeni M. V. Lomonosova, Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet, Gosudarstvennaia Tre'iakovskaia galereia, Gosudarstvennyi Ermitazh. Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva — 2018: tezisy dokladov VIII mezhdunarodnoi konferentsii. Moskva, 02–06 oktiabria 2018 goda*, ed. by Svetlana Maletseva, Ekaterina Staniukovich-Denisova and Anna Zakharova, 538–41. Moscow: NP-Print, 2018, iss. 8. (In Russian)
2. Kornilova, Anna, ed. and comp. *Alexey Gavrilovich Venetsianov. Papers. Letters. Contemporaries About the Artist*. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1980. (Mir khudozhnika). (In Russian)
3. Savinov, Aleksei. *Alexey Gavrilovich Venetsianov: Life and Work. 1780–1847*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1955. (Russkie khudozhniki. Monografii). (In Russian)
4. Alekseeva, Tat'iana. *Venetsianov's School Painters*. 2nd ed. Moscow: Iskusstvo Publ., 1982. (In Russian)
5. The State Russian Museum. *Painting: Catalogue*. Science ed. by Grigorii Goldovskii. 15 vols. St. Petersburg: Palace Editions, 2002, vol. 2: Pervaia polovina XIX veka (A–I). (In Russian)
6. Benua, Aleksandr. *History of Russian Painting in the 19th Century*. Comp., introd. article, comment. by Vsevolod Volodarskii. 2nd ed. Moscow: Respublika Publ., 1998. (In Russian)
7. Benua, Aleksandr. “Artistic Value of Venetsianov”. *Zolotoe runo*, nos. 7–9 (1907): 29–32. (In Russian)

8. Vrangeli, Nikolai. "Alexey Gavrilovich Venetsianov in Private Collections." *Apollon*, no. 5 (1911): 43–5. (In Russian)
9. Savinov, Aleksei. *The Artist Venetsianov*. Leningrad, Moscow: Iskusstvo Publ., 1949. (Mastera russkogo iskusstva). (In Russian)
10. Iakovleva, Nonna. *Realism in Russian Painting. The Experience of a Genre Chronotopology*. 2nd ed. St. Petersburg: Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2021. (In Russian)
11. Bobrikov, Aleksei. *Another History of Russian Art*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. (Ocherki vizual'nosti). (In Russian)
12. Petrov, Petr. "Aleksei Gavrilovich Venetsianov, the Father of Russian Genre Painting, 1780–1846." *Russkaya Starina* 23, September–November (1878): 265–80, 457–76. (In Russian)
13. The State Russian Museum. *Alexey Gavrilovich Venetsianov. 1780–1847. Exhibition to the 200th Anniversary of His Birth. Catalogue*. Comp. by Kira Mikhailova et al. Leningrad: S. n., 1983. (In Russian)
14. Springer, Anton. "Raffael's 'Schule von Athen'." *Die graphischen Künste* 5 (1883): 53–106.
15. Grashchenkov, Viktor. *Raphael*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. (In Russian)
16. Smith Abbott, Katherine, and Stephen Abbott. "Conjecture and Proof: A Case of Shifting Identities in Raphael's *School of Athens*". In *Bridges Coimbra. Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture: Conference Proceedings*, chief eds. Reza Sarhangi and Carlo Séquin, 527–30. Phoenix, Arizona: Tessellations Publishing, 2011. Accessed June 30, 2021. <http://archive.bridgesmathart.org/2011/bridges2011-527.pdf>.
17. Haskell Francis, and Nicolas Penny. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. 4th ed. New Haven; London: Yale University Press, 1994.
18. Presnov, Grigorii. "Ancient Reminiscences in the New Russian Art (Materials for the History of Russian Classicism on the Monuments of the Russian Museum)". In *Russkii muzei. Materialy po russkomu iskusstvu*, 221–33. Leningrad: Academia, 1928, iss. 1. (In Russian)
19. Gombrich, Ernst. "The Style *all'Antica*: Imitation and Assimilation". In *Studies in Western Art*, ed. by Millard Meiss, 31–41. Princeton: Princeton University Press, 1963, vol. 2: Renaissance and Mannerism.
20. Gombrich, Ernst. "Anticamente moderni e modernamente antichi. Notes on the critical fortune of Giulio Romano, painter". In *Giulio Romano: On the Occasion of the Exhibition in Mantua in 1989*, ed. by Manfredo Tafuri et al., transl. by Fabio Berry, 7–10. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
21. Platner, E., C. Bunsen, E. Gerhard and W. Röstell. *Beschreibung der Stadt Rom*. Stuttgart; Tübingen: J. G. Gotta, 1829.
22. Clark, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. Rus. ed. Transl. by Mariia Kurennaia et al. St Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2004. (Khudozhnik i znatok). (In Russian)
23. Ramazanov, Nikolai. "Memories of Karl Pavlovich Bryullov." *Moskvitianin* 4, no. 16 (1852): 93–120. (In Russian)
24. Turchin, Valerii. *Alexander Varnek, 1782–1843*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1985. (In Russian)
25. Ramazanov, Nikolai. "Vasilii Andreevich Tropinin." *Russkii vestnik* 36, no. 11 (1861): 50–83. (In Russian)
26. Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven; London: Yale University Press, 1986.
27. Panofsky, Erwin. *Idea: On the History of the Concept in the Theories of Art from Antiquity to Classicism*. Rus. ed. Transl. by Iurii Popov. St Petersburg: Axioma Publ., 1999. (In Russian)
28. Goldstein, Carl. "Towards a Definition of Academic Art". *The Art Bulletin* 57, no. 1 (1975): 102–9. <https://doi.org/10.1080/00043079.1975.10787124>.
29. Lappo-Danilevskii, Konstantin. "Russian Reception of I.I. Winckelmann's Ideas: Chronology and Specificity / Russische Winckelmann-Rezeption: Chronologie und Spezifika". In *Drevnost' i klassitsizm: nasledie Vinkel'mana v Rossii / Antike und Klassizismus — Winckelmanns Erbe in Russland. Akten des internationalen Kongresses: St. Petersburg, 30.09–01.10.2015*, hrsg. von Max Kunze and Konstantin Lappo-Danilevskii, 11–38. Mainz: Franz Philipp Rutzen, 2017. (In Russian and German)
30. Winckelmann, Johann Joachim. *History of the Art of Antiquity. Short Essays*. Rus. ed. Transl., comment., prepared by Igor' Babanov. St. Petersburg: Aleteia Publ., 2000. (In Russian)
31. Mengs, Anton Raphael. *A Letter from Sir Anthony Raphael Mengs <...> to Don Antonio Ponz*. Transl. by Nikolai Akhverdov. St Petersburg: Imperatorskii Sukhoputnyi shliakhetnyi kadetskii korpus Publ., 1786. (In Russian)
32. Alekseeva, Tat'iana, comp. "Aleksei Gavrilovich Venetsianov (1780–1847)". In *Mastera iskusstva ob iskusstve*, ed. by Aleksandr Guber, Aleksei Fedorov-Davydov et al., 180–200. 7 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1969, vol. 6: Iskusstvo narodov SSSR XIV–XIX vv. (In Russian)

33. Alpatov, Mikhail. "On 'Simple Nature' and 'Graceful Nature'. Peasant Images in the Early Work of Venetsianov". In Alpatov, Mikhail. *Etiudy po istorii russkogo iskusstva*, 89–103, 211. 2 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1967, vol. 2. (In Russian)
34. Fomicheva, Zinaida. *Venetsianov's Work in the First Quarter of the 19th Century*. Leningrad: S. n., 1949. (In Russian)
35. Sechin, Alexander. "The Iconographic Type *Venus pudica* as a Visual Metaphor of Femininity in Ancient and Modern Art". In Ros. akad. khudozhestv, Gos. in-t iskusstvovedeniia MK RF, Gos. muzei izobrazit. iskusstv im. A. S. Pushkina. *Iskusstvo skul'ptury v XX–XXI vekakh: mastera, tendentsii, problemy*, ed. by Mikhail Busev, 452–63. Moscow: BuksMArt Publ., 2017. (In Russian)
36. Sellin, Christine Petra. *Fractured Families and Rebel Maidservants: The Biblical Hagar in Seventeenth-Century Dutch Art and Literature*. New York; London: Continuum, 2006.
37. The Pushkin State Museum of Fine Arts, the State Hermitage Museum. *The Age of Rembrandt and Vermeer. Masterpieces of the Leiden Collection. [An Exhibition Catalogue, September 4, 2018 — January 13, 2019]*. Transl. by Dar'ia Babich and Dar'ia Kuzina. Moscow: GMII im. A. S. Pushkina Publ., 2018. (In Russian and English)
38. Wieseman, Marjorie. "Sarah Leading Hagar to Abraham". In *The Leiden Collection Catalogue*, ed. by Arthur K. Wheelock Jr. New York, 2017. Accessed June 30, 2021. https://www.theleidencollection.com/archives/artwork/CN_106_caspar_netscher_sarah_leading_hagar_to_abraham_2017.pdf.
39. Sokolova, Irina. *Dutch Painting of the 17th–18th Centuries. The Catalogue of the Collection [of the State Hermitage Museum]*. 4 vols. St. Petersburg: Gos. Ermitazh Publ., 2017, vol. 1: Aldevereld — Vinn. (In Russian)
40. Fomicheva, Zinaida. *Venetsianov as Pedagogue*. Moscow: Akad. khudozhestv SSSR Publ., 1952. (In Russian)
41. Settis, Salvatore, Anna Anguissola, and Davide Gasparotto, eds. *Serial / Portable Classic: The Greek Canon and Its Mutations*. Milan; Venice: Fondazione Prada, 2015.
42. Havelock, Christine M. *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
43. Bober, Phyllis, and Ruth Rubinstein. *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources*. 2nd ed. London: Harvey Miller Publishers, 2010.
44. Grashchenkov, Viktor. "On Raphael's Art". In *Rafael' i ego vremia*, executive ed. Liudmila Chikolini, 7–45. Moscow: Nauka Publ., 1986. (In Russian)
45. Coypel, Charles Antoine. "Parallèle de l'éloquence et de la peinture". *Le Mercure de France*, Mai (1751): 8–38.
46. Coypel, Charles Antoine. *Comparison of Eloquence with Painting*. Rus. ed. Transl. by Mikhail Gretsov. Moscow: Gubernskaia tip. A. Reshetnikova Publ., 1799. (In Russian)
47. Amelung, Walther. *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*. Berlin: G. Reimer, 1903, Bd. 1.
48. Vout, Caroline. *Classical Art: A Life History from Antiquity to the Present*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2018.
49. Kemp, Martin, ed. *The Oxford History of Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Received: July 15, 2021
Accepted: August 26, 2021

Author's information:

Alexander G. Sechin — PhD in Arts, Associate Professor; sechin_a@mail.ru