

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
при участии

Санкт-Петербургского национального
исследовательского университета ИТМО
Санкт-Петербургского государственного
электротехнического университета ЛЭТИ
Российского государственного
гуманитарного университета

Искусство и наука.
Актуальные вопросы образования,
исследований и технологий

*Материалы Международной научно-практической
конференции памяти М. В. Доброклонского
(11–13 ноября 2021 г.)*

Часть II

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2023

УДК 7.01+7.03+72.025.4

Печатается по решению редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина.

Состав редакционно-издательского совета:

Ю. Г. Бобров, доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, доктор филологических наук, доцент; **Е. В. Анисимов**, доктор исторических наук, профессор; **Н. Р. Ахмедова**, доктор искусствоведения, академик АХ Узбекистана; **Е. К. Блинова**, доктор искусствоведения, профессор; **С. М. Грачева**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; **К. Г. Исупов**, доктор философских наук, профессор; **А. А. Курпатова**, кандидат искусствоведения, доцент; **Н. С. Кутейникова**, кандидат искусствоведения, профессор, академик РАХ; **В. А. Леньшин**, доктор искусствоведения, профессор, вице-президент РАХ; **В. Г. Лисовский**, доктор искусствоведения, профессор; **Ю. А. Никитин**, доктор архитектуры, доцент; **В. С. Песиков**, народный художник РФ, профессор, академик РАХ; **О. А. Резницкая**, доцент; **Н. О. Смелков**, доцент; **Т. С. Усубалиев**, народный художник Кыргызской Республики, заслуженный деятель Кыргызской Республики; **А. Н. Федоров**, кандидат архитектуры, кандидат богословия, профессор; **М. А. Чаркина**, кандидат искусствоведения; **А. В. Чувин**, заслуженный художник РФ, профессор, академик РАХ.

Members of the Editorial and Publishing Council:

Yury Bobrov, Doctor of Science (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Nigora Akhmedova**, Doctor of Science (Arts), Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan; **Natalia Akimova**, Doctor of Science (Philology), Associate Professor; **Evgeniy Anisimov**, Doctor of Science (History); **Elena Blinova**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Maria Charkina**, PhD (Arts); **Aleksandr Chuvin**, Honorary artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), Professor; **Svetlana Gracheva**, Doctor of Science (Arts), Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, Doctor of Science (Philosophy), Professor; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Associate Professor; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lenyashin**, Doctor of Science (Arts), Professor, Vice-President of the Russian Academy of Arts; **Vladimir Lisovskiy**, Doctor of Science (Arts), Professor; **Yury Nikitin**, Doctor of Science (Architecture), Associate Professor; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of the Russian Federation, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; **Olga Reznitskaya**, Associate Professor; **Nikolai Smelkov**, Associate Professor; **Taalaibek Usubaliev**, People's Artist of the Kyrgyz Republic, Honored Worker of the Kyrgyz Republic.

В сборник вошли материалы Международной научно-практической конференции памяти М. В. Доброклонского, посвященной вопросам взаимодействия искусства и науки, организованной Санкт-Петербургской академией художеств при участии Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербургского национального исследовательского университета ИТМО, Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ», а также Российского государственного гуманитарного университета. Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей.

The collection includes materials of the International Scientific and Practical Conference in memory of M. V. Dobroklonsky, dedicated to the interaction of art and science. The Conference was organized by St Petersburg Academy of Arts with the participation of St Petersburg State University, St Petersburg National Research ITMO University, St Petersburg State Electrotechnical University 'LETI', and the Russian State University for the Humanities. The publication is addressed to both specialists and a wide range of readers.

На обложке использованы: «Аллегория живописи», Паоло Веронезе, 1560, Детройтский институт искусств; «Семь свободных искусств», Дитрих Теодор Мейер, конец XVI – начало XVII в.

ISBN 978-5-903677-94-8 (общ.)
ISBN 978-5-903677-96-2 (часть II)

© Авторы статей, 2023
© Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина, 2023

«Моление о чаше» Питера Кука ван Альста: исследования и реставрация

Данное сообщение затрагивает проблемы реставрации картин-«пазлов», состоящих из авторских фрагментов и поздних приставок, основываясь на примере исследования и реставрации произведения Питера Кука ван Альста «Моление о чаше» из коллекции Государственного Эрмитажа.

Ключевые слова: Питер Кук ван Альст; масляная живопись; технико-технологические исследования; раскрытие произведений живописи; Государственный Эрмитаж

Maxim Lapshin

Pieter Coecke van Aelst “Agony in the Garden”: Technical Study and Restoration

This article focuses upon the problems of restoration of paintings changed during the previous restorations, consisting, like puzzles, of author’s fragments and attachments. Based on the example of technical study and restoration of the painting by Pieter Coecke van Aelst “Agony in the Garden” from the State Hermitage.

Keywords: Pieter Coecke van Aelst; oil painting; technical examination; cleaning of painting; the State Hermitage

Возможность реставрации небольшой доски нидерландского художника Питера Кука ван Альста «Моление о чаше» из эрмитажного собрания, нуждавшейся в раскрытии от деградированного лака

и записей [6], вызывала сомнения уже давно. Их породила атрибуция, когда в 1960-х гг. хранитель Николай Николаевич Никулин пытался выяснить, почему не вся живопись на картине «выполнена одной рукой», что наводило его на мысли о совместной работе мастерской Кука ван Альста. «Странной» была и композиция в целом, и необычная основа, смонтированная из отдельных кусков дерева. Итоги исследований (в рентгеновских, ИК- и УФ-лучах), изложенные в «Сообщениях Государственного Эрмитажа» 1962 г., убедили Никулина в авторстве Питера Кука довольно неожиданным образом [4].

Выяснилось, что оригинальной является только часть композиции, а существующий современный вид – результат реставрации XVII или XVIII в.¹ Картина, первоначально представлявшая из себя узкую (83,5×30,5 см) геральдически правую створку неизвестного складня [3, см. N 127–129], была изобретательно распиlena на три фрагмента неправильной формы. На одном оказались Христос с Иаковом, Иудой, толпой стражников и чашей на вершине скалы. На двух других остались спящий Иоанн и задремавший у пня Петр. Оригинальные части раздвинули и собрали по-новому, приклеив на другую доску, дополнив вставками и дописав недостающие детали «пазла». Ширина авторского произведения Кука ван Альста, послужившего материалом для нового дизайна, увеличилась почти вдвое (на 26 см и стала составлять 56,5 см), фрагменты с фигурами распределились по краям, а центр, наоборот, опустел. По какой причине картина была изменена – неизвестно. Из наиболее простого Н. Н. Никулин предполагал коммерческие соображения.

Несмотря на то что такое «использование» чужой картины от нас отделяет не меньше трех, а то и четырех столетий, авторам «проекта» посмодернистской дерзости было не занимать. Так же поступил в 1978 г. Фрэнк Гери, купив дом 1920-х гг., который, как динамичный пространственный коллаж, «окружил и пронизал новыми строительными материалами» [2, с. 164]. Но если сочетание «старого» дома и современной гофрированной жести, фанеры, асфальта и металлической сетки не образует иллюзии единого целого и каждый элемент дома Гери программно сохраняет свою идентичность, то ломаные формы резких диагоналей распилов

и неровная геометрия фрагментов (столь отчетливо различимая в инфракрасном спектре), напротив, тщательно маскировались, чтобы убедить будущих покупателей в формальном единстве. Менее вероятно, однако тоже не исключено, что до поступления произведения в Эрмитаж композицию и формат изменили по настоянию новых владельцев.

Раскрытие картины, утвердившейся после исследований в качестве сложного случая – коллажа из трех авторских фрагментов Питера Кука ван Альста и восьми (!) дощечек неизвестного мастера, оказалось под вопросом². Совершенно очевидно, что риск утратить сложившееся единство, просуществовавшее несколько столетий, пересиливал желание восстановить первоначальные цветовые и тональные характеристики. Изменился и сам оригинал, чьи характеристики требовалось вернуть. Осторожность, как известно, первая добродетель людей, занимающихся сохранением старых произведений [5, с. 50]. Похожим образом обстоит дело и с другой нидерландской картиной – эрмитажным шедевром Лукаса ван Лейдена «Исцеление иерихонского слепца»: центральная часть и внутренние стороны боковых створок этого триптиха в XVII–XVIII вв. также до поступления в Эрмитаж превратились в единую композицию, недостающие части которой дополнены приставками. Однако «Исцеление...», в отличие от «Моления о чаше», несмотря на такие же многочисленные реставрационные записи, значительно лучше сохранило яркость оригинального цветового решения. Оставалось либо ждать, пока «с годами, чуждые краски спадут» с драгоценной живописи Кука ван Альста (и менее совершенных приставок) «ветхой чешуей», либо еще раз внимательно изучить произведение в надежде прояснить состояние сохранности «создания гения» (а заодно и реставрационных дополнений). Предстояло понять, стоит ли его раскрывать и если да, то в какой мере это в принципе будет возможно.

Надо сказать, что эти две нидерландские картины не единственные в своем роде. Более того, случаи приспособления потенциально ценных предметов искусства к новым историческим контекстам не такая уж редкость. Далее – четыре примера подобных

эстетических «организмов», существующих успешно и неразрывно. Все, кто имел удовольствие видеть их в Эрмитаже на постоянной экспозиции, могли и не подозревать об их секретах. Кроме того, специалисты Лаборатории научной реставрации станковой живописи (ЛНРСтЖ) в разное время утоняли лаки и записи на этих полотнах, продемонстрировав возможности реставрации сложных, собранных из фрагментов, картин. За исключением работ Ренуара, упомянутые произведения пережили травму перевода с дерева на холст, утратив оригинальную основу в XIX в. Таковы отреставрированная О. И. Панфиловой знаменитая композиция Понтормо «Мадонна с Младенцем, святым Иосифом и Иоанном Крестителем», где фигуры Крестителя и Иосифа по боковым сторонам – наполовину поздние живописные приставки. Другое полотно – монументального размера «Любовная сцена» Джулио Романо, подготовленная и дополнительно исследованная к недавней выставке в Италии А. С. Никольским и А. В. Цветковым. Будучи изначально написана на дереве, «Сцена» оказалась распилена на фрагменты, какое-то время существовавшие отдельно, но затем, к счастью, воссоединенные. Утраченные в процессе бытования части были виртуозно исполнены неизвестными реставраторами и интегрированы в оригинал. Не менее показательна недавно очищенная М. В. Шулеповой композиция Аньоло Бронзино «Состязание Аполлона и Марсия». Переделанная в прямоугольную станковую картину (до появления в эрмитажной коллекции), живопись Бронзино изначально создавалась на деревянной крышке музыкального инструмента и компоновалась с учетом его клинообразной, с усеченными углами формы [1, с. 26]. Наконец, освобожденные В. Ю. Бровкиным от искажавшего живопись желтого лака «Композиции с лестницей» Ренуара. Эти два панно получили от неизвестного реставратора в начале XX в. широкие приставки по боковым сторонам, а дублировка на новые холсты превратила их из настенной декорации в станковые картины на подрамниках. Реставрация «Мужчины и женщины на лестнице» позволила тематизировать основную проблему раскрытия живописи с приставками – сохранение гомогенности дополнений и оригинала после

утонения лака. На работах Ренуара приставки появились в тот момент, когда потемневший лак уже изменил оптику восприятия авторского красочного слоя [5, с. 59]. Иными словами, после раскрытия их цвет значительно отличался от оригинальной живописи. В интересах живописной формы и композиционной целостности произведений дополнения бережно сохранили, прибегнув к ретуши обратимыми материалами на границах стыков с оригиналом и минимальным тонировкам на самих приставках. Такой подход мог быть принят за основу, если бы приставки на «Молении...» оказались темнее авторской живописи.

Для выяснения вопроса, насколько записи на приставках «Моления о чаше» Питера Кука ван Альста близки (или нет) по цвету к оригинальным частям, потребовалось немало терпения и усилий, связанных с выявлением и анализом оптических характеристик использованных материалов³. Совершенно необходимой стала и новая инфракрасная рефлектография (применялась сканирующая камера Osiris, длина волны 0,9–1,7 мкм), поскольку технические особенности ИК-исследования, выполненного в 1960-х (при посредстве телевизионной системы с передающей трубкой «суперортикон», длина волны до 2,2 мкм), не позволяли сохранять на материальных носителях полученные изображения. Цифровая ИК-рефлектограмма, в свою очередь, наряду со съемкой в ультрафиолетовом спектре и изучением старых рентгенограмм визуализировали скрытую информацию о том, что происходит в глубине красочных слоев и на их поверхности. Вполне обнадеживающие результаты в общих чертах сводились к следующему.

Материалы оригинала и приставок оказались, несмотря на существенную технологическую и стилистическую разницу, весьма близкими в цвете. Удалось установить, что потемнели не сами приставки, а только записи более позднего происхождения, густо, словно дегтем, просмолившие места многочисленных стыков, среди которых особенно выделялся вертикальный, проходящий через изображение скалы. Из этого наблюдения напрашивался вывод о том, что, когда писались приставки, оригинальные части еще сохраняли первоначальный колорит либо изменились совсем незначительно,

а возможно, были специально расчищены. Следующее, что показали исследования, выглядело уже менее оптимистично. К сожалению, сохранность как оригинальных частей, так и живописи на приставках оказалась несколько хуже, чем отмечал в своей статье Н. Н. Никулин. Потемневшие записи, прикрыв превосходно уцелевшую живопись, маскировали и досадные повреждения, произошедшие по неизвестным причинам. Неблагоприятные ли условия хранения или просто очередная, но неудачная реставрация привели к такому состоянию – остается теперь догадываться. В результате появились два ожога, уничтожившие живописные слои на различную глубину, равные по площади двум пластиковым банковским картам. Размеры, надо отметить, довольно существенные, особенно учитывая скромный формат картины (83×56,5 см) и тонкость детализации. Повреждения затронули изображение неба слева, тунику и частично плащ Иоанна, а также фрагменты пейзажа на приставках справа и места стыков. Поврежденные участки записали в соответствии с уже потемневшим старым лаком, изменившим восприятие колорита. После чего, как это часто бывало, записи темнели, и во время следующей реставрации новые исправления перекрыли предыдущие. Завершили дело пигментированные лаки, задернувшие на изображении модную в XIX в. желто-коричневую вуаль.

Интригу составляло видимое на инфракрасном снимке, но скрытое для невооруженного глаза изображение левой руки Петра. Отсутствие кисти Н. Н. Никулин объяснял изменением авторского замысла в процессе создания произведения. Однако часть левого бедра, где в ИК-спектре наблюдалась рука, находилась под слоем записи, поэтому определить, действительно ли руку «убрал» Питер Кук или от нее дерзко избавились последующие реставраторы, было довольно затруднительно. Более того, подтвердить данное предположение без выполнения раскрытия, исходя лишь из результатов ИК-рефлектографии, показывавших подготовительный рисунок, не представлялось возможным. При осмотре поверхности с резким боковым освещением рельеф, формирующий объем пальцев, начинал угадываться под слоем посторонней краски. Это

обстоятельство, по крайней мере, указывало на присутствие живописи под записью, а не только подготовительного рисунка.

С удовольствием отмечу, что рука апостола Петра благополучно нашлась под записями, а приятным дополнением, несмотря на открывшиеся повреждения красочного слоя, оказалось раннее (авторское?) лаковое покрытие, люминесцирующее на поверхности живописи в этом месте так же, как и на красном плаще Петра с частью изображения земли. Важными элементами композиции, до раскрытия практически не различимыми, стали изображения всклокоченных волос Петра, травы вокруг его стоп и дыма от зажженных факелов в руках стражников. Весь путь от маленьких участков, где отработывалась методика раскрытия, до довыборки потребовал предельной концентрации: применялся гель, который не должен был задерживаться на поверхности больше 10–15 секунд, что гарантировало послойное утоньшение чужеродных покрытий⁴.

Чтобы уменьшить вмешательство в авторскую структуру, записи на фрагменте неба и гор в левой «оригинальной» половине картины были оставлены. К тому же казалось, что это поможет органичнее связать раскрытые авторские части и приставки. Тщетность ожиданий обнаружилась в процессе тонировок, когда поздний – глухой и тусклый – красочный слой записи вступил с легкими тонами подлинника в явное противоречие. Наградой за проведенное скрепя сердце удаление этой жесткой темперной прописи явилось возникающее при взгляде на горный пейзаж ощущение живого прозрачного воздуха⁵.

Минимизация реставрационного вмешательства обычно связана с максимальными трудозатратами того, кто его осуществляет, то есть художника-реставратора. Это касается всех процессов реставрации, но особенно следует выделить восполнение утрат красочного слоя. С одной стороны, понятно, почему в XVIII–XIX вв. повреждения авторской живописи записывали так широко, с другой – почему в XX в. так же широко разрабатывались философские обоснования, чтобы этого избежать. Действительно, и поиск подходящего цвета, и способы нанесения краски, и работа, проводимая

исключительно в границах лакун и повреждений, оказывают столь сильное влияние на впечатление от подлинника, что могут в своих крайних проявлениях как разрушать, так и фальсифицировать восприятие оригинала. Остается надеяться, что в восполнении утрат на нашей картине удалось удержать шаткое равновесие и не увести результат ни в одну из крайностей⁶. Теперь, когда реставрация картины «Моление о чаше» Питера Кука ван Альста завершена, даже несмотря на то, что оригинал «гения» перекроен в неизвестное время неизвестными мастерами, она, пожалуй, «выходит пред нами с прежней красотой». Во всяком случае, вообразить себе «прежнюю красоту» при взгляде на отреставрированное произведение уже заметно легче.

Автор благодарит Н. Л. Зыкова и В. А. Коробова, поддержавших идею реставрации этой «неоднозначной» картины, изящно решавших все возникавшие вопросы и щедро помогавших добрыми советами. Отдельная благодарность К. Б. Калининой, Н. Д. Михайлову и С. В. Хаврину, осуществивших технико-технологические исследования, а также В. Ю. Бровкину, планомерно реставрирующему эрмитажное собрание нидерландской живописи, неизменно вдохновлявшего собственным ярким примером.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В Эрмитаж композиция «Моление о чаше» пришла как работа Альбрехта Дюрера в XVIII в. (до 1797 г.) уже с приставками. В XIX в. она, как и многие другие произведения на досках, была паркетирована эрмитажными реставраторами.

² В архиве ЛНРСтЖ «Моление о чаше» упоминается дважды: в 1946 г. и 1995 г.: реставрационные операции на картине сводились к необходимым консервационным мерам – укреплению отдельных участков живописи (№№ 2877 и 16123 соответственно).

³ Исследования поверхности картины проводились в ЛНРСтЖ Государственного Эрмитажа ведущим научным сотрудником К. Б. Калининой и лаборантом Н. Д. Михайловым с помощью поляризационного микроскопа Zeiss Axio Scope A1 с камерой Axio Cam HRC в видимом и УФ-спектрах.

⁴ Для раскрытия применялся 1-метил-2-пирролидон (гель Kremer).

⁵ Гель Prado по рецепту реставраторов из Национального музея Прадо: дистиллированная вода, ацетон и бензиловый спирт, триэтанолламин, карбопол.

⁶ Пигменты на связующем Laropal A 81.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Две картины Бронзино. К завершению реставрации / Гос. Эрмитаж. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2020.

2. *Кримп Д.* На руинах музея. М. : V-A-C press, 2015.

3. Нидерландская живопись XV–XVI веков в музеях Советского Союза : Альбом / сост. Н. Н. Никулин. Л. : Аврора, 1987.

4. *Никулин Н. Н.* «Моление о чаше» – створка неизвестного складня Питера Кука ван Альста // Сообщения Гос. Эрмитажа. 1962. Вып. 23. С. 32–36.

5. Ренуар. Композиции с лестницей. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009.

6. Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Нидерландская живопись XV–XVI веков : Каталог / авт.-сост. Н. Н. Никулин; Гос. Эрмитаж. СПб. : Искусство ; Джунти Барбера Едиторе, 1989.



1. Инфракрасная рефлектограмма картины «Моление о чаше» Питера Кука ван Альста до реставрации. Общий вид



2. Схема расположения оригинальных частей и приставок.
Общий вид в боковом освещении до реставрации



3. Цифровая реконструкция авторской композиции.
После реставрации

> 4. Фрагмент изображения Петра. Сверху вниз:
– фото до реставрации;
– ИК-рефлектограмма до реставрации;
– фото после реставрации





5. Общий вид с пробными участками раскрытия



6. Общий вид после раскрытия с контрольными участками



7. Общий вид после реставрации



8. Общий вид в УФ-лучах с пробными участками раскрытия



9. Общий вид в УФ-лучах после раскрытия

Мотив арабески в графике Анри Матисса 1905–1937 годов

В статье рассматриваются графические работы Анри Матисса, связанные с осмыслением художественных особенностей произведений исламского искусства. Анализируется процесс формирования линии Матисса, получившей декоративное и концептуальное звучание, создававшей максимально лаконичную характеристику предмета. Исследуется использование новаторских художественных средств в творчестве Матисса, появившихся в результате диалога с восточной традицией.

Ключевые слова: Анри Матисс; восточная культура; исламское искусство; арабеск; фовизм; модернизм

Anna Malysheva

Arabesque Motif in Henri Matisse's Graphics of 1905–1937

The article analyses H. Matisse's graphic works connected with his understanding of the Muslim art features. It analyzes the process of forming the Matisse line, which received a decorative and conceptual meaning, creating the most concise characteristic of the subject. The objective of this research is an attempt to trace a process of formation of innovative art means in H. Matisse's work as a result of his dialogue with the Eastern tradition.

Keywords: Henri Matisse; Eastern culture; Muslim art; arabesque; fauvism; modernism

Новаторские качества графики Матисса связывают с изменениями взгляда художника на реальность под влиянием восточной культуры. Рисунок Матисса не интерпретирует действительность, он старается уловить происходящие в ней перемены, ее движение, найти наиболее выразительное начало, пренебрегая реалистически точным описанием. Изобразительность подчиняется выразительности, линия передает не формы, а их настроение, состояние, и для этих целей требуются новые методы и средства. Созвучие своим художественным поискам Матисс находит в искусстве Востока, основанном на другой пластической концепции.

С самого раннего этапа творчества девизом художника было «преувеличение в направлении истины», уход от детализации [1, с. 202]. С периода фовизма 1905–1906 гг. четко определился характер этой истины – утверждение гармоничной модели мира и отражение ее в искусстве. Такая направленность созвучна мусульманской эстетике, показывающей грядущее блаженство, образ рая, являющийся основным идейным компонентом культуры ислама. Матисс утверждает своей художественной концепцией восприятие восточной модели, предназначенной украшать и облегчать жизнь, аналогично мечте об «искусстве, которое могло бы дать отдых уму интеллектуального работника, делового человека, литератора, подобно тому, как удобное кресло дает отдых физически усталому человеку» [1, с. 25].

Под влиянием единобожия абстрактное искусство орнамента стало основой художественного творчества и главным приемом для выражения господствующей идеи в исламе. С этим связана и роль линии – важнейшего образующего элемента в произведениях Матисса. Особый художественный язык его графики сформировался благодаря арабеске, как называл Матисс свою плавную изящную линию, подчеркивая родство с витиеватой линией восточного орнамента. Когда в конце жизни один из интервьюеров спросил его: «Почему вы любите арабеску?», он ответил: «Потому что это наиболее синтезированный способ выразить себя во всех своих аспектах. Ее находишь в крупных линиях некоторых пещерных рисунков. Арабеска – это страстный порыв, одушевляющий рисунок» [1, с. 271].

Матисс воспринимает рисунок в его первичной функции – постижения объекта, отмечая связь с «примитивными» и совпадающими с его целями источниками, не с такими отдаленными, как наскальные рисунки, а с линейными восточными орнаментами, украшениями, тканями и решетчатыми ширмами.

В искусстве ислама арабеска имеет два смысла: ее бесконечное повторение выражает вечное движение и многообразие, что созвучно представлениям об Аллахе; одновременно она является прославлением мира, созданного Богом для человека, любованием этим творением. Это восхищение миром характерно для творчества Матисса, которое несет в себе яркое впечатление от природы.

Термин «арабеска», буквально означающий ‘арабский’, пришедший из итальянского Ренессанса, имел отношение непосредственно к форме. В контексте же исламского искусства арабеску можно воспринимать как идею. Орнамент становится методом трактовки сюжета, образом видения художника, а также подразумевает возможность бесконечного развития, составляя продолжающийся и всеохватывающий узор. Арабеска в определенном смысле является объектом созерцания, медитации, отражает некую позицию восточной культуры в целом. Орнамент, таким образом, существует в исламском искусстве как оригинальный творческий процесс.

Ранний период развития графики Матисса связан с поиском техник и приемов. На одних рисунках арабески напоминают скульптурные контуры. В других случаях, напротив, стремительной, порывистой линией разрушают объем, отражают живость эмоционального отклика, который вызван изображаемым объектом.

Во время подготовки к работе «Роскошь, покой и наслаждение» (1904–1905, Музей д’Орсэ, Париж) в стиле рисунка Матисса впервые проявляются признаки радикального упрощения. По мере того как художник превращал наблюдаемую природу в воображаемую, в идеализированное состояние, его линия абстрагировалась от природы, уточнялась, чтобы достичь самостоятельной выразительности. И после того как фовизм разрушил натуралистическую традицию с ее тональным моделированием, индивидуализации

объекта удавалось добиться с помощью линии. В «Радости жизни» (1905–1906, Фонд Барнса, Мерион) Матисс пришел к самодостаточному линейному рисунку, который раскрывает характеристики персонажа в непрерывных контурах, создающих ощущение последовательности. Говоря о переходе в своем искусстве от неомимпрессионизма к фовизму, Матисс отмечал: «С тех пор я стал составлять свои картины, рисуя таким образом, что объединил арабеску и цвет» [3, с. 40].

Одновременно с «Радостью жизни» Матисс работал над литографией, и плавные линейные ритмы оттисков, очевидно, берут свое начало в этом ключевом произведении. Он обнаружил, что можно делать быстрые и уверенные рисунки либо непосредственно на медных пластинах для травления, либо литографским карандашом на бумаге для литографий. Линия здесь скользит по поверхности, с легкостью и беглостью формируя чистый непрерывный линейный рисунок. Из всех видов гравюры литография обеспечивает наибольшую свободу художнику. Это одна из причин, по которой Матисс так увлекся данным методом, создав не менее 695 литографий между 1906-м и последними годами своей жизни.

Благодаря абстрактности, декоративности и орнаментальности – чертам исламского искусства, работы следующего периода становятся знаковыми в контексте взаимодействия с восточной культурой. Высокой степенью абстрактности и декоративности отличаются «Сидящая женщина» (1906, частная коллекция) и «Сидящая обнаженная» (1906, частная коллекция), выполненные кистью и тушью и являющиеся эскизами для ксилографии. В рисунках виден интерес к орнаментальным узорам, рождающимся в результате применения разнообразных мазков кисти и единства линейной и декоративной пластики. Смелый узорный фон, составленный энергичными мазками и точками вокруг большой области белого, может говорить о стремлении к декоративности, увлечении Востоком, в частности богато орнаментированной керамикой, привезенной художником из Алжира. Штрихи фона вокруг фигуры создают орнаментальное пространство, близкое к восточной эстетике.

В рисунках 1920-х гг. значимы изображения роскошно одетых персонажей, в том числе персидской модели, празднично проводящих время у окон и зеркал, среди подушек, орнаментальных драпировок, обоев, ширм. Тщательно проработанные в духе академического тонального рисунка «Одалиска и табурет» (1928, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), «Персидская женщина» (1929, частная коллекция), «Полосатый халат» (1932, Йельский университет, Коннектикут) возвращают нас к восточной теме. Костюмы и антураж выполнены в реалистичной манере, помимо ориентального мотива преобладают плавная текучесть линий и контуров, арабеска.

К числу величайших достижений Матисса-графика относятся утонченные работы пером, большая подборка которых была воспроизведена в *Cahiers d'art* в 1936 г. По сравнению с тщательными тональными рисунками 1920-х гг. эти графические листы демонстрируют изысканность арабески; Матисс старается усилить несколькими акцентами плавность контуров, передавая чувственность женского образа.

Рисунки 1935–1937 гг. «Лежащая обнаженная в студии» (1935, частная коллекция), «Художник и модель, отражающиеся в зеркале» (1937, Художественный музей, Балтимор), выполненные пером и тушью, включают в себя мотив зеркального отражения, сообщив о присутствии самого художника и важности его как творца. Матисс исследует текучесть арабески, выразительные возможности тонкой черной линии, светящееся пространство и то, что он называл «перспектива чувства, внушаемая перспектива» [1, с. 29]. Свободная виртуозная линия создает ритмичный орнаментальный фон, который сливается с фигурой в одно целое. Важно то, что Матисс придает декоративную функцию фигуре, не окружая ее узором, а превращая ее саму в украшение.

На рисунке модель и ее отражение в зеркале переданы волнами аналогичных линий по всей белизне листа. Это сплошная ажурная ткань. Лист часто полностью заполняется орнаментальными изображениями, внутри которых угадывается фигура. Заполненность всякого пространства – характерная черта исламского искусства. «Избыточное» стало главным сюжетом

этой художественной традиции, что связано с рядом ограничений в иконографическом осмыслении произведения, приведших к сосредоточению основного внимания на его украшении, заботе о деталях и декоративности. Деталь воспринимается как часть бесконечного целого. Любой сюжет мог стать орнаментом, нечто подобное наблюдается в графических листах Матисса. Он достигает уникального качества орнаментальной линии, рассматривая ее как метод трактовки форм, идею или образ действия. Исчезает экзотическое настроение более ранних рисунков, а вместе с ним и присущая им общая чувственная атмосфера. Рисунок становится восточным по своей сути, он воплощает чувственность чистотой средств, ясностью выражения идеи.

Таким образом, в графике 1905–1937 гг. происходит важная трансформация понимания линии Матиссом. Художник приходит к определяющей роли арабески как линейного выражения эмоции. В откровенно чувственных графических работах 1920-х линия воплощала экзотическое начало, и, несмотря на обилие орнаментации и восточной атрибутики, рисунок был недостаточно декоративным. Хотя принцип орнаментации и декоративности представляется качеством исламского искусства. Также следует выделить непрерывность и бесконечность пространства, незавершенность композиции – характерный прием Матисса и восточных мастеров. В рисунках он стремится передать безграничное пространство, новое ощущение света, которое создает изящной арабеской, чистой и ясной линией. По мнению Я. Тугендхольда, в «способности к продолжению Матиссовских арабесков... тайна его улаждающего кресла» [2, с. 27].

Когда Матисс достаточно абстрагировал линию, как на гравюрах и рисунках пером 1930-х, чтобы избавить ее от иллюстративной роли, она получила более декоративное и концептуальное звучание. Несмотря на чувственность и откровенность, эти работы скорее воплощают эстетическое начало. Арабеска Матисса – бесконечно разная, гибкая, выразительная – создает максимально лаконичную характеристику предмета, делает объекты яркими художественными образами.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Анри Матисс. Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / [сост. и примеч. Е. Б. Георгиевской]. М. : Искусство, 1993.
2. *Тугендхольд Я.* Французское собрание С. И. Щукина // Аполлон. 1914. Вып. 1–2.
3. *Elderfield J.* The drawings of Henri Matisse. New York : Thames and Hudson, 1985.

Теория времени Н. А. Козырева и специфика композиционных приемов в живописи Августа Ланина

Большеформатные реалистические картины ленинградского художника Августа Ланина (1925–2006) середины 1970-х — 1990-х гг. обращены к исторической, философской, религиозной, социальной проблематике и допускают самые разные подходы к исследованию: с точки зрения исторического контекста, стиля и системы идей самого мастера и т. д. Представленный материал основан на предположении о тесной связи живописи Ланина с научными открытиями второй половины XX в. Его характерный композиционный прием рассматривается как преломление некоторых положений теории времени («причинной механики») астрофизика Н. А. Козырева. Речь идет также о влиянии Козырева на ленинградскую художественную культуру 1970–1980-х гг.

Ключевые слова: А. В. Ланин; Н. А. Козырев; живопись; теория времени

Irina Mamonova

N. A. Kozyrev's Theory of Time and Specifics of Compositional Techniques in August Lanin's Painting

The article is devoted to the painting of the Leningrad artist August Lanin (1925–2006). His large-format realistic paintings of the 1970s–1990s are addressed to historical, philosophical, religious, social issues and allow for

a variety of approaches to their study: from the point of view of the historical context, the style and system of ideas of the artist himself, etc. This article is based on the assumption of a close connection of Lanin's painting with scientific discoveries of the second half of the 20th century. The artist's characteristic compositional technique is considered here as an artistic reflection of some provisions of the theory of time ("causal mechanics") by astrophysicist N. A. Kozyrev. The question of the influence of Kozyrev's ideas on the Leningrad art culture of the 1970s–1980s is touched upon.

Keywords: A.V. Lanin; N. A. Kozyrev; painting; theory of time

Живопись Августа Ланина середины 1970-х – 1990-х гг., самая сложная и неоднозначная часть наследия художника, вызывала и вызывает полярные оценки профессионалов и просто зрителей: от восторга до полного неприятия и обвинения автора в «неживописности», «литературности», «публицистичности», «салонности», вплоть до встреченного недавно в Интернете утверждения, что «Ланин – это китч». Публикаций о живописных работах Августа Ланина совсем немного. Первым о них заговорил М. С. Каган, посвятивший творчеству художника две статьи в 1989 г. Наиболее развернутый и глубокий анализ стиля и проблематики полотен был сделан Д. А. Ланиным в предисловии к монографическому альбому «Август Ланин» в 2008 г. Это все, за вычетом упоминаний темы самим художником в интервью конца 1990-х – начала 2000-х гг. и короткой характеристики В. Войтекунас в 2008 г.: «позднесоветский символизм, перегруженный деталями и аллюзиями», интересный прежде всего в историческом контексте [2].

Между тем именно живопись концентрирует в себе главные идеи, темы и образы многогранного творчества Ланина. Она многое наследует от линогравюр художника начала 1960-х гг., заслуживших высокую оценку критики и имевших успех у публики, а также от его почти неизвестных до последнего времени экспериментальных монотипий середины 1960-х. Живопись вбирает и опыт кинетических цветомузыкальных проектов Ланина, результат его наработок в области синтеза искусства, науки и техники.

Настоящая статья касается лишь одного аспекта: взаимодействия живописи Августа Ланина с научными открытиями второй

половины XX в., в частности с теорией времени астрофизика Н. А. Козырева. В таком ракурсе живописные произведения Ланина не рассматривались, хотя Н. А. Ланина в своей автобиографической книге подчеркивает, что Ланин «всегда активно интересовался достижениями науки. Его интересовали и физика, и математика, и астрономия, и изыскания, связанные с безграничными возможностями самого человека» [12, с. 300].

Свой живописный период Август Ланин отсчитывал с 1975 г. Хотя в действительности он писал маслом и до поступления на архитектурный факультет Академии художеств, и в студенческие времена, и в последующие годы. Однако его ранняя живопись – прежде всего этюды с натуры – рабочий, подготовительный материал. Теперь же Ланин начал работать над большими программными картинам, которые мыслил «как симфонизацию некоей многослойной темы» [15, с. 10]. Во многих из них использован специфический композиционный прием. М. Каган определил его как «монтаж множества сюжетов – иногда разных эпизодов единого действия, иногда и разных действий, связанных лишь ассоциативной работой логической мысли, памяти, воображения» [4], а Д. Ланин описал как «сложный коллаж с наложениями сюжетов друг на друга» [11]. Д. Пиликин, куратор выставки Ланина в галерее «Альбом» (2008), посвященной, впрочем, не живописи, а графике и каркасной скульптуре художника, упомянул, что в его творчестве прежде всего подкупает «ясно осязаемая прозрачность проступающих сквозь друг друга временных пластов (курсив мой. – И. М.), обобщенная в очень характерной для каждого времени эстетике» [13]. Автор явно подразумевал здесь не интересующий нас прием, а нечто иное, но выделенные слова цитаты – это «очень-очень тепло», они совсем близко подводят нас к предмету исследования.

Временные пласты, которыми оперирует в живописи Ланин, – это огромные периоды истории человечества, «толща» времен. Они обозначены мифологическими фигурами и портретами исторических персонажей, фрагментами известных произведений искусства, предметами быта; в одной картине могут быть представлены вместе первобытность, египетская древность, Античность, европейское

и русское Средневековье, эпоха петровских преобразований, ключевые эпизоды XX в. и дальше, дальше – насколько мог увидеть и вообразить будущее художник. И почти непременно в этих разных временах с человеческими фигурами сосуществуют космические тела – планеты, звезды.

Идея сопряжения бесконечно далекого прошлого и дня сегодняшнего, соединения огромного (планеты) и малого (пятыкопеечная монета) появилась у Ланина уже в графике начала 1960-х гг. В линогравюре «Хаос» из серии «Сотворение мира» (1963) соседствуют голова сфинкса и фигура Христа, сидящие аборигены, портрет Эйнштейна и советские граждане с авоськами, пирамиды и пуговица, колокола и машины, элементы архитектуры, буквы, цифры. Смысл этих сближений, уже потерявших сегодня парадоксальность и остроту, в целом понятен и не требует вербализации: аллюзии прозрачны, высказывания художника ясны, как лаконично-плакатно ясен сам язык черно-белой линогравюры.

Начиная с 1975 г. уже в первых живописных работах Ланин развивает темы ранних графических листов, использует найденные конкретные образы, иногда прямо цитирует фрагменты своей графики. Однако все изменилось – материал, техника, размер и формат: для целого ряда картин 1970-х гг. и более поздних лет Ланин выбирает необычный для станковой живописи строго квадратный и довольно большой холст (часто 100×100 см и более). В этом квадрате строится центрическая, всегда динамичная композиция («Скрижали», 1975; «Хаос», 1976; «Детство», 1977; эскиз неосуществленной картины «Мы были на Земле», 1979, а позже «Память крови», 1982; «День поминовения», 1985; «Черная и белая Русь», 1989, и др.). В центре, как правило, крупно представленный главный персонаж, поверхность холста вокруг заполнена дополнительными фигурами, сюжетными сценами: каждая большая картина включает в себя множество малых картин-фрагментов, все они вращаются относительно центра, иногда по сложной спиралевидной траектории. В одном из подготовительных рисунков к «Хаосу» хорошо видны линии спирали, по которой развивается движение отдельных фигур и целых сцен,

воплощающих разные временные пласты. Причем часто они заполняют холст с невероятной плотностью, не оставляя и сантиметра свободной от изображений поверхности. В отличие от ранних линогравюр, где характерные фигуры или предметы разных эпох соседствовали друг с другом, маркируя эти эпохи символически, в живописи те же разновременные фигуры или предметы проступают сквозь друг друга. Это создает впечатление, что перед нами не традиционные картины, а какой-то необычный вид искусства – нечто вроде остановленного в процессе показа фильма, его кадры не разворачиваются последовательно, а спрессованы, позволяют одновременно, насквозь, видеть и начало, и конец «кино». Можно попытаться подобрать другие сравнения, но так или иначе очевидно, что временное измерение играет в живописи Ланина более значительную роль, чем это возможно (и достижимо ли?) в пространственном живописном искусстве. Пространству же здесь, напротив, отведена роль подчиненная. Оно у Ланина иногда почти лишено «гравитационной ориентации»: нет линии горизонта, нет единой перспективы (у каждого эпизода, отдельных фигур своя перспектива), нет верха и низа, неба и земли, как будто это не фигуративная, реалистическая, по существу, живопись, а парящие в невесомости супрематические формы. Некоторые картины, кажется, можно было бы и вовсе перевернуть вниз головой, как «Излучение черной дыры» (1995). Пространство многих произведений художника лишь место, где проявляет себя Время. С большой буквы, поскольку у Ланина именно оно становится, по пронизательному замечанию М. Кагана, «самостоятельным действующим лицом» [4]. В этом «действующем лице» автор настоящей статьи предполагает время, описанное выдающимся российским астрофизиком Н. А. Козыревым. Затем догадка, возникшая исключительно из наблюдения самой живописи Ланина, подтвердилась. По рассказам наследников художника Ланин действительно был знаком с теорией времени Козырева, посещал его выступления, делился с домашними впечатлениями от его лекций, а также выполнил набросок триптиха «Логос, энтропия, хаос», посвященного ученому.

Николай Александрович Козырев (1908–1983) – человек трагической судьбы, «небесный интеллигент», как восторженно окрестил его А. Вознесенский, гениальный ученый, открывший явление лунного вулканизма, опровергнувший теорию термоядерного происхождения звездной энергии, выдвинувший в конце 1950-х гг. свою оригинальную теорию времени («причинную механику»). «Причинная механика», словами того же поэта, стерла второй закон термодинамики и отменила тепловую смерть Вселенной: по Козыреву, источником энергии Солнца и звезд является не термоядерная реакция, а текущее время. Традиционное понимание времени как пассивной и геометрически измеряемой длительности Козырев считал недопустимо упрощенным и взамен предложил идею времени, обладающего активными физическими свойствами. Он рассматривал его как некую субстанцию, «время как физическое явление» (так и называется одна из его статей 1982 г.). Согласно Козыреву, простейшее из физических свойств времени – его направленный ход, проявляющийся в причинных связях, позволяющий отличать причины от следствий, будущее от прошедшего. Благодаря своим физическим свойствам, по убеждению Козырева, время является активным участником мироздания: вносит в мир организующее жизненное начало, обеспечивая в нем гармонию жизни и смерти, препятствуя процессам разрушения. Степень активности времени Козырев определил через его плотность – именно это свойство вносит в систему организованность и уменьшает энтропию. Всякое движение, в том числе Вселенной и каждой ее части, происходит во времени и – главное – с участием времени. «Субстанция времени, являющаяся, возможно, единственным источником активности в нашем мире, передает поступательно движущейся в ней звезде момент вращения, подобно тому, как поступательное движение винтового стержня юлы порождает механическое вращение. Вот, наверное, самый наглядный образ машины, вырабатывающей энергию из времени, как Н. А. Козырев называл звезду и как, наверное, можно, следуя этой логике, назвать всю Вселенную» [9]. Именно время объединяет мир в единое целое, связывая объекты, между которыми нет обычного физического взаимодействия. И если время

у Козырева активно, то пространство лишь «пассивная арена, где разыгрываются события мира» [8, с. 405].

«Причинная механика» не просто теория – целое мировоззрение, научно-философская концепция, получившая широкий резонанс не только в научном мире, но и в литературе, художественной культуре. «После ужасной мировой войны и еще более ужасающих финальных атомных бомбардировок многие из тех, кто хоть сколько-нибудь слышал о диссертации Козырева, удаляющей термоядерные реакции из недр Солнца и звезд, с облегчением воспринимали это известие и приветствовали автора теории, доказывающей, что текущее время является источником энергии жизнеутверждающего Солнца. Так было на популярных лекциях, которые увлекательно читал сам Н. А. Козырев в многочисленных аудиториях» [3]. Тем более, что идеи Козырева воспринимались неотделимо от самого Козырева, он же «производил впечатление личности большого масштаба, человека большой породы, кристальной чистоты духа, человека, не способного ни на какую подлость» [14]. Пока сложно представить себе меру его влияния на ленинградскую культуру 1960–1980-х гг., но можно привести отдельные примеры ощутимого присутствия «времени Козырева» в произведениях неофициальной и вполне официальной литературы и изобразительного искусства, в творчестве представителей разных поколений. Так, известно, что Н. А. Козырев был дружен с семьей В. В. Стерлигова и Т. Н. Глебовой, бывал у них в Петергофе. Стерлигов и Козырев были людьми почти одного возраста и близкой судьбы: оба прошли сталинские лагеря, не сломившие ни того, ни другого. Их сближала, вероятно, и глубокая религиозность, ощущение Божественного присутствия в мире. Возможно, существует и какая-то не прямая, не буквальная связь между чашно-купольной Вселенной, открытой Стерлиговым в живописи, и научными воззрениями астрофизика Козырева. Особую роль сыграла личность Н. А. Козырева в культуре ленинградского андеграунда. В 1960-х гг. с его идеями познакомился художник и писатель Леон (Элик) Богданов. «Я был так поражен изложением теории Козырева, что посвятил ему короткое стихотворение: „Хлеб Козырева, козырь Хлебникова, / Но оба кажутся святыми, / И прорицания их вещи, / А время будет

делать вещи. / И козырь Хлебникова станет хлебом Козырева“» [1, с. 160]. Теория Козырева повлияла не только на творчество Богданова, она определила всю его дальнейшую жизнь, в которой важнейшим занятием стала фиксация в дневниковой форме тесной взаимосвязи космического и земного в его самых обыденных проявлениях, природных катастроф (вулканических извержений, землетрясений, цунами) и политических событий, социальных катаклизмов, людских судеб. Поэта Олега Охупкина связывала с Козыревым многолетняя дружба, несмотря на тридцатилетнюю разницу в возрасте. В 2019 г. вышла статья А. Корсунской «О. А. Охупкин и Н. А. Козырев: вопрос времени», где впервые рассмотрено художественное преломление научных взглядов Козырева в поэзии Охупкина, отмечено отражение основных положений теории времени в пяти лирических книгах Охупкина на протяжении 15 лет.

Теория Н. А. Козырева была опубликована в виде брошюры «Причинная или несимметричная механика в линейном приближении» в 1958 г. Отзывом на эту небольшую книгу в массовой печати стали статьи журналиста и физика В. Львова, посвященные идеям Козырева и развернувшейся вокруг них научной дискуссии (две – в «Вечернем Ленинграде» в 1958 г. и 1959 г. и статья в «Литературной газете» в 1959 г.). В ноябре 1959 г. в «Литературной газете» вышла также развернутая и очень эмоциональная статья М. Шагинян «Время с большой буквы», описывающая путь астрофизика Козырева с довоенных лет, его блестящие научные прозрения, открытия, идеи вплоть до публикации «Причинной механики». Именно благодаря этой статье в 1960-х о Козыреве узнал ленинградский художник Леонид Ткаченко. Вскоре состоялось его знакомство с ученым, началась работа над его портретами: один – небольшой, камерный, семейный, второй – в полный рост. Этот портрет Ткаченко дорабатывал потом много лет, с 1969 г. по 1983 г. – фактически до конца жизни Козырева, а затем подарил музею Пулковской обсерватории.

Учитывая интерес Августа Ланина к науке, можно предположить, что он видел публикации о Козыреве конца 1950-х гг., начиная с сообщений ленинградских газет в ноябре 1958 г. о сенсационном

открытии им вулканической деятельности на Луне и заканчивая упомянутыми выше статьями о теории времени. Однако достоверной информации об этом нет, как нет и явных следов знакомства с идеями Козырева в произведениях Ланина 1960-х гг. (хотя уже тогда появляется космическая тема и мотив соединения разных времен). В начале 1970-х гг. фигура Н. А. Козырева абсолютно точно присутствовала в том художественном контексте, который был Ланину близок: в 1972 г. портрет «Астрофизик Н. А. Козырев» работы Ткаченко экспонировался на выставке «Одиннадцати» в зале Союза художников РСФСР на Охте и был, конечно, хорошо известен Ланину, высоко ценившему творчество этой группы.

К 1970-м гг. Ланин уже заявил о себе как автор оригинальных кинетических цветомузыкальных проектов и создал свой метод функционального синтеза искусств на электронной основе. В 1972–1974 гг. художник работал над заказом НИИ медико-биологических проблем Академии наук СССР: проектировал на базе своего метода искусственную среду активного эмоционального воздействия – релаксационные помещения орбитальных станций и цветомузыкальные установки в космическом пространстве, призванные решить проблему сенсорной депривации космонавтов при длительном пребывании в космосе. Излишне подчеркивать, насколько Ланин в начале 1970-х гг. был погружен в космическую проблематику.

Вскоре после завершения этого проекта начинается его живописный период, и космическая тема занимает важное место даже в картинах, не имеющих на первый взгляд отношения к космосу. Появляются произведения Ланина, где этапы человеческой истории сосуществуют с планетами и звездами, подчиняясь тем же законам, что и космические тела. Разновременные события заполняют всю поверхность холста, будто бы в соответствии с теорией Козырева, по которой физические свойства времени наполняют содержанием промежутки пространства, не изменяя его геометрии. Время становится самостоятельным действующим лицом, а прошлое, настоящее и будущее проступают сквозь друг друга. В статье, посвященной преломлению идей Козырева в поэзии

Охупкина, А. Корсунская отмечает, что «мотив взаимопроникновения и, как следствие, взаимовлияния времен является сквозным для созданного поэтом художественного мира. Так, лирическая книга О. А. Охупкина „Возвращение мест“ о том, что вернуться в прошлое невозможно, но это время не исчезает, оно физически ощущаемо, даже может быть видимо, от него исходит энергия и излучение. Прошлое продолжает активно влиять на настоящее и будущее, как причина и следствие» [10, с. 252–253]. У поэзии – искусства временного – больше и возможностей выразить свойства времени. Удивительно, что Август Ланин явно ставит подобные задачи перед живописью, и в этом пространственном искусстве ему удается убедительно передать то же ощущение взаимопроникновения и взаимовлияния времен. Этот мотив можно считать одним из сквозных и в его произведениях, независимо от их тематики.

Однако присутствие «времени Козырева» уже в первых больших картинах Ланина середины 1970-х гг. остается пока лишь предположением автора статьи – кроме ощущения от самих произведений, документальных подтверждений этому нет: по словам наследников художника, он начал посещать нечастые и полупулегальные выступления ученого только на рубеже 1970–1980-х гг. (В 1979 г. Н. А. Козырев был уволен из Пулковской обсерватории, а через некоторое время вынужденно согласился на унижительную для него должность консультанта-пенсионера.) Но впечатления А. Ланина от этих немногочисленных лекций отразились в набросках неосуществленного триптиха «Логос, энтропия, хаос» (1983), посвященного Н. А. Козыреву.

Развитие концепции Н. А. Козырева прошло несколько последовательных этапов: от опровержения теории термоядерного происхождения звездной энергии в его диссертации (1947) к разработке идеи времени как внешнего источника энергии космических тел, теоретическим и экспериментальным подтверждениям того, что «звезды светятся иным образом», представленным в работе «Причинная или несимметричная механика в линейном приближении» (1958); через открытие свойства плотности времени и лабораторные исследования его взаимодействия с веществом (с начала

1960-х) к изучению связи объектов через время (середина 1970-х – начало 1980-х). Выступления Козырева на рубеже 1970–1980-х гг. давали максимально полное представление о его концепции, в том числе и о таких экспериментально обнаруженных им свойствах времени, как поглощение, излучение, отражение от поверхностей, а также об астрономических наблюдениях посредством времени и о возможности дальнего действия – мгновенной связи через время.

Центральной частью триптиха Ланина «Логос, энтропия, хаос» должен был стать портрет Н. А. Козырева. В одном из вариантов ученый стоит за кафедрой на фоне доски с формулами, в окружении динамичных спиралевидных потоков, втягивающих в свое вращение космические тела, что, вероятно, отражает идею о взаимодействии материи со временем и передаче субстанцией времени момента вращения поступательно движущейся в ней звезде. В набросках левой части триптиха можно увидеть изображенную в профиль молодую женщину, сидящую перед зеркалом. Этот фрагмент отсылает к рассуждению Козырева о зеркальном отображении хода времени («Мир с обратным течением времени должен быть равноценен нашему миру, отраженному в зеркале» [6, с. 366]), а также напоминает об обнаруженном Козыревым свойстве отражения времени от некоторых поверхностей, в частности от алюминиевых. Подготовительные рисунки Ланина к триптиху (фигура девушки, развернутая слева направо, и профиль старухи, развернутый справа налево) проясняют набросок: молодая женщина видит в зеркальном отражении свое будущее.

«Все, что может произойти, уже существует в будущем и продолжает существовать в прошлом. Перемещаясь по оси времени, мы только сталкиваемся с событиями в своем настоящем. В этом мире будущее уже существует, и поэтому не удивительно, что его можно наблюдать сейчас... Если же нельзя точно предсказывать будущее, то возможность его наблюдать становится не тривиальной и может вызвать в настоящем такие изменения, которые нарушат это будущее... Это означает, что судьба существует не с полной безусловностью. В нее можно вносить поправки» [5, с. 139–140]. Козырев полагал, что благодаря физическим свойствам времени

есть возможность вмешиваться в причинно-следственные отношения и «овладеть течением времени с тем, чтобы усиливать процессы, действующие против возрастания энтропии, то есть процессы жизни» [7, с. 287].

Согласимся, что Август Ланин действительно познакомился со взглядами Н. А. Козырева лишь на рубеже 1970–1980-х гг. и наброски триптиха «Логос, энтропия, хаос» – его единственный прямой отклик на теорию времени. Вполне вероятно, что почти физическое ощущение прозрачности временных пластов, их взаимопроникновения и взаимовлияния, их плотности или разреженности, исходящее от многих картин Ланина середины 1970-х гг. и более поздних, было его субъективным ощущением и личным открытием, совпавшим с результатами астрономических наблюдений, лабораторных экспериментов и теоретических исследований астрофизика Козырева. Тогда еще интереснее, ведь мы имеем дело с тем, как сходятся пути художественного и научного познания мира.

Рассмотрение живописи Августа Ланина в контексте конкретных научных событий его эпохи открывает новые возможности изучения произведений художника. Такой подход более продуктивен, чем констатация их «советскости», «литературности» или «недостаточной живописности» на фоне ведущих тенденций ленинградской школы 1970–1980-х гг.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Богданов Л.* Заметки о чаепитиях и землетрясениях. М. : Новое литературное обозрение, 2002.

2. *Войтекунас В.* Август Ланин: художник, архитектор, теоретик // Август Ланин. Графика. Скульптура: каталог. СПб. : Галерея «Альбом», 2008. С. 13–19. URL: <https://lanin.spb.ru/main/publications/voytekunas1/> (дата обращения: 30.09.2021).

3. *Дадаев А.* Николай Александрович Козырев. К 100-летию со дня рождения // Время и звезды: к 100-летию со дня рождения Н. Козырева. СПб. : Нестор-История, 2008. С. 3–90.

4. *Каган М.* Творчество Августа Ланина : вступ. ст. к каталогу // А. В. Ланин. Выставка произведений. Л.: Художник РСФСР, 1989.

С. 3–7. URL: <https://lanin.spb.ru/main/publications/kagan1/> (дата обращения: 30.09.2021).

5. *Козырев Н.* Астрономическое доказательство реальности четырехмерной геометрии Минковского // *Время и звезды: к 100-летию со дня рождения Н. А. Козырева.* СПб. : Нестор-История, 2008. С. 132–141. URL: <https://bookree.org/reader?file=1237534> (дата обращения: 30.09.2021).

6. *Козырев Н.* Астрономические наблюдения посредством физических свойств времени // *Козырев Н. А. Избранные труды.* Л. : ЛГУ, 1991. С. 363–383.

7. *Козырев Н.* Причинная или несимметричная механика в линейном приближении // *Козырев Н. А. Избранные труды.* Л. : ЛГУ, 1991. С. 232–287.

8. *Козырев Н.* Человек и природа // *Козырев Н. А. Избранные труды.* Л. : ЛГУ, 1991. С. 401–408.

9. *Козырев Ф.* Пунктиры будущего физики времени (Печатная версия выступления на Российском междисциплинарном семинаре по темпорологии 12 апреля 2011 г.). URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/kozirev_punktiri.pdf (дата обращения: 30.09.2021).

10. *Корсунская А. О. А. Охапкин и Н. А. Козырев: вопрос времени* // *Вестник Волгоградского гос. педагогического ун-та.* 2019. № 10 (143). С. 251–254.

11. *Ланин Д.* Август Ланин. М. : Белый город, 2008. URL: <https://lanin.spb.ru/main/publications/whitcity/> (дата обращения: 30.09.2021).

12. *Ланина Н.* Автопортрет на фоне СССР. СПб. : Нестор-История, 2010.

13. *Пиликин Д.* Назад в Будущее // *Август Ланин. Графика. Скульптура: каталог.* СПб.: Галерея «Альбом», 2008. С. 5–9. URL: <https://lanin.spb.ru/main/publications/pilikin/> (дата обращения: 30.09.2021).

14. *Ткаченко Л.* Слово о Козыреве // *Время и звезды: к 100-летию со дня рождения Н. А. Козырева.* СПб. : Нестор-История, 2008. С. 742–753. URL: <https://bookree.org/reader?file=1237534> (дата обращения: 30.09.2021).

15. *Фролов В.* Духовный Диснейленд Августа Ланина (Интервью с художником) // *Под ключ.* 2002. № 4 (19).



1. А. Ланин. Хаос. Серия «Сотворение мира». 1963.
Бумага, линогравюра. 44,5×61 см. Частное собрание



2. А. Ланин. Скрижали (Автопортрет). 1975.
Холст, масло. 175×175 см. Частное собрание



З. А. Ланин. Хаос. 1976. Холст, масло. 175×175 см.
Частное собрание



4. А. Лавин. Логос, энтропия, хаос.
Эскиз центральной части неосуществленного триптиха.
1983. Бумага, картон. 30×21,5 см. Частное собрание

**Кино и современное искусство:
концепция «кинематографического»
в визуальных исследованиях
и опыт «медленного кино»**

Создание новых площадок (реальных и виртуальных) для демонстрации фильмов, а также появление нетипичных для кино способов репрезентации времени, комбинирование движения и неподвижности усложнили устоявшуюся систему сходств и различий, размыли границы между видами искусства. В этом смысле опыт «медленного кино», влиятельного стилистического направления в кинематографе рубежа XX–XXI вв., дает возможность воспринимать и анализировать фильм как форму современного искусства.

Ключевые слова: медленное кино; медлительность; арт-кино; видео-арт; современное искусство; фотография; галерейный фильм; кинематографическое время; нарратив; длинный план

Alina Martynenko

**Cinema and Contemporary Art:
Concept of the “Cinematic” in Visual Studies
and Practice of “Slow Cinema”**

The article is devoted to a problem of the specificity of the medium of cinema in a situation of blurring the boundaries between the arts. The author comes to the conclusion that the distribution of new platforms for showing films (both

offline and online), as well as the emergence of forms of time representation, combinations of movement and stillness that are not typical for cinema, has complicated the established system of similarities and differences. In this sense, the experience of «slow cinema,» an influential stylistic current in cinema at the turn of the 20th – 21st centuries, makes it possible to think of film as a form of contemporary art.

Keywords: slow cinema; slowness; art-cinema; video art; contemporary art; photography; gallery film; cinematic time; narrative; long take

Движущиеся изображения стали частью художественной практики в середине 1960-х гг. с появлением первых видеокамер, что оказало значительное влияние на процесс демократизации творчества и переопределение роли автора. Несмотря на интерес художников к кино и поиску его пересечений с другими направлениями визуальной культуры (здесь можно вспомнить эксперименты Энди Уорхола с фильмической формой или влияние картин категории «В» на творчество Роберта Смитсона), взаимоотношения фильма и современного искусства все еще остаются малоизученной территорией.

Во-первых, это связано с размытостью объекта исследования; во-вторых, с недостаточной разработанностью категориального аппарата, адекватного обеим областям знания. Тем не менее отдельные попытки в рамках институциональной теории демонстрируют возможность осмыслить «фильм как жанр современного искусства» [6, с. 232–238], определить место в этой системе таких явлений, как видео-арт и «галерейный фильм», и тем самым преодолеть давние и укоренившиеся различия между двумя дисциплинами. Анализируя повторяемость кинематографических конвенций и тропов в художественных практиках, Эрика Болсом подчеркивает многообразие и изменчивость форм работы с движущимся изображением, заявляя, что «кинематографический материал неоднороден – его целостность как объекта нарушена» [10, р. 13]. По мнению исследовательницы, видеоинсталляции могут «предложить многочисленные ответы на вопрос, каким может быть кино», помочь переосмыслить его онтологию [10, р. 16–17].

В то же время до сих пор сохраняет свое влияние концепция «расширенного кино», предложенная Джином Янгбладом в 1970 г., согласно которой неконвенциональные формы экранных произведений генетически связаны с кинематографом [16]. Этот подход позволил применить к ним инструменты анализа, разработанные в теории кино, и на последующие десятилетия определил основной вектор исследовательской мысли.

Между тем в последнее время взаимодействие между кинематографом и современным искусством становится все более заметным: художники, преимущественно работавшие с фотографией и видео, снимают вполне конвенциональные художественные фильмы (яркий пример – Стив Маккуин), а режиссеры, получившие признание на мировых фестивалях, вовсе отказываются от повествовательности, обращаясь к альтернативным формам кино- и видеосъемки. Однако, как справедливо замечает художник Мыкола Ридный, «способы производства и дистрибуции по-прежнему существенно разграничивают два этих мира» [5].

Один из вариантов взаимодействия с современным искусством и его формами предлагает «медленное кино», влиятельное стилистическое направление, завоевавшее авторитет на мировых фестивалях в 2000-е, а сегодня несколько сменившее вектор своего развития. Несмотря на ряд громких премьер, таких, как фильмы «Свобода» А. Серры (Каннский кинофестиваль 2019 г.), «Дни» Цая Минляна (Берлинале-2020), «Память» А. Веерасетакула (Каннский кинофестиваль 2021 г.), режиссеры этого направления создают произведения, больше напоминающие видеоинсталляции, предназначенные для экспозиции в музеях и галереях, а также записанные на камеру перформансы. Покидая кинозалы и активно осваивая другие, более демократичные пространства, «медленное кино» начинает существовать независимо от классических инструментов распространения, проецирования и хранения движущихся изображений, которыми пользовалось кино.

В ответ на появление «новых медиа» и в связи с повсеместным распространением кино- и видеоизображений в работах современных художников проблема специфичности кино стала

центральной для исследователей визуальной культуры. В ситуации утраты четких границ вопрос о том, что определяет медиа, неразрывно сплетается с проблемами демонстрации и экспонирования работ, а также взаимосвязи технологии и традиционных форм искусства.

Исторически попытки объяснить специфику кинематографа приводили исследователей к другим, более древним культурным практикам. Так, Н. А. Хренов в генезисе кинематографа обнаруживает две магистральные линии: одна идет от литературы и лежит в основе принципа сюжетности, другая связана с цирком и родственными ему архаическими культурными формами (ритуалом, обрядом, фольклором) и соотносится с идеей зрелищности [9, с. 46–49].

Представления о том, какие качества являются сугубо кинематографическими, менялись, а вместе с ними менялось и место кино среди искусств. На самых ранних этапах своего развития кинематограф, пытаясь освободиться от статуса «аттракциона» и «балаганного развлечения», охотно интегрировался в литературную и театральную традиции, а позже, наоборот, стремился отделиться, определив свой особый путь (например, против литературоцентричности кино, «психологического реализма» восстает режиссер Франсуа Трюффо в статье «Об одной тенденции во французском кино») [7].

В книге «Возникновение кинематографического времени. Современность, случайность, архив» Мэри Энн Доан утверждает, что повествовательность не является характерной чертой кинематографа. Наоборот, его способность фиксировать «неспецифическое, неопознанное, развоплощенное, неисследованное» время, которое всегда считалось проблемой, противостоит любой структуризации [12, р. 162–163]. По мнению Доан, развитие нарративных структур в раннем кино связано с усилением процессов индустриализации и экспансии капитализма, с желанием «приручить» кинематографическое время, сделать длительность на экране почти невидимой. Важную роль в становлении доминирующей темпоральности сыграл монтаж, и в результате его

эволюции стал возможным «образ связного и единого „реального времени“, которое гораздо более „реально“, чем само „реальное время“» [12, р. 163].

Специфика кинематографического времени проявляется в повествовательных фильмах, сводящих к минимуму влияние монтажа. Так, например, «медленное кино», нарушая правила голливудского классического нарратива, за счет использования экстремально длинных планов делает явным наличие времени на экране. Эпизоды, сцены, планы длятся дольше, чем это необходимо зрителю, чтобы воспринять изображение и соотнести его с повествовательной функцией («изображение не говорит о своем отношении ко времени») [12, р. 163]. По мнению Кристин Томпсон, «продолжительность плана можно считать чрезмерной по отношению к драматургической функции сюжета, если она сама по себе не имеет повествовательной мотивации и не обязательно имеет символическое значение» [15, р. 490]. В этом случае на первый план выходят такие аспекты киноизображения, как материальность и длительность.

Еще одна категория, которая является центральной в дискуссии о специфике кинематографа, – это движение. А. Базен в классической работе «Онтология фотографического образа», вписывая кино в историю развития западной живописи и скульптуры, считал, что именно оно разрешило проблему «нетленности формы» и преодолело неподвижность фотографии, удовлетворив потребность искусств в реализме [1, с. 40–47].

В этой связи интересно обратиться к работам Ролана Барта, одного из первых начавшего семиотические исследования кино. Не случайно в эссе «Третий смысл» он использует как материал для анализа фильм основоположника монтажной теории С. М. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“». Говоря о кино, Барт описывает воздействие отдельных кадров фильма, иными словами, фотограмм, а не потока движущихся изображений на экране, тем самым как бы вступая в противоречие с теорией Эйзенштейна, согласно которой «смысл» содержится не в самих кадрах, а складывается из их взаимодействия друг с другом. Для Р. Барта фотограмма хотя и «не имеет

ничего общего с замкнутостью фотографии», содержит лишь след фильма, переживаемого как анимированный поток, однако именно в ней «мы можем найти „фильмическое“» [2, с. 185]. Барт здесь выступает как теоретик так называемого немонтажного направления (к нему условно можно отнести и «медленное кино»).

Выбор фотограмм в качестве объекта исследования Р. Барт объясняет тем, что движение в кинематографе является лишь подражанием реальному. В связи с этим приведем мнение А. Бергсона, который настаивал на кинематографическом механизме мышления: человек не может воспринимать процессы становления, а только оценивает ситуацию по неким «сняткам», сделанным в разные моменты времени. Ему свойственно желание разделить процесс движения на части, представить его в виде «воображаемых остановок» [3, с. 605]. Тот же механизм лежит в основе работы кинематографического аппарата. Собрать воедино отдельные «снятки», хотя и представляющие собой последовательность, позволяет нарратив.

Лаура Малви справедливо замечает, что в основе повествовательного кино лежат две конфликтующие темпоральности: время регистрации, «когда объект перед киноаппаратом впечатывается в светочувствительный материал», и сюжетное время. «Подобно тому, как неподвижный кадр поглощается иллюзией движения истории, так и присутствие момента регистрации, связанного с эстетикой неподвижной фотографии, должно раствориться в темпоральности повествования» [13, р. 136–137].

Эта одержимость движением доминировала в кинематографе с момента его появления, несмотря на то что авангардные течения регулярно выступали против нее. Ситуация меняется, когда пленку начинают вытеснять новые технологии, открывающие доступ к присущей кино неподвижности. В условиях, когда фильм в любой момент может быть остановлен, каждый кадр становится потенциально значимым как самостоятельная единица.

Проблема двойственных отношений статического изображения и его анимированного «двойника» – одна из центральных в новейших исследованиях кино. Так, например, в своей монографии Эйвинд Рёссаак рассуждает о первых фильмах и революции, совершенной

кинематографом, как о символической модели и фундаментальном условии для реализации всех форм «согласования» (“negotiation”) движущихся и неподвижных изображений [14, p. 10–11]. При этом история кино обычно недооценивает важность диалектических игр между ними, определяя отдельный кадр как базовую единицу пленки, невидимый и «пассивный» элемент, статичность которого полностью нейтрализуется в потоке изображений. Нарративный кинематограф приучил зрителя игнорировать это взаимодействие, нивелируя его влияние ради создания иллюзии единого вымышленного пространства и упорядоченного потока времени.

В качестве альтернативы этому доминирующему подходу можно предложить «медленное кино». Оно актуализирует проблему отношений кинематографа с другими искусствами, создавая напряжение между движением и статикой на экране. Ситуация усложняется тем, что местом демонстрации этих работ все чаще становятся не классические кинотеатры, а галереи и музеи, что означает изменение положения зрителя: он больше не обездвижен, а может перемещаться, чередуя точки зрения.

Несмотря на разрозненность кинематографического материала, разнообразие форм «медленного кино», основной набор характерных для него выразительных средств определяется довольно четко. Это «работа с длинными планами (зачастую экстремально долгими), использование методов децентрализации повествования, а также ярко выраженный акцент на покое и повседневности» [8]. С одной стороны, «медленное кино» доводит до крайности представление А. Базена о непрерывной фиксации реальности (планы становятся настолько длинными, что монтажные склейки, если они вообще есть, кажутся неожиданными), а с другой – сводит к минимуму движение в кадре: к неясным бликам света, скольжению облаков, трепету листвы, дрожи водной глади. Пока зрители наблюдают за ходом времени, герой, который в классической повествовательной модели всегда выступает носителем активности, остается пассивным.

Обостряя проблему соотношения движения и неподвижности, «медленное кино» нарушает правила голливудского

нарратива и монтажа и способствует освобождению времени. В этих фильмах, где изображение всегда балансирует между движением и статикой, момент регистрации внезапно прорывается сквозь повествовательную поверхность, проявляя связь кино с фотографией и изобразительной традицией.

Так, в книге «Фотография и кино» Дэвид Кэмпани объясняет поворот в сторону «медлительности» не только стремлением режиссеров и видеоартистов отделить себя от массового кино и зрелища в целом, но и желанием добиться ощущения «присутствия», характерного для других визуальных искусств [11, р. 36]. В кинематографе, где акцент, как правило, смещается с изображения на движение (что объясняется значительной развитостью повествовательных структур), процесс взглядывания заменяется слежением за перемещениями героев или предметов в пространстве. Тот факт, что в «медленном кино» события практически не происходят, а количество монтажных склеек существенно сокращено, означает, что у зрителя появляется возможность «созерцать и допрашивать изображение во время просмотра, то есть получать опыт, который является базовым при восприятии живописи и скульптуры» [11, р. 39]. Зритель может рассмотреть все: не только то, как выстроена композиция или свет в кадре, но и отдельные предметы, фактуру их поверхностей.

Таким образом, изучение феномена медлительности на экране включает в себя прояснение отношений между неподвижностью фотографии и изобразительного искусства и движением в кинематографе. Своего рода гибридность «медленного кино» представляет собой оппозицию однородным и редукативным представлениям о замкнутости медиума и открывает возможности для исследований, где история искусства пересекается с изучением кино.

Сегодня выразительные средства замедления экранного времени, выработанные в кинематографе, получают новое осмысление в видео-арте, VR-искусстве, видеоинсталляциях. Эти формы работы с движущимся изображением – примеры размывания границ внутри современного искусства, где «все артистические

компетенции выходят за пределы своих собственных областей, меняются местами и возможностями» [4, с. 27]. По мере того как исчезают категории неподвижности и локальной стабильности, становится все труднее найти «место», которое не является пограничным. В этом смысле обращение к медлительности в качестве художественной стратегии представляется продуктивным в дальнейшем изучении отношений между различными видами искусств и способов репрезентации движения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Базен А.* Что такое кино? М. : Искусство, 1972.
2. *Барт Р.* Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна // Строеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / под ред. К. Разлогова. М. : Радуга, 1984. С. 176–188.
3. *Бергсон А.* Материя и память // Творческая эволюция. Материя и память. Минск : Харвест, 1999. С. 414–668.
4. *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель. Нижний Новгород : Красная ласточка, 2018.
5. *Ридный М.* Больше, чем фильм. О связи кино и современного искусства // Синетикль : [Интернет-журнал]. URL: <http://cineticle.com/texts/1658-art-and-cinema.html> (дата обращения: 29.10.2021).
6. *Тейлор Б.* ART TODAY. Актуальное искусство 1975–2005. М. : Слово/SLOVO, 2006.
7. *Трюффо Ф.* Об одной тенденции во французском кино // Франсуа Трюффо: Мастера зарубежного киноискусства / сост. И. М. Беленький. М., 1985. С. 53–73.
8. *Фланаган М.* К эстетике «медленного» в современном кино // Синетикль : [Интернет-журнал]. URL: <http://cineticle.com/tema/207-k-estetike-medlennogo.html> (дата обращения: 14.10.2021).
9. *Хренов Н.* Кино. Реабилитация архетипической реальности. М. : Аграф, 2006.
10. *Balsom E.* Exhibiting cinema in contemporary art. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2013.
11. *Сатрану Д.* Photography and cinema. London : Reaktion, 2008.
12. *Doane M. A.* The Emergence of cinematic time. Modernity, contingency, the archive. Cambridge (Mass.) ; London : Harvard University Press, 2002.

13. *Mulvey L.* Stillness in the moving image // *The Cinematic* / ed. by D. Campany. London : Whitechapel ; Cambridge : The MIT Press, 2007. P. 134–139.

14. *Røssaak E.* The Still/Moving image: Cinema and the arts. Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2010.

15. *Thompson K.* The concept of cinematic excess // *Film Theory and Criticism* / ed. by L. Braudy, M. Cohen. London, New York : Oxford UP, 1999. P. 487–497.

16. *Youngblood G.* Expanded cinema. Boston : E. P. Dutton, 1970.

**Неизвестный портрет Владислава Мицкевича
кисти Мечислава Войткевича из коллекции
Национального художественного музея
Республики Беларусь**

В 1960 г. из Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны в коллекцию Национального художественного музея Республики Беларусь был передан «Портрет неизвестного» (холст, масло, 62×49 см, ЗЖ-65), ранее принадлежавший собранию Виленского Белорусского историко-этнографического музея имени Ивана Луцкевича. Длительное время личность автора этого живописного произведения, несмотря на имеющиеся подпись и указание места и даты создания – «М. WOJTKIEWICZ PARIS 1925», оставалась неизвестной. Углубленные поиски в среде польской художественной эмиграции в Париже позволили найти художника Мечислава Войткевича (1890–1960/1964), обнаружить упоминания об экспонировании данного полотна на выставках и атрибутировать его. Изображенный оказался польским публицистом, книгоиздателем и общественным деятелем Владиславом Мицкевичем (1838–1926), старшим сыном поэта Адама Мицкевича. *Ключевые слова:* живопись 1-й половины XX в.; Мечислав Войткевич; Владислав Мицкевич; польские художники XX в.

Aleksei Matiushonok

**Unknown Portrait of Vladislav Mitskevich
by Mecheslav Voitkevich from the Collection
of the National Art Museum of the Republic of Belarus**

In 1960 from the Belarusian State Museum of the History of the Great Patriotic War, the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus

received “Portrait of an Unknown Man” (oil on canvas, 62×49 cm, ЗЖ-65), previously belonged to the collection of the Vilna Belarusian Historical and Ethnographic Museum named after Ivan Lutskevich. For a long time, the identity of the author of this painting remained unknown, despite the signature on the portrait, place, and date of creation – “M. WOJTKIEWICZ PARIS 1925”. In-depth searches among the Polish artistic emigration in Paris made it possible to identify the artist Mieczysław Wojtkiewicz (1890–1960/1964), to find references to this canvas having been shown at exhibitions and attribute the person depicted, who turned out to be a Polish publicist, book publisher and public figure Władysław Mickiewicz (1838–1926), the eldest son of the poet Adam Mickiewicz.

Keywords: painting of the the first half of the 20th century; Mieczysław Wojtkiewicz; Władysław Mickiewicz; Polish artists of the 20th century

В коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь хранится «Портрет неизвестного» (холст, масло, 62×49 см, ЗЖ-65). На основании имеющейся слева внизу подписи «M. WOJTKIEWICZ PARIS 1925» произведение было отнесено к польской художественной школе, однако никакой информации об авторе до недавнего времени не было. В доступной справочной литературе имя М. Войткевича не упоминалось.

Живописное полотно поступило в музей в 1960 г. из Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны (БГМИВОВ) (инв. № 32038 МИОВ, акт выдачи № 329 от 23 мая 1960 г.). Согласно записи регистрации в Книге поступлений БГМИВОВ от 3 ноября 1951 г. ранее портрет находился в собрании Виленского Белорусского музея имени Ивана Луцкевича, созданного на базе частной коллекции известного белорусского ученого и общественного деятеля Ивана Ивановича Луцкевича (1881–1919). Учитывая важность этого музея для Беларуси и тот факт, что отмечалось 100-летие со дня его основания, кратко остановимся на его истории.

Первоначально свою коллекцию, носившую историко-краеведческий характер, Иван Луцкевич разместил в редакции газеты «Наша нива», сделав общедоступной. Для того чтобы превратить собрание в полноценный музей, он основал Белорусское научное общество, которому все и пожертвовал. Белорусский музей в Вильно

открылся лишь в 1921 г., после смерти Луцкевича, и был назван в его честь (полное название – Виленский Белорусский историко-этнографический музей имени Ивана Луцкевича). Здесь были представлены археологическая, сфрагистическая, нумизматическая коллекции, собрание медалей и крестов, старинная одежда, оружие, рукописные книги, иконы, произведения старых и современных художников и многое др. Согласно инвентаризации 1941 г. [2] музей насчитывал 13 450 единиц хранения. В его архиве хранились документы XVIII – середины XX в. Библиотечный фонд содержал свыше 14 тыс. томов. Директором музея с момента его открытия был младший брат Ивана Луцкевича – Антон (1884–1942), белорусский политик и общественный деятель, историк, публицист, репрессированный в 1939 г. Музей в Вильно прекратил свое существование в конце 1944-го – начале 1945 г. Сохранившиеся после окончания Второй мировой войны экспонаты были разделены совместной комиссией между Литовской ССР и Белорусской ССР.

К сожалению, уцелела лишь одна инвентарная книга Белорусского музея в Вильно [1; 3]. Записей о «Портрете неизвестного» в ней обнаружено не было. На самом произведении инвентарные номера Белорусского музея в Вильно либо иные свидетельства принадлежности его коллекции отсутствуют. Таким образом, единственным подтверждением происхождения данного произведения из собрания первого белорусского музея является информация о поступлении в БГМИВОВ.

Учитывая место создания портрета, указанное в составе подписи, автора искали среди польских художников, учившихся в Париже, и в эмигрантских кругах. Характерный для последних лет процесс активной оцифровки печатных изданий, в том числе выставочных каталогов и периодики, и их общедоступность на сайтах европейских библиотек позволили сдвинуть поиски с мертвой точки. Удалось установить, что произведение принадлежит кисти Мечислава Войткевича, в свое время довольно популярного художника, ныне практически забытого. На основании полученной информации мы попытались составить его творческий портрет.

Согласно карте регистрации, хранящейся в Государственном архиве в Познани, Мечислав Войткевич родился в этом городе 28 марта 1890 г. Отец – Максимилиан Войткевич (1857–1928), мать – Юлиана, урожденная Вечорэк (1860–1941) [13]. Будущий художник учился в частной школе рисунка и живописи Марии Кремер, существовавшей с 1900 по 1920 г. по адресу Вильгельмплац, 2. Из Познани художник перебрался в Берлин, где помимо живописи изучал прикладное искусство [5, s. 363]. До Первой мировой войны Войткевич работал в Германии, занимаясь преимущественно фресками, витражами и мозаиками. В 1923 г. он вернулся в Познань, но, вероятно, уже в 1925 г. переехал в Париж. С 1927 г. Войткевич принимает активное участие в художественных выставках, например, в групповой Салона Национального общества изящных искусств в Гран-Пале в Париже [6], а в 1928 г. состоялась его персональная выставка в Федерации французских художников, где он представил портреты [22, s. 466]. Парижская пресса отозвалась положительно, высоко оценив показанные произведения: «Мечислав Войткевич, один из лучших польских художников-портретистов современной школы, уже хорошо известный своими настенными росписями и проектами витражей, с пятницы 16 по пятницу 30 ноября проводит выставку пейзажей и портретов...». «Несомненно, эта красивая выставка – самый блестящий успех», – писал в *Le Figaro* от 15 ноября 1928 г. Жак Рейлиан [12]. Хвалебный отзыв был опубликован и Ксавье д'Орфеем в газете *Le Gaulois* 26 ноября 1928 г. [10, p. 3]. В нем автор отмечал «точность, колорит» и трудолюбие художника, характеризуя его как «наблюдателя с очень богатой и гармоничной индивидуальностью». Статья ценна перечнем портретов, каждый из которых К. д'Орфей кратко описывает, отмечая те или иные композиционные или живописные качества, указывая на род занятий изображенных моделей. Среди перечисленного – два автопортрета, созданные «с разницей в пятнадцать лет», что демонстрирует «эволюцию художника», «Портрет профессора Пастеровского института Данисера», «Портрет мадам Гомпертц», «Дама с собакой», «Пизанская женщина», «Портрет Владислава Мицкевича» и др. Мы еще вернемся к этой публикации позже.

В 1929, 1931 и 1932 гг. Войткевич продолжает экспонироваться в Гран-Пале [7; 8; 9]. В 1930 г. в Национальном салоне изящных искусств его творчество было представлено портретом виолончелиста Дирана Александяна (1881–1954), получившим хорошую оценку критиков [17, р. 4]. В 1932 г. художник участвовал в экспозиции «Портреты мужчин, женщин и детей» в галерее Федерации французских художников [23, s. 198] и выставке Общества французских художников [18, р. 7], а в 1935 г. выставлялся в Труа [23, s. 370].

С 1936 г. М. Войткевич был членом Группы польских художников во Франции и их друзей, организованной вместо Союза польских художников в Париже. Несмотря на активную деятельность в Париже, художник не забывал родной город, регулярно высылая свои произведения на познаньские выставки. В сентябре 1936 г. Войткевич участвовал в открытии выставочного сезона в Обществе друзей изящных искусств в Познани. Это были сразу три выставки – живописи Зофии Дзюжиньской-Росиньской (1896–1979), портретов и пейзажей Тертулиана Стаблевского (1901–1973) и персональная Мечислава Войткевича. Художник представил несколько портретов, натюрморты и портретные миниатюры на слоновой кости. Заметка о событии была опубликована в «Познаньском курьере» в номере 460 от 29 сентября 1936 г. [25, s. 6]. Сохранилась фотография, запечатлевшая гостей вернисажа на фоне работ М. Войткевича, опубликованная в монографии Ярослава Мультчиньского «Художественная жизнь в Познани в 1919–1939» [16, s. 41].

С 4 по 18 октября 1936 г. в Познани состоялась групповая выставка «Искусство, цветы, интерьеры», на которой было пять живописных работ Войткевича: «Георгины», «Портрет Т. W.», «Душистый горошек», «Зеленый пейзаж» и «Циннии» [14, s. 15].

О периоде после окончания Второй мировой войны нам удалось узнать, что Войткевич участвовал только в выставках во Франции. Так, на проходившем с 30 ноября 1945 г. по 1 января 1946 г. в Париже XXXVII Зимнем салоне в Музее изящных искусств были представлены четыре работы художника: «В Оазисе»,

«Портрет месье Жоржа Мэдокса», «Вид Парижа» и «Мой портрет» [21]. В следующем году художник выставил «Портрет месье Жюля Лёбница» и композицию «Причастница» [21, р. 153]. В 1949 г. во французской столице состоялась «Выставка художников в изгнании» при поддержке Международной организации по делам беженцев [11], и там были два произведения Войткевича – «Луара» и «Полдень на Монмартре» [11, р. 46]. Наконец, художник принял участие в «Выставке польских живописцев и скульпторов во Франции», мероприятии, проводившемся с 5 по 15 июля 1956 г. в отеле «Боек» (De Voeck's Hotel) [12]. Экспонировались три картины – «В Оазисе», «Св. Франциск» и «Полдень».

В 1950-х гг. М. Войткевич проживал в Париже и там же, вероятно, умер в 1960-м или 1964 г. Возможно, художник похоронен на польской части кладбища Монморанси, около Парижа, однако данная информация пока нуждается в подтверждении.

Таким образом, нам удалось хотя бы фрагментарно воссоздать биографию художника. К сожалению, поиск произведений М. Войткевича в музейных собраниях практически не дал результатов. Как оказалось, в коллекции Польской библиотеки и Историко-литературного общества в Париже, к нашему удивлению, работы художника отсутствуют. Лишь в Национальном музее в Познани есть «Портрет мужчины в профиль» 1910 г. (холст, масло, инвентарный номер MNP Mr 2878), манера исполнения которого существенно отличается от портрета, хранящегося в Национальном художественном музее Республики Беларусь. Можно предположить, что названное произведение было выполнено в ученический период, возможно, еще в годы обучения в Познани. Также известно, что на торгах № 231 польского аукционного дома Remrex 13 июля 2016 г. фигурировал натюрморт кисти М. Войткевича «Цветы в вазе» 1932 г. (картон, масло, 52×32,5 см; лот № 1102) [4]. Приходится констатировать, что, несмотря на обилие упоминаний произведений художника, экспонировавшихся на выставках во Франции и Польше, два портрета из коллекций белорусского и польского музеев и натюрморт, выставленный на аукционные торги, – единственные известные и доступные в настоящий момент

картины М. Войткевича. Тем не менее, суммируя информацию, мы можем говорить о нем как о портретисте, мастере натюрморта и пейзажисте. Однако жанр портрета, безусловно, превалировал в творчестве художника.

Кто же стал моделью для Войткевича и чей облик сохранил портрет из Национального художественного музея Республики Беларусь?

При поступлении в коллекцию музея в актах выдачи/приема произведение фигурировало как «Портрет неизвестного (Портрет старика)». Собирая информацию о М. Войткевиче, мы общались с коллегами из Польской библиотеки в Париже и Литературного музея Адама Мицкевича в Варшаве, которые предположили, что на картине может быть изображен Владислав Мицкевич, видный деятель польской эмиграции в Париже. Сравнительный анализ портрета из коллекции музея и сохранившихся фото, живописных и графических изображений Мицкевича не оставляет сомнения, что перед нами один и тот же человек.

Владислав Юзеф Мицкевич (1838–1926) был старшим сыном знаменитого белорусско-польского поэта, деятеля польского национального движения Адама Мицкевича (1798–1855) и Целины Шимановской (1812–1855), дочери известной польской пианистки и композитора Марии Шимановской (1789–1831). В. Мицкевич активно занимался популяризацией культуры и истории Речи Посполитой. Им было основано издательство «Люксембургский книжный магазин» (1864–1889) для продвижения произведений польских авторов на французском и родном языках. В 1889 г. Мицкевич возглавил Польскую библиотеку в Париже, а в 1903 г. основал при ней Музей Адама Мицкевича. В рамках серии «Народная библиотека Польши» им было издано 68 патриотических произведений. Он является автором «Дневников», опубликованных лишь после его смерти [15], им созданы такие труды, как «Жизнь и творчество Адама Мицкевича» (*Adam Mickiewicz : sa vie et son oeuvre*, 1858), монография «Эмиграция Польши 1860–1890» (*Emigracja Polska*, 1860–1890) и др. Он издал многие литературные произведения своего отца,

корреспонденцию и материалы, касающиеся его жизни и деятельности. Владислав Мицкевич переводил поэта и драматурга Зигмунда Красинского (1812–1859) и других польских писателей на французский язык. Его статьи регулярно публиковались в польских журналах: «Познаньский дневник» (Dziennik Poznański), «Иллюстрированный еженедельник» (Tygodnik Ilustrowany) и «Литературные новости» (Wiadomości Literackie). С 1919 г. В. Мицкевич был почетным профессором Виленского университета, а с 1922 г. – Ягеллонского, с 1921 г. – членом Польской академии знаний. В. Мицкевич был награжден Командорским крестом Polonia Restituta [24].

Портрет был выполнен Войткевичем незадолго до смерти Мицкевича. Художник запечатлел своего известного соотечественника сидящим в кресле, погружившимся в размышления или воспоминания. Эту работу отличает эмоциональная манера живописи, демонстрирующая умение художника передавать не только внешнее сходство, но и внутреннее состояние портретируемого. Круг польской эмиграции был узок, и можно с уверенностью утверждать, что они были знакомы. К сожалению, документальных подтверждений нами не обнаружено, но если принять во внимание активную роль Мицкевича в жизни польских эмигрантов, то нельзя исключить, что он мог опекать молодого познаньского художника, приехавшего в Париж. Не вызывает сомнений то, что именно о данном портрете идет речь в статье Ксавье д'Орфея о персональной выставке Войткевича 1928 г. [10].

Безусловно, ставить точку в атрибуции этого произведения преждевременно. Предстоит еще пролить свет на многие страницы биографии художника, равно как и на историю бытования портрета.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства. Ф. 518. Оп. 1. Д. 1128.

2. Віленскі Музей імя Івана Луцкевіча // Беларуска ІНфармацыйны Цэнтар. URL: <https://web.archive.org/web/20160404121252/http://vilnia.com/museum/default.asp?newsId=18> (дата обращения: 30.09.2021).

3. Інвентарная кніга Музею ім. Ів. Луцкевіча Беларускага Навуковага Таварыства ў Вільні № 1: пач. 3 чэрв. 1922 г. / Тэкст кнігі падрыхт. да публ. У. Крукоўскі // Спадчына. 1995. № 1. С. 47–51; № 2. С. 85–111; № 3. С. 138–156; № 4. С. 60–79. № 5. С. 163–190.

4. 231 Aukcja Dzieł Sztuki I Antyków // Dom Aukcyjny Rempex. URL: [https://rempex.com.pl/wydarzenia/346-231-aukcja-dziel-sztuki-i-antykow/przedmioty/52377-kwiaty-w-wazonie-1932?lot_filter\[order\]=title&lot_filter\[archive\]=true](https://rempex.com.pl/wydarzenia/346-231-aukcja-dziel-sztuki-i-antykow/przedmioty/52377-kwiaty-w-wazonie-1932?lot_filter[order]=title&lot_filter[archive]=true) (дата обращения: 30.09.2021).

5. *Bartnicka-Górska H., Szczepińska-Tramer J.* W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960. Warszawa : Wydawnictwo Neriton, 2005.

6. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (Champs Élysée), du 1er mai au 30 juin 1927: XXXII Exposition. Evreux : C. Hérissey, 1927.

7. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (Champs Élysée), du 1er mai au 30 juin 1929, XXIV Exposition. Paris, 1929.

8. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (Champs Élysée), du 1er mai au 30 juin 1931: XXXVIe exposition. Evreux : C. Hérissey, 1931.

9. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs exposés au Grand Palais (Champs Élysée), du 1er mai au 30 juin 1932. Paris, 1932.

10. *D'Orfeuill X.* Une exposition d'artiste polonais // Le Gaulois. 1928. 26 novembre (Numéro 18679).

11. Exposition des Artistes en Exil présentée par Organisation Internationale pour les Réfugiés (O.I.R.) : du 9 au 30 juillet 1949. Paris, 1949.

12. Exposition des peintres et sculpteurs polonais en France du 5 au 15 juillet 1956. Bruxelles, 1956.

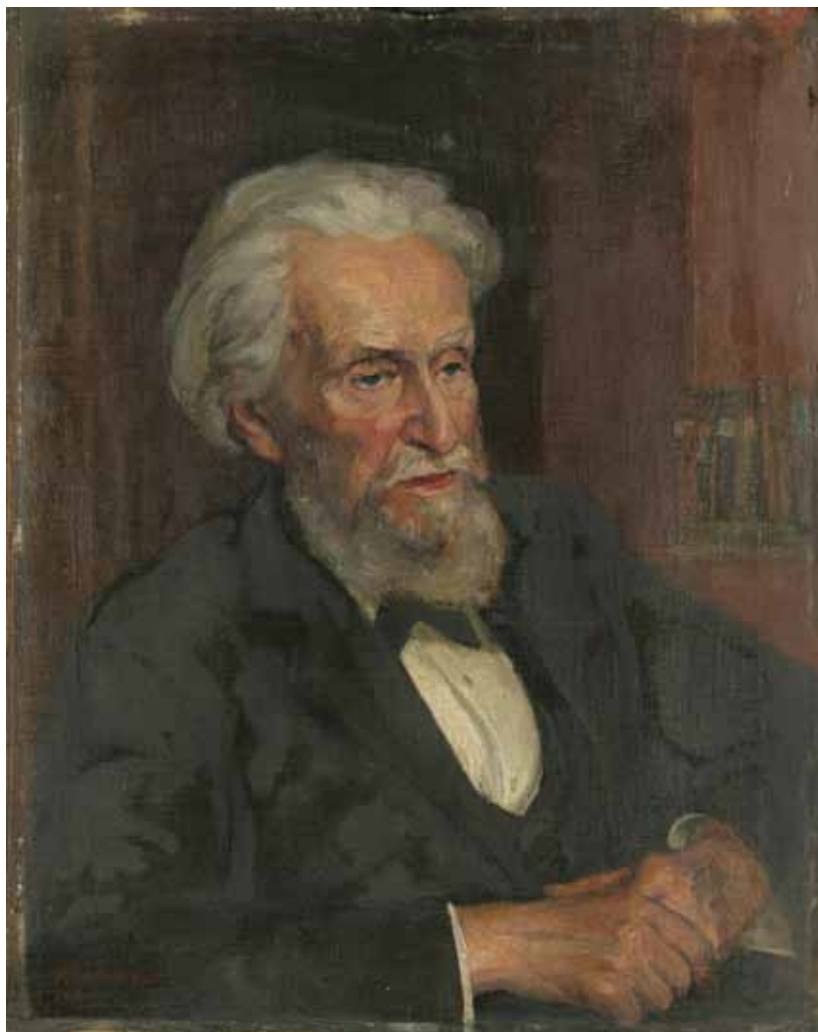
13. Karta meldunkowa Mieczysława Wojtkiewiczza // Szukaj w Archiwach. URL: <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/ru/skan/-/skan/44bfc5d1afa75b4b3adc2b851a0970f943fa8e9b575e12b6b6e9a5777ee7d0d1> (дата обращения: 30.09.2021).

14. Katalog wystawy «Sztuka, Kwiaty, Wnętrze». 4–18 października 1936 r. Poznań : [bez miejsca wydania], 1936.

15. *Mickiewicz W.* Pamiętniki. T. 1–3. Warszawa : nakł. Gebethnera i Wolffa, 1926–1933.

16. *Mulczyński J.* Życie artystyczne w Poznaniu w latach 1919–1939. Poznań : Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2019.

17. *Pascal-Lévis A.* Au Salon des Artistes Français et de la nationale // *Les Artistes d'aujourd'hui*. 1930. I (VI).
18. *Pascal-Lévis A.* Au Salon des Artistes Français et de la nationale // *Les Artistes d'aujourd'hui*. 1932. Juin.
19. *Reyliane J.* Mieciclas Wojtkiewicz // *Figaro*. 1928. 15 novembre (Numéro 320).
20. Salon d'Hiver : XXXVIIe exposition : 1945 : Musée des beaux-arts de la ville de Paris : Catalogue des oeuvres exposées : du vendredi 30 novembre au lundi 1er janvier 1946. Paris : L'Emancipatrice, 1945.
21. Salon d'Hiver : XXXVIIIe exposition : 1946. Catalogue des œuvres exposées, 30 novembre – 31 décembre 1946. Paris : L'Emancipatrice, 1946.
22. *Wierzbicka A.* Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyborem tekstów, wybór, oprac. i wpraw. Część II: lata 1922–1929. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2015.
23. *Wierzbicka A.* Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji w latach 1900–1939. Diariusz wydarzeń z wyborem tekstów, wybór, oprac. i wpraw. Część III: lata 1930–1939. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2016.
24. Władysław Mickiewicz // Internetowa encyklopedia PWN (Państwowe Wydawnictwo Naukowe). URL: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Mickiewicz-Wladyslaw;3940564.html> (дата обращения: 30.09.2021).
25. Wystawy // *Kurier Poznański*. 1936. 29 września. Nr 460.



1. Мечислав Войткевич. Портрет Владислава Мицкевича.
1925. Холст, масло. 62×49 см. Национальный художественный
музей Республики Беларусь (инв. № ЗЖ-65)



2. Открытие выставки Зофии Дзюжиньской-Росиньской, Мечислава Войткевича и Тертулиана Стаблевского. Общество друзей изящных искусств, Познань. 1935. Национальный цифровой архив Республики Польша



3. Мечислав Войткевич. Портрет мужчины в профиль.
1910. Холст, масло. 55×46 см. Национальный музей
в Познани (инв. № MNP Mr 2878)



4. Мечислав Войткевич. Цветы в вазе. 1932. Картон, масло.
52×32,5 см. Польский аукционный дом Remrex

Искусствоведение по Интернету

Ресурсы Интернета общедоступны и безграничны, пользоваться ими легко и удобно. Объем информации колоссальный: оцифрованные монографии, учебники, архивные документы, научные публикации, виртуальные пространства музеев. Этот материал сконцентрирован или рассеян, и нужно уметь находить и выбирать то, что отвечает требованиям научности, достоверности и проверяемости.

Ключевые слова: искусствоведение; изучение истории искусства; источники информации; Интернет; поисковые системы; Википедия; сайт

Natalia Melekhova

Learning Art Online

The information resources of the Internet are publicly available and limitless, the issue of its search and selection is relevant. It is relatively easy and convenient to use Internet resources as they contain a huge amount of information: digitized monographs, books, archival documents, scientific publications, virtual spaces of museums. This material is concentrated or scattered, and one needs to be able to find and select the information that meets the requirements of scientific character, reliability, and verifiability.

Keywords: art science; study of the history of art; sources of information; Internet; search engines; Wikipedia; website

Поисковые системы стали «главным элементом образования», студенты ищут информацию в *Google* и других крупных поисковиках чаще, чем в библиотеках.

Лоуренс М. Хинман, профессор философии

Если подходить к искусствоведению как к научной дисциплине или ставить перед собой исследовательские задачи, то при выборе источников следует руководствоваться научным подходом. Библиотеки, документы и бумажные издания все еще используются, но первое место в поиске информации для любых целей занимает Интернет. Степень доверия к нему часто превосходит критический уровень, «прочитал это в Интернете» означает «достоверно». Сенсационные статьи, невероятные интерпретации, альтернативные знания быстро распространяются. Увлечение ими затронуло все области – от истории до отраслевой науки, и сфера искусства здесь не исключение [4].

До конца XX в. найти информацию было не так просто, значительная ее часть оказывалась недоступна широкому кругу. С развитием технологий Интернета проблемы возникают с правильным выбором из колоссального объема. Библиотеки, музеи и архивы остаются открытыми для всех, но к традиционным источникам теперь обращаются мало. Как отметил М. Хинман, «студенты ищут информацию в *Google* и других крупных поисковиках чаще, чем в библиотеках» [3, р. 22]. Ее доступность в Сети позволяет экономить время и силы – раньше их приходилось тратить на добывание сведений и анализ.

Недавно печатные издания были основными «кирпичиками, из которых складывается история искусства» [1]. Отсылки на источники выглядели так: «...важнейшие – серии книг *Pelican History of Art*. Публикацию их начал Н. Певзнер, в н. в. этим занимается издательство Йельского университета. Дополнением к этим сериям служит 11 томов *Oxford History of English Art...*». Или: «если нужно получить самые последние сведения... следует обращаться... к журналам, которые издают институты и научные общества Европы и Америки. Это прежде всего *Burlington Magazine* и *Art Bulletin*. В журналах специалисты пишут для

специалистов, публикуя документальный материал и свое истолкование различных вопросов и тем» [1, с. 645]. Сейчас печатные тексты переведены в цифровой формат, а в отсылке, например, на научное издание Burlington Magazine дается его интернет-адрес: <https://burlington.org.uk>.

Различие между Сетью и библиотекой в том, что последняя содержит информацию на материальном носителе – бумаге, а Сеть является резервуаром подвижной информации, содержащей письменные документы в цифровом формате, а также гиперобъекты мультимедийного характера (изображения, фильмы, звуки). Еще одно отличие – материалы не только читаются, просматриваются и прослушиваются, но и создаются и изменяются пользователями. Первая версия Web 1.0 состояла из сайтов, которые можно было посещать и изучать, однако нельзя было взаимодействовать с ними. Web 2.0 обеспечивает возможность активного взаимодействия с Интернетом. Сеть стала коллективным творением, каждый может быть и пользователем контента, и автором. А Википедия – крупнейшая коллективная энциклопедия на разных языках – доступна везде, где есть подключение к Интернету. Поскольку ссылка на Википедию появляется первой в быстром поисковом ответе, возникает иллюзия легкости и доступности получения знания.

Для исследователя и ученого важным становится выбор информации из огромного объема. В учебных целях используются специализированные учебные пособия, монографии, энциклопедии и научные публикации. Более узок круг источников для научной работы, на которые ссылаются при цитировании, – это официальные и научные издания, рецензируемые учебники и справочники. В них вероятность ошибки сведена к минимуму. До публикации монография или статья академического журнала оценивается и рецензируется учеными, ее подготовкой занимаются редактор и корректор. К научно-популярным, литературным и художественным изданиям обращаются только в том случае, если они являются предметом исследования. Энциклопедия «Британика», например, с 2012 г. отказалась от бумажных изданий в пользу платной интернет-версии www.britannica.com. Профессионалы работают над

информацией и отвечают за авторитет этого старейшего издания перед подписчиками. Такими источниками можно пользоваться в учебной подготовке и научной работе наравне с традиционными печатными. Если же нужных книг в электронном виде нет, то их ищут в библиотеке или архиве, и Интернет помогает определить место их нахождения.

Сегодня, чтобы улучшить исследовательские навыки, необходимо знать основы работы с цифровой информацией. Важным здесь является в том числе умение правильно выбрать веб-сайт. Институциональный сайт музея, университета, научного издательства считается более авторитетным, чем универсальный портал – новостной журнал или персональный сайт. В США College Art Association организует научные конференции, издает Art Bulletin и Art Journal (www.collegeart.org), в Великобритании авторитетом пользуются Association of Art Historians (ААН) и Journal of the Association for Art History (www.aah.org.uk), (arthistoryjournal.org.uk). Подобные ассоциации могут быть межрегиональными, по специальностям и т. д. Например, PubMed занимается биологическими и медицинскими публикациями (<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov>). Сайт www.academia.edu – междисциплинарная социальная сеть ученых – публикует статьи, новости исследовательской среды, отслеживает цитируемость по именам и ключевым словам. Сайт www.sciencedirect.com специализируется на научной литературе, обеспечивает свободный доступ к материалам университетов и платный – к научным публикациям.

Существуют поисковые системы, нацеленные на выбор научных публикаций: Google Scholar («Академия Google») предоставляет результаты исследований и публикации, включая диссертации, книги и научные статьи. Запрос вводится в строку поиска – и Scholar выдает метаданные: название, сведения об авторах, аннотацию, ключевые слова, а также доступ к полным текстам статей (платный). Для поиска русскоязычных материалов создан электронный ресурс «Научная электронная библиотека». НЭБ (www.elibrary.ru) содержит монографии, диссертации и авторефераты, журналы, сборники докладов конференций и является

электронной библиотекой научной литературы, материал которой рассортирован по библиотечному принципу – названиям, темам, авторам. На странице каждой публикации имеется набор ссылок, которые ведут на страницу автора, организации, редактора или рецензента для книг, на страницу журнала или сборника тезисов для статей. Предусмотрены разные режимы доступа к публикациям – от прямого к текстам на сайте НЭБ до платного заказа выбранных материалов. Интернет-платформа Google Arts & Culture предоставляет доступ к изображениям произведений искусства с высоким разрешением. Сведения из таких поисковых систем актуальны и ориентированы на ученых и профессионалов. Информация, которую невозможно проверить, не используется для учебных и научных целей, высока вероятность недостоверности или розыгрыша [4].

Википедия тоже может быть инструментом исследования, если знать особенности этого справочного источника. Она дает первоначальные сведения, является контекстным словарем, статьи гиперссылками связаны с другими статьями по теме, часто есть ссылки на источники цитирования. Преимущество Википедии – наличие вкладки «История» для каждой статьи с информацией об изменениях в материале с момента создания, просматриваются и спорные вопросы по теме.

В настоящее время отмечается предвзятость поисковых систем к поисковым запросам [3]. Если раньше сайты ранжировались по посещаемости, то Web 2.0 умеет приспосабливаться к профилю пользователя [3, р. 20]. После ввода, например, запроса «масляная» человек получает результат, зависящий от его профиля, который составила поисковая компания: сайт салона «Товары для художников» или продуктового магазина. Маленькие текстовые файлы cookies браузер размещает для пользователей, отслеживая каждую активность на сайте. «Наиболее крупные компании – разработчики поисковых систем, такие как Google, направляют сотни миллионов пользователей к одному контенту, а не к другому, к одним ресурсам, а не к другим» [2, р. 11–34]. Порядок, в котором веб-адреса появляются в списке, основан на сложных и конфиденциальных

алгоритмах, позиция результата может быть спонсирована платной рекламой [5].

Можно ли использовать Интернет для получения информации в образовательных и научных целях? Источники изучения дисциплины остаются традиционными, а Интернет является уникальным инструментом и безграничным хранилищем, где содержится колоссальный объем оцифрованных текстов, изображений и др. Есть возможность увидеть произведения искусства в любом ракурсе и приближении, рассмотреть красочные слои, недоступные невооруженному глазу, изучить аудио- и видеоматериалы. При работе с Сетью нужно учитывать особенности этого информационного пространства – открытость для любых мнений и интерпретаций и свойство обратного взаимодействия.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гомбрих Э.* История искусства. М. : Искусство – XXI век, 2017.
2. *Diaz A.* Through the Google Goggles: Sociopolitical Bias in Search Engine Design // *Web Search: Multidisciplinary Perspectives* / ed. by A. Spink, M. Zimmer. Berlin : Springer-Verlag, 2008. P. 11–34.
3. *Hinman L.* M. Esse Est Indicato in Google: Ethical and Political Issues in Search Engines // *International Review of Information Ethics*. 2005. № 3. P. 19–25.
4. *Pulvirenti E.* Strane notizie d'arte sul web: ci possiamo fidare? URL: <http://www.didatticarte.it/Blog/p=10281> (дата обращения: 03.09.2021).
5. *Tavani H.* Search Engines and Ethics // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Summer 2019 Edition / ed. by E. N. Zalta. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/ethics-search> (дата обращения: 10.09.2021).

**«Возрожденное наследие» (на материалах
выставки Центрального государственного
музея Республики Казахстан)¹**

Художественные изделия из кожи – один из самобытных видов декоративно-прикладного искусства казахов. Рассмотрены подходы к сохранению национального культурного наследия, в том числе работа по реставрации традиционных кожаных поясов мастерами Центрального государственного музея Казахстана в рамках подготовки к выставке «Возрожденное наследие».

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство; пояс; культурное наследие; реставрация; музей

**Madina Mussakhanova,
Zhanel Mussakhanova**

**“Revived Heritage” (Based on Materials
of the Exhibition of the Central State
Museum of the Republic of Kazakhstan)**

The article presents one of the interesting types of decorative and applied arts of the Kazakhs – artistic processing of leather goods. The contribution of the restorers of the Central State Museum of Kazakhstan to the preservation of objects of applied art has been analyzed. Achievements of masters in the restoration of traditional belts of the Kazakhs are considered. Attention has been paid to the main approaches to preserving the cultural heritage, main principles of

scientific restoration, conservation at the Restoration Center of the largest museum in Kazakhstan.

Keywords: arts and crafts; belt; cultural heritage; restoration; museum

Для понимания казахского народного искусства лучше всего обратиться к мыслям просветителя, философа, поэта, основоположника новой национальной литературы и языка Абая Кунанбаева. Он считал казахское прикладное искусство проявлением таланта народа. Ремесленников почтительно называли мастер («sheber», «ismer», «usta»). Они сами изготовляли инструменты, своими изделиями украшали быт, пользовались огромным уважением, передавали из поколения в поколение секреты ремесла [4, с. 25].

Одним из видов декоративно-прикладного искусства казахов является художественная обработка изделий из кожи. Из нее шили одежду, обувь, делали мужские и женские пояса, части конской сбруи, потники, нагрудники, подхвостники, подпруги, уздечки, ремни, посуду, футляры для пиал, ковры. Кожей обтягивали сундуки и седла. Кожаные изделия украшали рельефным тиснением, накладными пластинами и бляшками из металла. Использовались различные приемы – рельефный штамп, вставки из камней, ажурная резьба, чеканка, гравировка, скань, чернь [5, с. 6].

Конские сбруи, посуду, полотнища для обтягивания сундуков декорировали тиснением, аппликациями из цветной кожи, металлических заклепками [5, с. 83].

Мужские и женские кожаные и тканые пояса могли иметь металлические накладки с чернью или чеканным узором, рельефные пластины со вставками из камней и стекла, различные бляшки и др.

Мужской пояс с подвесками – *kise* – обязательная деталь одежды скотовода, воина, охотника. Справа на двух-трех ремешках подвешивалась сумка с клапаном-крышкой, где хранились кремьень, запасной фитиль. С другой стороны прикреплялись два мешочка для пуль, кожаные ножны. Сзади подвешивалась пороховница. С середины XIX в. такой пояс превращается в парадный для представителей знати и старшего поколения.

Наиболее типичные старинные кожаные пояса – с подвесками, сложенные вдвойне и сшитые жильными нитками. Одни сделаны из цельного куска кожи, другие – из двух ремней. Так, Ч. Ч. Валиханов сообщает: «Kalta или kise называется ремень, прошитый из двойной русской юфты белой стороной...» [3, с. 86]. М. Пржевальский отмечает, что казахский кожаный пояс обычно состоял из двух или даже иногда трех слоев конской или коровьей кожи. Длина поясов от 130 до 200 см, чаще 150 см при ширине от 2,5 до 3 см.

Казахские мужские пояса были двух типов: первый, наиболее распространенный – узкий с крючком-застежкой на правом конце ремня, второй – широкий с пряжкой [3, с. 87].

Характерная особенность поясов конца XIX – начала XX в. – обилие украшений в виде различных аппликаций и бляшек, которые изготовляли из железа, латуни, меди, часто покрывали серебром, отделявали чернью и чеканкой. На поясе крепились разных размеров и форм бляхи. Иногда в них вставляли драгоценные и полудрагоценные камни, цветные стекла. Лицевая часть пояса и подвесок украшалась тиснением, аппликацией из цветной шагрени. Бляхи прикреплялись к поясу гвоздиками с узорными выпуклыми металлическими и серебряными шляпками.

Женские пояса были широкими, без подвесок, с металлическими пряжками-застежками, нашивными узорными бляхами. Пряжки и бляхи покрывали серебром и отделявали чеканкой, чернью, декорировали вставками сердолика, бирюзы или цветного стекла. Богатые женщины носили пояса из бархата, парчи, сукна, и они по форме и украшению не отличались от кожаных [5, с. 7].

Следует отметить, «что поясные наборы, подобные казахским мужским кожаным поясам, бытовали у каракалпаков, киргизов, алтайцев, монголов и многих других народов, которые вели в прошлом в основном кочевой образ жизни» [3, с. 98].

Традиции художественной обработки изделий из металла и кожи продолжают жить и в наши дни в произведениях нынешних мастеров прикладного искусства [4, с. 9]. «Народные художественные промыслы также получают новые импульсы для развития и связанную с современной жизнью ориентацию. Возрождена техника

кожаного тиснения, мозаики, аппликации; резьба по дереву применяется в украшениях современных архитектурных форм и деталей домов, в декорировании мебели, украшении деревянной посуды и, конечно, в декоре современной юрты» [1, с. 76].

Кожа – древнейший материал, используемый человеком в хозяйственной деятельности. Предметы из кожи содержат важнейшую информацию о культуре и эстетических представлениях народов. Уникальная коллекция кожаных изделий (в том числе свыше 200 поясов), имеющих историческую и культурную ценность, хранится в фондах Центрального государственного музея Республики Казахстан. Это богатейшее собрание по разнообразию видов кож, технологий обработки и т. д.

Проблемы, с которыми сталкиваются при работе с этнографическими кожами, связаны с особенностями самого материала и способами выделки, традиционными для того или иного народа. Реставрация кожи требует высоких профессиональных навыков и объединенных усилий реставраторов, химиков-исследователей и историков.

Кожа, как и текстиль, являясь органическим материалом, существует и разрушается в окружающей среде в результате окисления. Вернуть ей пластичность – самый сложный этап процесса реставрации. Для этого применяется метод пластификации с использованием полиэтиленгликолей разных молекулярных масс.

После очистки, пластификации и смягчения кожаных деталей восполняют утраты и производят реконструкцию кроя. Она может быть полной в тех случаях, когда все хорошо сохранилось. Работа с хрупкими и сильно пересушенными музейными экспонатами не менее сложна, чем с археологическими находками из кожи. Подтверждением может служить история реставрации охотничьего пояса (*kise beldik*) начала XX в., проведенная художником-реставратором Центрального государственного музея Бейбитом Шайкеновым. По его словам, кожаные изделия поступают в музей, как правило, с определенной степенью изношенности. В условиях длительного хранения они подвержены неблагоприятным воздействиям – это изменения света, колебания относительной влажности,

температуры, а также могут пострадать от насекомых (моль, жуки-кожееды). Сохранность музейных экспонатов в большой степени зависит и от того, насколько правильно была выделана кожа. Для принятия дальнейших решений по реставрационным мероприятиям необходимо точно оценить состояние сохранности предметов, поступивших на реставрацию.

Бейбит Шайкенов отмечает следующие виды повреждений этого охотничьего пояса: наблюдались сильные загрязнения, металлические пластины покрылись ржавчиной; нити швов частично перетерлись; кожа была деформирована, пересушена, покрыта многочисленными мелкими трещинами, имелись разрывы.

Согласно выявленному повреждению художник-реставратор предложил на рассмотрение и утверждение Реставрационного совета музея план реставрации пояса:

1. Фотофиксация экспоната до и в процессе реставрации.

2. Очистка: обеспыливание, снятие грязи и налетов, чистка металлических бляшек.

3. Шлифовка поверхности.

4. Пропитка кожи рыбьим жиром.

5. Консервация.

6. Фотофиксация после реставрации и консервации.

Ввиду того что кожа была сильно пересушена, очистка проводилась с помощью 10%-го водно-спиртового раствора ПЭГ. Излишки ПЭГ снимали ватными тампонами, заодно удаляя размягченные загрязнения. По мере необходимости применялось специальное моющее средство для кожи. Далее кожа была обработана смазкой с рыбьим жиром, глицерином, касторовым маслом. Была устранена сильная деформация пояса. Разрывы соединяли посредством подведения заранее истонченной дублировочной кожи. Все разрушенные швы укрепили при помощи вошеной хлопчатобумажной нити.

Устранение деформаций кожи представляло собой особую задачу, так как при сильном увлажнении красочный слой разрушается. Деформации по мере возможности ослаблялись методом кратковременных компрессов с 15%-м водным раствором ПЭГ

с последующим легким прессованием [6]. В результате проведенных реставрационных мероприятий предмету коллекции был возвращен экспозиционный вид. Удалось стабилизировать состояние пояса и приостановить его разрушение.

При реставрации кожи главным для специалиста является замедление процесса разрушения предмета. В лаборатории делается механическая и химическая чистка, определяются свойства кожи и характер ее изготовления, проводится обработка антисептиком для удаления плесени [7]. Далее кожа проходит процесс жирования – метод сохранения кожаных изделий путем замещения воды различными жирными смазками, направленный на предотвращение высыхания и растрескивания кожи [2, с. 38–41].

Специфика реставрации археологической кожи связана прежде всего с консервацией фрагментов. Целиком сохранившихся предметов практически не встречается, поэтому необходим анализ конструкции изделия, чтобы сделать его полную или хотя бы частичную реконструкцию. Этнографическая кожа обычно находится в лучшем состоянии, имеет меньше утрат, но бывает сильно деформирована. Задача реставратора заключается в подборе оптимального способа консервации каждого предмета [8].

Следует отметить, что реставрация металлических предметов также многогранна и сложна, ведь очистка и сварка выполняются вручную. В Центре реставрации музея часто приходится восстанавливать металлические изделия из археологических раскопок, подвергшиеся окислению под воздействием атмосферной и почвенной влаги. Степень сохранности поступивших в музейный фонд предметов невысока. Специалисты Центра активно участвуют в работе экспертной и фондово-закупочной комиссий и помогают спасти принятые предметы от насекомых, окисления и загрязнения и т. д.

18 мая 2018 г. в Центральном государственном музее Республики Казахстан состоялось открытие выставки «Возрожденное наследие» на основе коллекции отреставрированных поясов. Одной из целей была демонстрация сложной и кропотливой работы художников-реставраторов этого музея, их вклада в возрождение и сохранение художественных ценностей, составляющих национальное достояние

страны. Посетители могли познакомиться с коллекцией традиционных казахских поясов из фонда музея, техникой их изготовления и декорирования.

Кроме того, было представлено 30 поясов, принадлежащих известным людям страны – Шаре Жиенкуловой (первая профессиональная танцовщица, педагог, народная артистка Казахской ССР, лауреат Государственной премии КазССР), Елубаю Умирзакову (актер театра и кино, народный артист Казахской ССР), Елизавете Садуакасовой (профессор, доктор медицинских наук, дочь Алихана Букейханова – государственного, политического и общественного деятеля), Жаксылыку Ушкempiрову (борец классического стиля, олимпийский чемпион, Герой Труда Казахстана, заслуженный мастер спорта СССР, чемпион мира, заслуженный тренер Казахской ССР), Даулету Турлыханову (борец греко-римского стиля, заслуженный мастер спорта СССР, заслуженный тренер Республики Казахстан) [8].

Помимо поясов экспонировались образцы традиционной мужской и женской одежды и ювелирные украшения казахов, отреставрированные художниками-реставраторами музея.

Качественно выполненные реставрационные работы специалистов Центрального государственного музея Республики Казахстан обеспечивают долгую жизнь музейных коллекций. Представленные на выставке «Возрожденное наследие» после проведенной сложной реставрации музейные предметы позволяют сравнить разные и всегда непростые реставрационные решения, можно увидеть обновленные шедевры во всем их великолепии, а также по достоинству оценить талант казахских мастеров.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Выражаем художникам-реставраторам Центрального государственного музея Республики Казахстан, вносящим большой вклад в сохранение и популяризацию уникальных предметов культурного наследия, благодарность за предоставленные материалы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Джанабаева Г. Д.* Искусство народов Центральной Азии. Вашингтон : Ун-т Джорджа Вашингтона, 2019.

2. *Иванова З. А., Ткачев А. А.* Методы и приемы жирования кожи на примере погребальных комплексов Тазовского Заполярья // Мат-лы Всерос. науч.-практ. молодежной конф. Коллоквиум молодых реставраторов RESCON-2019 / науч. ред. С. Г. Буршнева. Казань : Изд-во Казанского ун-та, 2019.

3. *Курылев В. П.* Казахские кожаные мужские пояса в собраниях МАЭ // Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа. Сборник Музея антропологии и этнографии. Вып. 43 / Российская акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Л. : Наука, 1989.

4. *Маргулан А. Х.* Казахское народное прикладное искусство : [в 3 т.]. Т. 1. Алма-Ата : Онер, 1986.

5. *Маргулан А. Х.* Казахское народное прикладное искусство : [в 3 т.]. Т. 3. Алма-Ата : Онер, 1994.

6. Реставрация кожи и археологического текстиля. История. URL: <http://grabar.ru/restoration/leather/history/index.php> (дата обращения: 10.05.2021).

7. *Синицына Е. С.* Проблемы консервации и реконструкции кожаных изделий, предназначенных для хранения различных предметов. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-konservatsii-i-rekonstruktsii-kozhanyh-izdeliy-prednaznachennyh-dlya-hraneniya-razlichnyh-predmetov> (дата обращения: 20.05.2021).

8. Центральный государственный музей Республики Казахстан : [официальный сайт]. URL: <http://csmrk.kz/index.php/cult-obraz-menu/mnu-vystavki> (дата обращения: 01.05.2021).

Поздний Саврасов. Вопросы изучения и атрибуции

Произведения позднего А. К. Саврасова, принципиально отличаются от его классических полотен 1870-х гг. Есть ряд устойчивых авторских признаков, которые характеризуют работы этого периода: повторяющиеся сюжетные мотивы, новая образная выразительность, лапидарность форм, черный контур, резкость цветовых сочетаний. Приводятся материалы проведенных на базе Русского музея и Научно-исследовательского независимого центра экспертиз имени А. Бенуа исследований картин Саврасова 1880–1890-х гг. из частных собраний.

Ключевые слова: экспертиза; атрибуция; пейзаж; поздний Саврасов

Elena Nesterova

Late Art of Alexey Savrasov. Issues of Study and Attribution

The article deals with difficulties in research and expertise of Savrasov's late paintings that are different from his classical period of the 1870s. The number of sustainable author signs are described: repeating subject motifs, new expressiveness of images, lapidarity of forms, black outline, sharp color combinations. The materials of research of works of the 1880s–1890s from private collections held on the basis of the Russian Museum, and the Center of Expertise named after A. Benois are presented.

Keywords: expertise; attribution; landscape; Alexey Savrasov

Алексей Кондратьевич Саврасов – один из самых популярных и вместе с тем недооцененных русских художников, хотя это

утверждение в последней его части кому-то может показаться безосновательным. Классик русского пейзажа, создавший знаковое произведение отечественного искусства, он оказался заложником устойчивого представления о себе как авторе одного шедевра и жертве «творческой депрессии» [3, с. 213], наступившей в результате хронической болезни, омрачившей значительный период его жизни. Александр Бенуа в книге «Русская живопись в XIX веке» написал о пейзажисте: «Вся деятельность его до 1871 г., до появления картины „Грачи прилетели“, прошла бледной, жалкой и ненужной. Уже это одно довольно странный пример в истории русского искусства, но еще более странно, что, дав эту многозначную и замечательную картину, – он снова ушел в тень, опустился и последние двадцать пять лет прожил в полном бездействии, страдая запоем, еле-еле перебиваясь продажей в московских подворотнях своих очень неважных этюдов» [1, с. 319]. Разумеется, оценка Саврасова как «пустоватого и банального» (слова Бенуа) художника была пересмотрена. Огромную роль в этом сыграла Ф. С. Мальцева, автор монументального труда о пейзажисте. Но и она спустя более 70 лет после Бенуа отмечала: «Позднее творчество Саврасова остается для нас все еще малоизвестным и сильно омраченным всем происшедшим в его жизни в 1880-х годах. Сложившееся тогда представление „о закате таланта художника“ могло породить только снисходительное отношение к этому периоду, исключив тем самым необходимость пристальнее всмотреться в его искусство тех лет и отыскать произведения, достойные войти в историю русского пейзажа» [3, с. 212]. Мальцева в значительной степени восполнила этот пробел. Она составила каталог работ художника и одной из первых отметила не утраты, а «новизну образов... живописного языка, что пришли на смену прежнему» [3, с. 212]. Задачу собрать все наследие мастера ставила еще первая персональная выставка 1947 г., приуроченная к 50-летию со дня смерти художника. В 2005-м новая масштабная экспозиция к 175-летнему юбилею Саврасова включала большое количество неизвестных ранее произведений, значительно расширяя представление о позднем периоде за счет частных собраний. Авторы статей в каталоге

были убеждены, что некоторые из этих работ «отличает особая, необычная, опережающая время раскованность и смелость в применении самых различных выразительных средств» [5, с. 48–49], что последний этап творчества художника «полнокровен и многогранен» [7, с. 181].

И все же до сих пор «поздний Саврасов» даже у академических ученых, занимающихся теоретическим изучением искусства, не всегда находит понимание и поддержку. Намного сложнее вырисовывается ситуация при экспертизе произведений художника, когда высказанное экспертное мнение может стать приговором картине, а последствия будут влиять на дальнейшую оценку творчества.

В экспертной практике мне не раз приходилось сталкиваться с произведениями, которые сначала вызвали отторжение, но по мере расширения кругозора, знакомства со все новыми работами с подписью Саврасова, поступавшими на экспертизу в разное время и из разных источников, впечатление менялось. На основе накопленного опыта удалось выявить ряд устойчивых авторских признаков, повторяющихся от картины к картине и, как думается, характеризующих творчество позднего Саврасова.

Существуют сюжеты и отдельные мотивы, к которым он постоянно возвращался на протяжении всего творческого пути. Это не только популярные «Грачи прилетели», но и «Лосиный остров в Сокольниках», волжская тема, болота и заросшие речки, одинокие сосны и кособокие избушки с дымком, выходящими из трубы. Утратив с годами способность путешествовать, динамично передвигаться, художник жил старыми воспоминаниями, используя отдельные мотивы, которые повторял от произведения к произведению. Меняя время года и характер освещения, работая как в живописной, так и графической технике, он оставался верен полюбившимся сюжетам. Они, когда-то созданные на основе натуральных впечатлений, захватившего Саврасова искреннего чувства, превращаясь в далекие воспоминания, вновь и вновь появлялись в его произведениях, не теряя эмоционального наполнения, иногда даже обостряясь, превращаясь в некую формулу, обобщение, квинтэссенцию утраченного переживания.

Если взглядеться, то работы, созданные в 1880–1890-х, позволяют говорить о полной внутренней свободе, раскрепощении художника, осуществившего прорыв к принципиально иной образности и смелым выразительным средствам, которые насыщали его творчество. Многие приемы, используемые Саврасовым, совпадают с устремлениями в искусстве его значительно более молодых коллег, находят отклик у мастеров XX в., можно сказать, он протягивает руку живописцам через поколение. Его картины становятся более яркими, даже пронзительными по цвету, в них практически отсутствуют тональные переходы, цвет работает на контрасте, что делает полотна более декоративными, форма предметов выглядит условной и лапидарной, рисунок – грубым, примитивным, черный контур обводит, подчеркивает силуэты, как в произведениях постимпрессионистов. Пейзажисты – современники Саврасова стремились к изучению, детализации, конкретности в передаче природы, он же приходит к обобщению и в каждом мотиве видит не частный эпизод, а выстраивает цельную картину мира. Многие работы Саврасова этого периода приобретают новую гармонию, основанную на диссонансе (*ил. 1, 2, 3*).

В 1894 г. в киевской типографии С. В. Кульженко был издан «Художественный альбом рисунков» Саврасова. Издание альбома стало подведением итогов, увенчавшим конец его жизненного и творческого пути, своеобразным прощанием художника с публикой. Графические листы, собранные под одной обложкой, аккумулируют все основные мотивы его творчества и демонстрируют выразительные композиционные приемы, к которым он регулярно прибегал. Для нас альбом оказался важным ориентиром, ключом для сравнения с живописными произведениями позднего Саврасова, поступавшими на экспертизу. Такой ключ к пониманию этого периода был необходим, ведь перед нами открывался совсем другой художник, ломавший классический образ автора «Грачей...».

Несомненно, были объективные причины, повлиявшие на изменение авторской манеры Саврасова. Свою роль в этом сыграло ухудшавшееся зрение. Обращаясь за помощью в Московское общество любителей художеств в 1889 г., Саврасов писал: «Я в настоящее

время не вижу по часу форму предмета, в этом состоянии я не могу нарисовать или написать что-либо» [3, с. 214]. Подступавшая слепота мешала творчеству, но художник не мог позволить себе отдых, нужно было зарабатывать, чтобы жить. Лапидарность силуэтов и грубость формы, как и пестрота колористического решения, обобщение вместо детализации, в значительной степени объясняются периодической потерей зрения. Определенную аналогию можно провести здесь с биографией современника Саврасова – Л. И. Соломаткина [4], оказавшегося во второй половине жизни в столь же тяжелой ситуации, что и его коллега. Те же проблемы со здоровьем, нищета и слепота повлияли на эволюцию его художественной манеры. В творчестве двух художников можно обнаружить сходство, несмотря на то что они работали в разных жанрах. Некоторые исследователи, заметив ощутимую разницу между ранним и поздним Соломаткиным, связывали это с понятием третьей культуры и сознательным использованием примитивистских тенденций, обращением к лубку как источнику вдохновения [6]. Лубочность можно увидеть и у позднего Саврасова, хотя употребление данного термина по отношению к выдающемуся передвижнику и автору картины «Грачи прилетели» кажется более кощунственным, чем по отношению к Соломаткину. Что же может в хорошем смысле роднить Саврасова с примитивистами? Это вовсе не профессионально-технические качества живописи, а способность целю воспринимать и отражать мир. Ухудшавшееся материальное положение, отсутствие средств добавляли творческой изобретательности, умения обходиться минимальным и извлекать новые возможности из имеющегося под рукой, чтобы поражать смелостью и неординарностью художественного решения¹.

Серьезно усложняет атрибуцию поздних произведений Саврасова еще и то, что в музейном собрании не так много эталонного материала для сравнения, они редко включены в экспозицию, пребывают в запасниках. Картины этого периода в значительной степени сосредоточены в частных руках. Критерии, традиционно наиглавнейшие для эксперта, здесь не очень работают, поскольку та экспрессия, которая появляется у обновленного Саврасова, переводит на другой уровень понимания качества произведения.

Безусловно, сегодня существуют противоречия в оценке работ, имеющих подпись «А. Саврасовъ». На мой взгляд, полной объективности в решении этого вопроса достичь крайне трудно, учитывая, что у каждого специалиста свой опыт, на основании которого складывается представление о возможностях и особенностях авторского почерка Саврасова. Мне бы хотелось поделиться информацией, полученной в результате личной экспертной практики. Часть этих работ уже была исследована ранее, некоторые включены в каталоги выставок с участием художника, что, впрочем, не снимает противоречий в оценке.

Сразу должна отметить, что по всем картинам проводилась не только искусствоведческая, но и, разумеется, технологическая экспертиза, и я должна поблагодарить моих коллег из отдела технологических исследований ГРМ и Научно-исследовательского независимого центра экспертиз имени А. Бенуа за содействие в работе. Основа и пигменты датируются временем жизни Саврасова, хотя, как было сказано, они неоднородны по качеству. Так, в полотнах 1880-х гг. еще встречается хороший фабрично изготовленный грунтованный холст диагонального плетения, позднее все чаще применяются дешевые художественные материалы, непрофессиональный холст с ручной грунтовкой, иногда даже повторное использование холстов с уже имеющейся на них живописью, перегрунтовка холста или картона. Это влияло на сохранность произведений, и реставрационные вмешательства, не всегда достаточно профессиональные, могли исказить авторский замысел. Картины имеют подпись, которая разрывается общим с живописью кракелюром старения. Уже в 1880-х Саврасов редко ставил дату на своих живописных творениях, в 1890-х это вообще единичные случаи, таким образом, качество художественных материалов косвенно может помочь в датировке.

Одной из первых работ этого периода, попавших в сферу нашего внимания, была картина «Уфа» (*ил. 4*). Сначала она вызвала некий шок. Небрежность исполнения, примитивность, «непричесанность» не уживались с представлениями о классических произведениях Саврасова. Не сразу удалось увидеть в этом полотне

такую важную особенность саврасовского творчества, как умение строить в небольшом пространстве холста целую картину мира, его потрясающее масштабное видение, способность соединить человека и вселенную, большой вневременной Божий мир и ежедневный бытовой мир человека. При изучении «Уфы» проводилось сравнение с экспонатами из фондов Русского музея – «Пейзажем с церковью» (1885, Ж-2844) и «Пейзажем с аистом» (1890-е, Ж-10086). В них, как, впрочем, и во многих других, присутствует характерный композиционный и образный прием Саврасова: небо, занимая практически половину холста, соперничает с изображением жизни на земле. «Пейзаж с церковью» более сложный по живописи и фактурному решению. Он выполнен на профессиональном холсте диагонального плетения. Художник использует традиционную цветную имприматуру, местами процарапывает полотно черенком кисти до грунта, передавая эффект колышущихся травинок, но, если присмотреться, то мы заметим разноцветные пятна листьев и «кляксы» полевых цветов на первом плане, сходные по живописным приемам с теми, что есть в картине «Уфа». В «Пейзаже с аистом» и композиционное, и колористическое решение, манера изображения облаков, рельефно выступающих на фоне неба благодаря акцентированно освещенному краю, а также воды, зелени полностью совпадают с тем, что мы видим в «Уфе». В обоих случаях взят дешевый, редкого плетения непрофессиональный холст, типа марлевки, и применена ручная грунтовка. В 1900 г. в Москве состоялась выставка работ из частных собраний, где целый раздел был представлен картинами, этюдами и рисунками профессора А. К. Саврасова. В каталоге среди прочих мы находим картину под названием «Уфа» [2, с. 14, № 364], которую можно отождествить с произведением, проходившим экспертизу.

«Лунная ночь» (ил. 5) была включена в каталог юбилейной выставки в ГТГ 2005 г. Пейзаж можно отнести к волжским сюжетам Саврасова². Мотив полнолуния над широким водным пространством, изображение рыбацкого шалаша с дымком, поднимающимся от костра, мы не раз находим в иллюстрациях альбома Кульженко. Налицо и близость композиционного построения: кусочек берега

на первом плане, затем пространство воды и высокий берег Волги с притулившимися к его подножию корабликами, большое небо, примиряющее обыденную жизнь и космос.

Особенностью этой работы, смущавшей экспертов, является наличие нижележащего изображения в вертикальном формате, а именно портрета супруги Александра III Марии Федоровны под видимым пейзажем (*ил. 6*). Портреты императрицы самого разного художественного уровня, зачастую выполненные по фотографии или скопированные с графического воспроизведения, можно было найти во всех присутственных местах. Возникает вопрос: мог ли Саврасов позволить себе использовать холст с изображением императрицы для создания новой работы? Вопрос можно поставить и по-другому: мог ли вообще кто-либо из художников того времени использовать портрет императрицы для своей работы? Асоциальность позднего Саврасова, его нищета и необходимость заработка для пропитания служат дополнительным аргументом в пользу такой возможности и его авторства по отношению к экспертируемой картине.

Небольшой этюд, поступивший на экспертизу в Научно-исследовательский независимый центр экспертиз имени А. Бенуа, тоже связан с волжской темой (*ил. 7*). Использован диагональный холст, аналогичный тому, что и в «Пейзаже с церковью» из ГРМ, что позволяет предположительно датировать эту работу 1880-ми. Близким выглядит освещение, как будто меняющееся на наших глазах: солнце то выглядывает, то прячется за грозовую тучу, так что мы ощущаем движение тени и проглядывающий луч солнца в пейзаже. Процарапывание черенком кисти в непросохшем красочном слое сгибающихся от ветра травинки типично для Саврасова, как и яркий оранжевый пигмент, который зачастую в обрамлении черного контура встречается на многих картинах пейзажиста. Здесь также присутствует определенный набор деталей, характерных для Саврасова: белый парус на линии горизонта, в сухопутных композициях эту роль обычно играет церковь, полоса высокого берега вдалеке, взятая «в фас» рыбацья шаланда. Помимо всего перечисленного нужно обратить внимание на надпись, исполненную тушью, обнаруженную нами на

нижней кромке картины. С помощью съемки в ультрафиолетовой области спектра и дополнительного контрастирования удалось разобрать дарственное посвящение. Мы прочли его следующим образом: «Уважаемому (В). Г. (или Г-ну?) Перову на память от автора». Близкое знакомство двух художников, скрепленное совместной работой в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, не вызывает сомнения. Известно даже об их творческом содружестве: Саврасов помогал Перову в работе над пейзажной частью некоторых его полотен. Дарственная надпись – дополнительный аргумент в пользу авторства Саврасова по отношению к этой картине и ее датировки 1880-ми.

Знакомясь с произведениями Саврасова, принесенными на экспертизу, мы пришли к выводу, что, несмотря на повторяющиеся, узнаваемые мотивы, они разнообразны и разноплановы. Это целый мир, который требует внимательного и заинтересованного прочтения. К этому периоду в жизни художника нужно относиться с пониманием и стремиться принять его таким, каким принимал его сам Саврасов. Заманчиво представлять творчество известного мастера так, как оно уже давно сложилось в нашем сознании, и можно ли допустить отклонения от этого представления при экспертизе произведений? Ответ неоднозначен, но, надо иметь в виду, что талантливый человек, а Саврасов, безусловно, был талантлив, независим, непредсказуем и свободен от чужого мнения, позволяет в творчестве больше, чем подчас может допустить наше сознание и сложившееся представление.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разумеется, позднее творчество художника неоднозначно. Существуют произведения, создававшиеся на заказ не слишком искушенной публики, исключительно для поддержания жизненных сил, куда художник не вкладывал эмоционального наполнения, столь важного для его искусства, работы, где он оставался ремесленником, а не творцом, которые вслед за Бенуа можно назвать «банальными», но они останутся за рамками нашего внимания.

² Название «Ночь на Волге» в списке произведений Саврасова несколько раз встречается в каталоге выставки картин 1900 г. [2], однако

неопределенность названия, отсутствие размеров в каталоге не позволяют уверенно ссылаться на эту информацию в отношении данной работы.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1995.

2. Каталог выставки картин старинных мастеров и современных известных иностранных и русских художников (Тверская, угол Газетного пер., дом Фальц-Фейн, в Москве). М., [1900].

3. *Мальцева Ф. С.* Алексей Кондратьевич Саврасов. М. : Искусство, 1977.

4. *Нестерова Е. В.* Леонид Иванович Соломаткин. Жизнь и творчество . СПб. : Аксиома, Алетейя, 1997. Содерж. кат. живопис. работ Л. И. Соломаткина : с. 154–182, сост. Е. В. Нестерова, С. В. Римская-Корсакова.

5. *Петров В. А.* Творческий путь А. К. Саврасова // Алексей Кондратьевич Саврасов : [к 175-летию со дня рождения художника] : [альбом] / Гос. Третьяковская галерея ; [авт.-сост. В. А. Петров, Л. А. Торстенсен]. М. : Сканрус, 2005. С. 9–49.

6. Примитив и его место в художественной культуре Нового и новейшего времени. М. : Наука, 1983.

7. *Торстенсен Л. А.* «Художник – тот же поэт». О рисунках Саврасова из собрания Третьяковской галереи // Алексей Кондратьевич Саврасов : [к 175-летию со дня рождения художника] : [альбом] / Гос. Третьяковская галерея ; [авт.-сост. В. А. Петров, Л. А. Торстенсен]. М. : Сканрус, 2005. С. 175–183.



1. А. К. Саврасов. Летнее утро. 1890-е (?).
Холст, масло. 57,3×84 см. Частное собрание



2. А. К. Саврасов. Пейзаж с соснами. Конец 1880-х – 1890-е (?).
Холст, масло. 64,5×45,5 см. Частное собрание



3. А. К. Саврасов. Ночной пикник. Конец 1880-х – 1890-е (?).
Холст, масло. 79,5×60,5 см. Частное собрание



4. А. К. Саврасов. Уфа. 1888. Холст, масло. 48,5×62 см.
Частное собрание



5. А. К. Саврасов. Лунная ночь. Костер на берегу. 1890-е (?).
Холст, масло. 48×71,5 см. Частное собрание



Б. А. К. Саврасов. Лунная ночь. Костер на берегу.
Съемка в инфракрасной области спектра



7. А. К. Саврасов. У причала. 1880-е (?).
Холст, масло. 19,5×26 см. Частное собрание

Русские изразцы из коллекции Российского этнографического музея: особенности учета и реставрации

В фондах отдела этнографии русского народа Российского этнографического музея хранятся изразцы XVII–XVIII вв., в разные годы прошедшие реставрацию в мастерской или бытовую реставрацию. На многих имеются следы этого вмешательства – клеевые швы, вставки реставрационного грунта, очищенный от копоти и загрязнений черепок. Важную роль в сохранении коллекций сыграл этап подборки фрагментов изразцов, разбитых в процессе бытования или транспортировки. Благодаря проведенным в различное время работам поврежденные изразцы не были утрачены, получили защиту от дальнейших разрушений, а также приведены в безопасное состояние, позволяющее их исследовать и экспонировать.

Ключевые слова: коллекция изразцов; реставрационная мастерская; реставрация; бытовая реставрация; подборка и склейка изразцов

Tatiana Pinkusova

Russian Tiles from the Collection of the Russian Museum of Ethnography: Accounting and Restoration

The article examines the tiles of the 17th and 18th centuries identified in the funds of the department of ethnography of the Russian people in the Russian Museum of Ethnography. The tiles were restored in the restoration workshop in different years, but some had traces of household restoration. Many damaged

tiles have traces of restoration intervention – adhesive seams, inserts of restoration soil, a shard cleaned of soot, and household dirt. Attention is drawn to the importance of the stage preceding the restoration – a selection of fragments broken in the process of existence and transportation of products. Thanks to the restoration work, many damaged tiles were not lost. They are protected from further destruction, as well as brought into a safe condition that allows them to be examined and exhibited.

Keywords: collection of tiles; restoration workshop; restoration; household restoration; selection and gluing of tiles

Собрание изразцов отдела этнографии русского народа Российского этнографического музея (РЭМ) насчитывает около 3 500 единиц хранения. В основном это печная керамика XVII–XIX вв. – изразцовые печи разных типов (наборы и неполные комплекты разобранных печей), отдельные изразцы и их фрагменты, а также немногочисленная группа архитектурной керамики.

За длительный период бытования, а также во время разборки приобретенных музеем печей и транспортировки их в Санкт-Петербург керамические предметы получили различные повреждения и загрязнения. Отдельные изразцы были разбиты, многие имеют утраты черепка и глазури, следы воздействия окружающей среды, остатки сажи, пятна.

История реставрационной мастерской музея (в то время – этнографического отдела Русского музея) начинается в 1916 г. [6]. Первым руководителем этого структурного подразделения был назначен К. З. Кавтарадзе. Несмотря на то что в штате мастерской никогда не было специалиста по реставрации изделий из керамики, известны имена некоторых мастеров, в разные годы занимавшихся восстановлением изразцов. Это К. З. Кавтарадзе (1910–1920-е гг.), Н. В. Исаченко (конец 1920-х гг.), Н. А. Чернышов (1931–1934 гг.), А. К. Дмитриева (1950-е гг.), Е. П. Янковская (2017 г.).

В архиве РЭМ хранится «Журнал работ в мастерской этнографического отдела Русского музея», датированный 1912–1914 гг. [1]. В документе среди других отреставрированных в 1913 г. предметов упоминаются 14 изразцов (РЭМ, коллекция № 2823) из состава печной облицовки второй половины XVIII в. К сожалению,

отсутствуют сведения об исполнителе, видах и объеме выполненных работ. Осмотр позволяет предположить, что изразцы были очищены, склеены, утраты черепка по швам склейки, на ребрах, углах и стенках румпы частично восполнены реставрационным грунтом. В 1913 г. до официальной организации мастерской такое восстановление мог выполнить по договору К. З. Кавтарадзе.

Других документальных свидетельств о реставрации изразцов не обнаружено. Однако многие поврежденные изделия имеют следы вмешательства – незагрязненный реставрационный грунт и клеевые швы, лежащие поверх покрытого сажей черепка.

Отреставрированные в мастерской изразцы обнаружены в составе двух крупных комплексов, поступивших в музей (в то время – этнографический отдел Русского музея, далее ЭО) в 1906–1907 гг. Первый приобретен в Вологодской губернии от А. Мохина, крестьянина из деревни Климово. В трех коллекциях хранятся печные наборы и фрагменты облицовок, всего 713 полихромных рельефных изразцов (РЭМ, коллекции № 1027, 1070, 1105) второй половины XVII – XVIII в. Были склеены 32 изразца, утраты черепка восполнены реставрационным грунтом. На 11 изразцах заметны следы бытовой реставрации, копоть лежит поверх чинки – швов склейки и вставок доделочного раствора.

Представляет интерес изразец с изображением хищной птицы, клюющей рыбку (РЭМ, коллекция № 1027-13). Его правая половина, полностью утраченная, воссоздана из белого материала (извести?). На восполненной части лицевой поверхности мастер повторил первоначальный рельефный рисунок, оставив его без покрасок (*ил. 1*). При помощи строительного раствора и металлических штырей изразец скреплен с соседним с оглядывающейся птицей.

Второй комплекс печных изразцов поступил из Костромской губернии благодаря активной собирательной деятельности сотрудников ЭО Н. Н. Виноградова и Е. А. Ляцкого, а также преподавателя местной гимназии В. А. Андроникова (РЭМ, коллекции № 953, 956, 978, 979, 980 1004). В составе шести коллекций зарегистрировано 379 изразцов первой трети – второй половины XVIII в. В музее были отреставрированы 36 керамических изделий, 16 имеют следы

бытовой реставрации. В фондах хранятся два предмета, изготовленные из раствора белого цвета (извести?), повторяющие форму, размеры и декоративное оформление оригинальных изразцов второй половины XVIII в. Следы копоти на стенках румпы свидетельствуют о том, что эти копии использовались как недостающие элементы облицовки печи при ее очередной перекладке (в конце XIX в.?) и поступили вместе с коллекцией № 956.

На гладкой неглазурованной и необожженной лицевой поверхности мастер воспроизвел изображение человека в длинных одеждах с веером в руках и сидящего рядом зайца; композиция обрамлена половинками ваз с цветами и листьями.

В 1914 г. был приобретен печной набор от А. Ф. Налетова, директора лесной школы из города Соликамска Пермской губернии (РЭМ, коллекция № 3479). В отделе фотографии РЭМ хранятся два снимка, сделанные местным профессиональным фотографом Б. И. Чернавиным перед разборкой печи [5]. На них видно, что в облицовке использованы изразцы от нескольких наборов. Коллекция насчитывает около 302 гладких расписных изразцов середины – второй половины XVIII в. и более 60 разрозненных обломков. Специалисты мастерской отреставрировали 61 изразец. На 12 есть следы разновременной бытовой реставрации – копоть и маркировка красной краской, лежащие поверх строительного раствора и швов склейки. В 2017 г. автор совместно с хранителем фонда этнографии русского народа О. Н. Глазковой и реставратором высшей категории Е. П. Янковской¹ выполнили пробную подборку фрагментов. Многие обломки не соприкасались между собой, поэтому приходилось учитывались такие определяющие признаки, как элементы и контур рисунка, толщину и форму черепка, цвет и оттенок черепка и глазури, наличие трещин и сколов, цвет и плотность копоти и бытовых загрязнений. Три подобранных из фрагментов изразца остались в фондах, другие три были переданы в реставрационную мастерскую.

Позднее автором настоящей статьи был обнаружен фрагмент изразца (правый нижний угол), склеенного ранее из трех обломков с реставрационной вставкой на месте найденной части пластины

(РЭМ, коллекция № 3479-13/1) (ил. 2). Этот пример показывает, какое значение приобретает предшествующий реставрации этап подборки фрагментов предметов, разбитых в процессе бытования и транспортировки. К этой работе необходимо привлекать все имеющиеся в фондах осколки.

В 1928 г. в музей были переданы шесть коллекций, около 1300 изразцов из Государственного музейного фонда. Большой объем поступлений, вероятно, не позволил сразу начать реставрацию поврежденных экземпляров. Потому при постановке на музейный учет были промаркированы и зарегистрированы не только целые изразцы, но и все даже самые мелкие обломки [2]. Так, например, в рукописную Книгу коллекционных описей в коллекцию № 4941 внесено 187 керамических предметов (целые изразцы и обломки). После того как реставраторы подобрали и склеили из 41 фрагмента 17 изразцов, в Книгу были добавлены дополнительные сведения о номерах склеенных обломков. Записи сделаны чернилами другого цвета другим почерком. Благодаря именно такому подходу фрагменты разбитых изразцов не были утрачены, отреставрированные изделия получили защиту от дальнейших разрушений, а также приведены в безопасное состояние. Всего в составе комплекса, поступившего из Государственного музейного фонда, специалисты отреставрировали 72 изразца.

Большой объем реставрационных работ был выполнен в 1950–1960-х гг. Среди отреставрированных 22 изразца первой трети – второй половины XVIII в., привезенных сотрудницей музея Г. Н. Бабаянц из Соликамска (РЭМ, коллекция № 7076). Керамические предметы входили в состав облицовки печи, разобранной в 1950-х гг. Изразцы были склеены, очищены, на некоторых в местах восполнения утрат были выполнены нейтральные тонировки.

Между 1958 и 1961 гг. специалисты мастерской провели реставрацию 21 изразца сборной коллекции, состоявшей из ранее не зарегистрированных и «ошибочно исключенных» предметов, поступивших в разные годы от неизвестных собирателей (РЭМ, коллекция № 7046). Один из них – муравленный изразец был зарегистрирован в 1958 г. так: «Правая половинка печного изразца...

В орнаменте птичий хвост и растительные элементы» (РЭМ, коллекция № 7046-9) [3]. Очевидно, вскоре была найдена левая часть предмета, изразец был склеен (*ил. 3*). В учетной карточке музейного предмета, составленной в 1961 г. сотрудником А. Н. Зайцевой, он изображен целым и описан так: «Изразец печной. В орнаменте – птица на шаре, клюющая ягоду, и различные растительные завитки» [4].

После 1955 г. проведена реставрация 29 керамических предметов, поступивших в 1914 г. из домашнего музея псковского коллекционера Ф. М. Плюшкина (РЭМ, коллекции №№ 2259, 6771); четыре изразца были склеены, все изделия очищены от загрязнений.

После долгого перерыва в несколько десятилетий реставрационные работы были возобновлены Е. П. Янковской. В 2017 г. она отреставрировала три подобранных из фрагментов изразца коллекции № 3479 и восемь разбитых коллекции № 4938.

В соответствии с планом комплекс выполненных реставрационных мероприятий включал в себя следующие операции.

1. Удаление поверхностных загрязнений с частичным сохранением следов бытования, таких как копоть, жировые пятна, известковые растворы и другие цементирующие составы, несущих информацию о технологических особенностях предметов, их истории, реставрации, месте расположения в конструкции печи.

2. Восполнение утрат гипсополимерной мастикой.

3. Придание цельности конструкции путем многократной отливки формы с учетом угла скоса румпы. При восстановлении формы и объема предметов в качестве образца использованы сохранившиеся целые аналоги.

Предстоит закончить работу – выполнить тонирование реставрационных вставок с применением акварели, темперы, ПВБ, пастели, а также консервирование тонировок путем нанесения декоративно-защитных покрытий.

Таким образом, с первых лет комплектования собрания хранители и реставраторы прикладывают значительные усилия для поддержания изразцов в состоянии, обеспечивающем их длительное хранение, научное изучение и экспонирование.

Всего в мастерской со времени ее основания было отреставрировано около 270 изразцов. Еще примерно 60 имеют следы бытовой реставрации, выполненной до поступления в музей, вероятно, при перекладке печей.

Следует, однако, отметить, что современное состояние сохранности многих изразцов требует реставрационного вмешательства. Эти предметы повреждены: разбиты, имеют сколы черепка и поливы, расслоение и деструкцию черепка, трещины, кракелюр, на них плотные темные пятна, копоть, загрязнения. Многие восстановленные ранее изразцы утратили экспозиционный вид – распались на фрагменты по старым клеевым швам, между склеенными частями образовались зазоры, наблюдаются деформация и отставание восполнений, потемнели швы склейки и реставрационных вставок.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ 19 июля 2018 г. Елена Петровна Янковская, реставратор высшей категории РЭМ, ушла из жизни. При описании выполненных реставрационных работ использованы документы отдела научной документации, а также профессиональные консультации, ранее полученные от Е. П. Янковской.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив РЭМ. Журнал работ в мастерской музея (в мастерской этнографического отдела Русского музея). 1912–1914 гг. Л. 18 об.
2. Архив РЭМ. Книга рукописных описей. Русские. № 65. Л. 177–201.
3. Отдел научной документации РЭМ. Коллекционная опись № 7046.
4. Отдел научной документации РЭМ. Учетная карточка предмета.
5. Отдел фотографии РЭМ. Коллекция № 3062-1/1, 2.
6. Реставрация: ремесло и искусство. К 100-летию реставрационной мастерской Российского этнографического музея: буклет к выставке / авт.-сост. В. Э. Первак, Н. Н. Прокопьева. СПб. : Славия, 2016.



1. Изразец стеновой печной рельефный полихромный.
Конец XVII в. РЭМ, коллекция № 1027-13.
Фото О. В. Ганичевой 2021 г.



2. Изразец стеновой печной гладкий расписной.
Середина – вторая пол. XVIII в. РЭМ, коллекция № 3479-13/1.
Фото О. В. Ганичевой 2021 г.



3. Изразец стеновой печной рельефный муравлений.
Последняя треть XVII в. РЭМ, коллекция № 7046-9.
Фото О. В. Ганичевой 2019 г.

**Обеспечение микроклиматических условий
сохранности в музеях. Роль решений
по энергосбережению в системах воздухоподготовки**

Основная задача, которая ставится при проектировании музейных систем отопления, вентиляции и кондиционирования воздуха (ОВК), – обеспечение требуемых условий хранения музейных предметов, а также комфорта для пребывающих в помещениях людей. Чрезвычайно важно поддерживать достаточный уровень стабильности температуры и влажности. Рассматриваются эффективные и неэффективные решения такого рода на примере конкретных проектов. Особое внимание при этом уделяется проблеме энергоэффективности, что отвечает последним тенденциям, сложившимся в мировом музейном сообществе, в частности связанным с концепцией «зеленых» музеев.

Ключевые слова: музейный микроклимат; рекуперация; рециркуляция; энергоэффективность; методика контроля музейного микроклимата; воздухоподготовка; экспозиция; фондохранилище

**Nikolai Pintelin,
Victor Dorokhov,
Andrey Sushchinin**

**Ensuring Microclimatic Conditions
of Preservation in Museums. The Role of Energy
Saving Solutions in Air Treatment Systems**

The main objective of heating, ventilation, and air conditioning systems (HVAC) design for museums is the achievement of the atmosphere parameters required

for the storage of museum exhibits while ensuring an acceptable comfort level for the people present in the premises. It is critical to provide a sufficient level of stability of temperature and humidity. The article looks into examples of efficient and inefficient HVAC system solutions for museums. A combined review of preservation conditions and energy efficiency of solutions is provided. At the same time, the authors are taking into consideration the trends followed in the global museum community, related to energy efficiency and “green” museum concept.

Keywords: museum microclimate; recuperation; recirculation; energy efficiency; museum microclimate control method; air treatment; exhibition; museum depository

В современных условиях конкурсы на разработку проектной документации для музеев, как правило, выигрывают организации, предлагающие минимальную цену. Зачастую в них отсутствуют специалисты, знакомые со специфическими проблемами по созданию микроклимата в музее, и системы отопления, вентиляции и кондиционирования проектируются исходя из предыдущего опыта подготовки решений для таких зданий, как торговые центры, офисы, склады и т.п. Кроме того, инженеры и хранители музеев обычно не привлекаются к разработке технического задания. Также музейные специалисты не участвуют в экспертизе готовых проектов. Подобное положение дел приводит к взаимному непониманию и, как следствие, созданию проекта, а затем и системы ОВК, не подходящей для поддержания музейного микроклимата.

В статье на примерах реализованных проектов рассматриваются варианты решений, затрагивающих обеспечение важнейшего фактора сохранности коллекций – относительной влажности в музейных помещениях.

Обеспечение музейных параметров микроклимата, особенно влажности воздуха, тесно связано с энергоэффективностью системы. Высокий уровень энергозатрат в российской экономике, более чем в четыре раза на единицу ВВП превышающий этот показатель в ряде развитых стран, послужил поводом для появления законодательных и нормативно-правовых актов, целью которых было стремление переломить ситуацию [2]. Кроме того, внедрение решений, повышающих энергоэффективность систем климатизации,

в значительной мере отвечает интересам владельцев и пользователей зданий. Это относится и к музеям, бюджет которых ограничен. В большинстве случаев самой затратной частью является отопление, тепловая энергия. В то же время при работе вентиляции вместе с удаляемым из помещений воздухом уходит от 30 % до 60 % тепла. Такое сочетание обстоятельств заставляет проектировщиков концентрироваться на энергосбережении при совместной работе отопления и вентиляции. При этом обеспечение музейных требований по влажностному режиму часто отходит на второй план.

Традиционная задача систем поддержания климата – создание комфортных условий для людей. Но они не находятся в музее постоянно, а главное, имеют достаточно широкие возможности по адаптации.

Совсем другая цель у систем климатизации музейных помещений для хранения и экспонирования: необходимо обеспечить оптимальный тепловлажностный режим для размещенных здесь предметов коллекции, которые не могут приспособиться к неблагоприятным либо нестабильным условиям.

Вступившими в силу с января 2021 г. Едиными правилами организации комплектования, учета, хранения и использования музейной коллекции, а также Приложениями к ним описан весьма широкий спектр сочетаний параметров тепловлажностных условий сохранности. Соответствующие подходы к их обеспечению предложены в зависимости от видов коллекций и регионального климата, но, к сожалению, не сформулированы ограничения по подвижности воздуха в помещениях [3]. И конечно, в этих документах отсутствуют рекомендации по выбору технических решений систем климатизации.

Приведенные в Единых правилах величины изменчивости параметров, прежде всего относительной влажности, можно разделить на допустимые и величины, описывающие остроаварийную ситуацию. При этом касательно допустимых значений изменчивости есть разночтение: в п. 11.5 указано 5 %, а в Приложении 5 – 3 %. Указанный в Приложении 5 к Единым правилам уровень изменчивости относительной влажности зачастую бывает труднодостижимым

в силу технических ограничений. В то же время нужно понимать, что в большинстве случаев весьма сложно добиться полной однородности экспозиции, а недостаток площадей в музейных зданиях приводит к появлению помещений комплексного хранения. Кроме того, при проектировании центральных систем вентиляции и кондиционирования для создания индивидуальных тепловлажностных условий хранения приходится сталкиваться с проблемами финансирования, а также дефицита площадей для размещения необходимого оборудования.

В 2018 г. разработан стандарт некоммерческого партнерства инженеров АВОК для музеев «Музеи. Отопление, вентиляция и кондиционирование» [1]. В 2020 г. вышло его уточненное издание. Стандарт – это, безусловно, шаг вперед в совершенствовании систем обеспечения климата в музейных зданиях. Высказанные в документе общие соображения имеют несомненную ценность для проектировщиков. Но в такого рода документах затруднительно прописать все тонкости и процедуры проектирования, главной целью которого является все-таки сохранение музейных ценностей. В настоящей статье исходя из практического опыта авторов делается попытка сравнить ошибочные и правильные решения в проектировании систем обеспечения климата. Критерием правильности выбраны параметры воздушной среды, измеряемые по методикам лаборатории климата музеев и памятников архитектуры ГОСНИИР. На этих методиках основан ряд ГОСТов по изучению объектов культурного наследия.

Рассмотрим варианты решений по энергосбережению в установках воздухоподготовки и их влияние на формирование тепловлажностных условий сохранности.

Рекуперация

Этот способ энергосбережения основан на использовании тепла удаляемого воздуха для подогрева свежего приточного воздуха. Реализуется в приточно-вытяжных установках, оснащенных рекуперационным теплообменником. Процесс организован таким образом, что в рекуперационном теплообменнике выбрасываемый

и свежий воздух максимально отделены друг от друга для предотвращения их смешивания. Важная особенность – включение в приточно-вытяжную установку секции рекуператора, что в значительной мере увеличивает необходимые площади для ее размещения и обслуживания.

Можно выделить пять типов рекуператоров.

1. Пластинчатые рекуператоры

Удаляемый и приточный воздух проходит с обеих сторон целого ряда пластин. На пластинах может образовываться некоторое количество конденсата, что накладывает ряд ограничений на использование таких рекуператоров из-за риска протечек. Конденсаторы имеют водяной затвор, не позволяющий вентилятору захватывать и подавать воду в канал. Из-за конденсата существует серьезный риск образования льда в холодное время года. Пластинчатые рекуператоры характеризуются высокой эффективностью (50–80%), являются самыми распространенными и относительно дешевыми, широко используются в небольших зданиях.

2. Роторные рекуператоры

Тепло передается ротором, вращающимся между вытяжным и приточным каналами. Это открытая система, и потому здесь велик риск того, что грязь и запахи могут перемещаться из удаляемого воздуха в приточный, однако некоторые производители утверждают, что в их рекуператорах исключено смешивание. Уровень рекуперации может регулироваться скоростью вращения ротора. Обладают самой высокой эффективностью (75–90%) и соответственно дорого стоят. Преимущественно используются в больших зданиях.

3. Рекуператоры с промежуточным теплоносителем

Вода или водно-гликолевый раствор циркулирует между двух теплообменников, один из которых расположен в вытяжном канале, а другой – в приточном. Теплоноситель нагревается удаляемым воздухом, а затем передает тепло приточному воздуху. Теплоноситель циркулирует в замкнутой системе, а значит, отсутствует риск передачи загрязнений из удаляемого воздуха в приточный. Передача тепла может регулироваться изменением скорости циркуляции

теплоносителя. Эти рекуператоры имеют низкую эффективность (45–60%). Используются в случае, если удаляемый воздух сильно загрязнен или токсичен, когда смешивание недопустимо.

4. Камерные рекуператоры

Камера разделяется на две части заслонкой. Удаляемый воздух нагревает одну часть камеры, затем заслонка изменяет направление воздушного потока таким образом, что приточный воздух нагревается от стенок камеры. Загрязнение и запахи могут передаваться из удаляемого воздуха в приточный. Характеризуется высокой эффективностью (70–80%).

5. Тепловые трубы

Данный рекуператор состоит из закрытой системы трубок, заполненных фреоном, который испаряется при нагревании удаляемым воздухом. Когда приточный воздух проходит вдоль трубок, пар конденсируется и вновь превращается в жидкость. Имеет низкую эффективность (50–70%).

При рекуперации как пути энергосбережения осуществляется полная замена воздуха в объеме помещения, что может оказывать как положительное, так и отрицательное влияние на условия сохранности. К положительным сторонам при использовании некоторых видов рекуператоров можно отнести максимально возможное (с учетом окружающих условий) удаление загрязнений. В то же время зимой полностью удаляются воздушные массы с необходимым влагосодержанием и заменяются на сухой наружный воздух. Такое решение значительно повышает нагрузку на увлажнители в зимний период и делает обеспечение музейного климата крайне зависимыми от их производительности и стабильности работы. Ощутимо возрастают расходы воды и электроэнергии на работу увлажнителей, снижается энергосберегающий эффект от рекуператора.

Рассмотрим пример работы вентиляционных установок с рекуперацией в здании – памятнике архитектуры, предназначенном для размещения экспозиционных залов и фондохранилищ. Используются две приточно-вытяжные установки, оснащенные рекуператорами и сотовыми увлажнителями. Графики построены на

основании данных, полученных в ходе испытаний системы вентиляции до размещения в здании музейной коллекции. На *ил. 1* показан график изменения температур, демонстрирующий низкую зависимость температурного режима в обслуживаемых помещениях от воздействия метеоусловий, то есть выбранное решение вполне удовлетворительно поддерживает стабильность температуры.

На *ил. 2* приведен график изменения относительной влажности. Представленные данные получены за период с крайне низким влагосодержанием уличного воздуха, включающий ситуации с нештатной работой увлажнителей в приточно-вытяжной установке, обслуживающей залы 5 и 4. На графиках наглядно показано, что в зимних условиях установки с рекуперацией не позволяют обеспечивать параметры влажности воздуха, особенно при дефиците производительности увлажнителей, так как подготовленный воздух постоянно заменяется уличным, что влечет за собой дополнительные затраты электроэнергии и воды. При этом весьма интенсивно расходуется ресурс увлажнителей и сокращаются интервалы между остановками на обслуживание. Также наблюдается зависимость относительной влажности воздуха внутри помещения от метеоусловий. Постоянное замещение воздуха уличным в случае остановки увлажнителей приводит к стремительному падению относительной влажности, что недопустимо при обеспечении сохранности музейных коллекций. Относительная влажность воздуха достигала значений менее 10%, это для музейного хранителя сигнал бедствия! Снизить негативный эффект от такой ситуации помогает только полная остановка системы вентиляции, что может иметь негативные последствия иного плана: недостаточная подвижность воздуха способствует развитию микробиологических поражений.

Рециркуляция

Этот способ энергосбережения основан на повторном, частичном либо полном, использовании удаляемого из помещения воздуха и является наиболее доступным в реализации как технически, так и финансово. Рециркуляция обеспечивается при помощи комплекта заслонок, одна из которых регулирует перетекание воздуха между

вытяжным и приточным воздуховодами, а две другие – объем поступления уличного и выброса на улицу удаляемого воздуха. Управление заслонками может осуществляться различными способами, например, посредством автоматического регулирования на основе данных об уровне CO_2 как индикатора загрязненности воздушной среды в помещениях. Столь простое решение имеет существенное преимущество – оно относительно компактно, что крайне важно при устройстве систем вентиляции в зданиях-памятниках [4], которые очень часто используются в качестве музеев.

Частичная рециркуляция применяется при необходимости удаления загрязнений. В этом случае, как упоминалось выше, соотношение уличного воздуха и рециркулируемого определяется уровнем загрязненности воздушной среды помещений, в роли индикатора выступает CO_2 .

Режим полной рециркуляции возможно применять при отсутствии людей в помещениях, а также в аварийной ситуации при выходе из строя элементов приточно-вытяжной установки, в первую очередь увлажнителя. Такой режим рециркуляции позволяет достигать высокого уровня стабильности тепловлажностных параметров при минимальных затратах тепловой энергии и воды.

Положенный в основу рассматриваемого метода энергосбережения принцип ограниченного, регулируемого использования уличного воздуха снижает зависимость поддерживаемых в помещении условий от внешних воздействий, нагрузку на увлажнители, расход воды и электроэнергии на их работу, при этом сохраняется низкий уровень затрат тепловой энергии.

На *ил. 3 и 4* приведены графики изменения температуры и относительной влажности воздуха в памятнике архитектуры, расположенном в одном из городов Золотого кольца. Памятник оснащен системой вентиляции с рециркуляцией воздуха. С учетом ограниченных возможностей для размещения оборудования можно говорить о том, что запас мощности оборудования для парирования воздействий метеоусловий крайне мал. В то же время представленные графики, охватывающие часть зимнего периода, наглядно

демонстрируют низкую зависимость параметров от влияния метеоусловий и экскурсионной нагрузки: наблюдаемые незначительные и кратковременные колебания находятся внутри диапазона, обеспечивающего сохранность.

Рециркуляция и рекуперация

Комбинация двух предыдущих методов вобрала в себя все их преимущества и в значительной мере нивелирует недостатки. Это делает такое решение наиболее эффективным для экспозиционных залов с высоким уровнем посещаемости: есть возможность в ночное время использовать полную рециркуляцию, а на пике посещаемости – обеспечить максимальное энергосбережение за счет рекуперации. Однако совмещение двух методик энергосбережения повышает требования к качеству автоматизации вентиляционной системы. Увеличиваются и финансовые затраты на установку оборудования. Кроме того, столь сложная система требует дополнительных площадей для своего размещения, примерно в 1,7 раза больше по сравнению с рециркуляцией.

Выводы

Особенности имеющихся методик энергосбережения в приточно-вытяжных установках и анализ практики их использования позволяют сделать следующие выводы:

При проектировании вентиляции музейных зданий необходимо учитывать специфику целей создания таких систем и многогранность их энергопотребления: весьма значительные ресурсы затрачиваются на поддержание влажностного режима, концентрация только на сбережении тепловой энергии ведет к их перерасходу, снижает экономический и экологический эффекты от мероприятий по энергосбережению.

Применение рекуперации как самостоятельной методики энергосбережения для музейных зданий допустимо только для помещений административно-хозяйственного назначения и крайне нежелательно там, где хранятся, реставрируются и экспонируются предметы коллекций.

Рециркуляция – наиболее подходящий способ энергосбережения в вентиляционных установках, обслуживающих помещения хранения и реставрации, но имеет ограниченное применение для экспозиционных залов, особенно с высокой экскурсионной нагрузкой.

Совмещение рекуперации и рециркуляции позволяет наиболее полно обеспечивать энергосбережение, оставляя широкие возможности для управления климатом в экспозиционных помещениях с высоким уровнем посещаемости. Однако такая система требует серьезных финансовых затрат при создании и дополнительных площадей для размещения, что в ряде случаев может быть неоправданно либо не реализуемо.

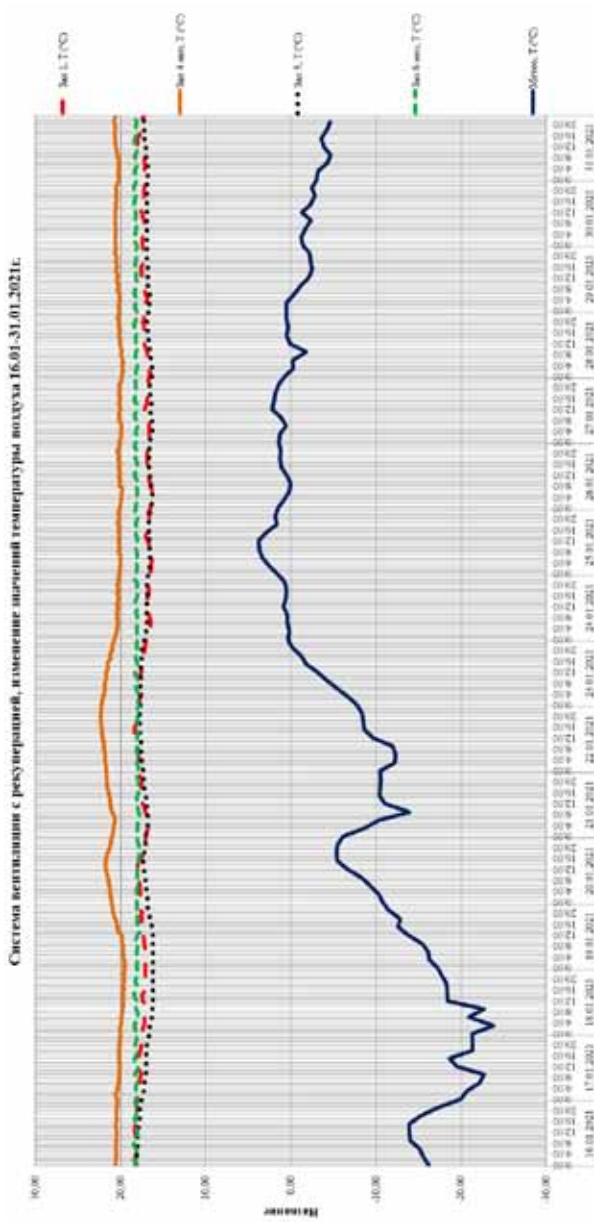
БИБЛИОГРАФИЯ

1. АВОК-стандарт 7.7–2018. Музеи. Отопление, вентиляция, кондиционирование воздуха: утвержден и введен в действие приказом президента НП «АВОК» от 15 августа 2018 г. М. : НП «АВОК», 2018.

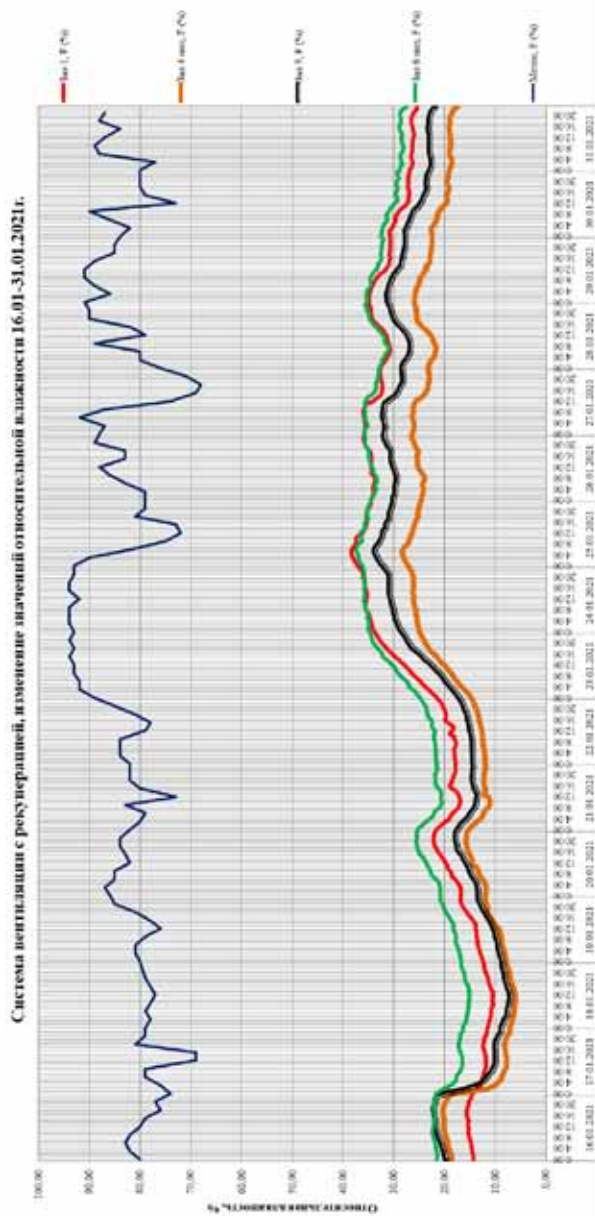
2. Грановский В. Н. Энергоэффективность, пандемия и гильотина // АВОК. 2021. № 5. С. 48–52.

3. Единые правила организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций. Утверждены приказом Министерства культуры Российской Федерации от 23.07.2020 № 827. URL: <https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdanii-edinykh-pravil-organizatsii-komplektovaniya-ucheta-khraneniya-i-ispolzovaniya-muzeyn19112020/> (дата обращения: 22.11.2022).

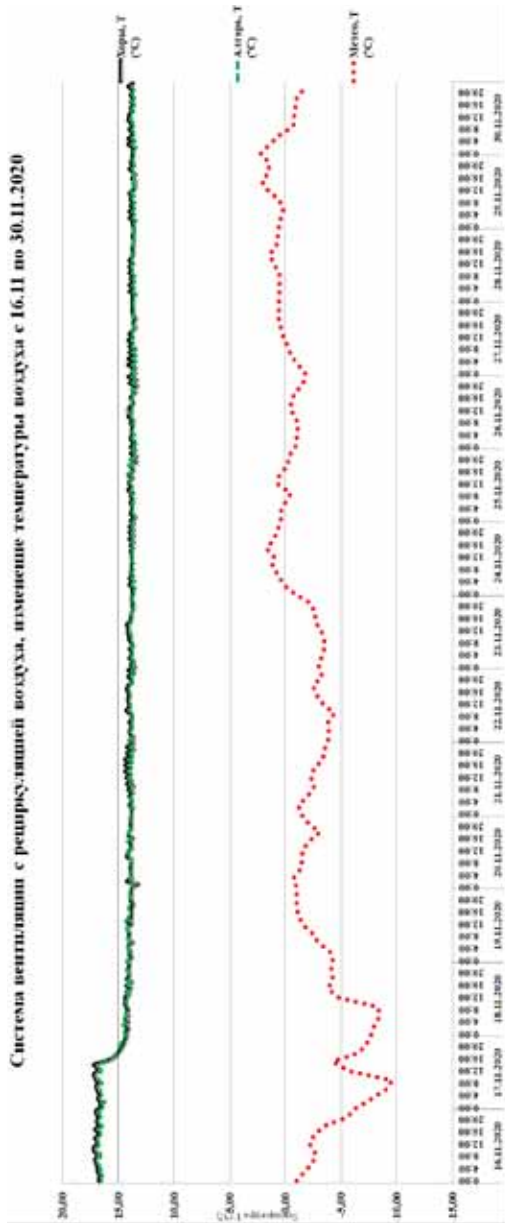
4. Рябышев О., прот., Проньков М. А., Дорохов В. Б. Система воздушного отопления, совмещенная с вентиляцией в храме Казанской иконы Божьей Матери в селе Борисоглеб Владимирской епархии // АВОК. 2017. № 2. С. 34–44.



1. График изменения температуры воздуха в зимний период при использовании рекуперации

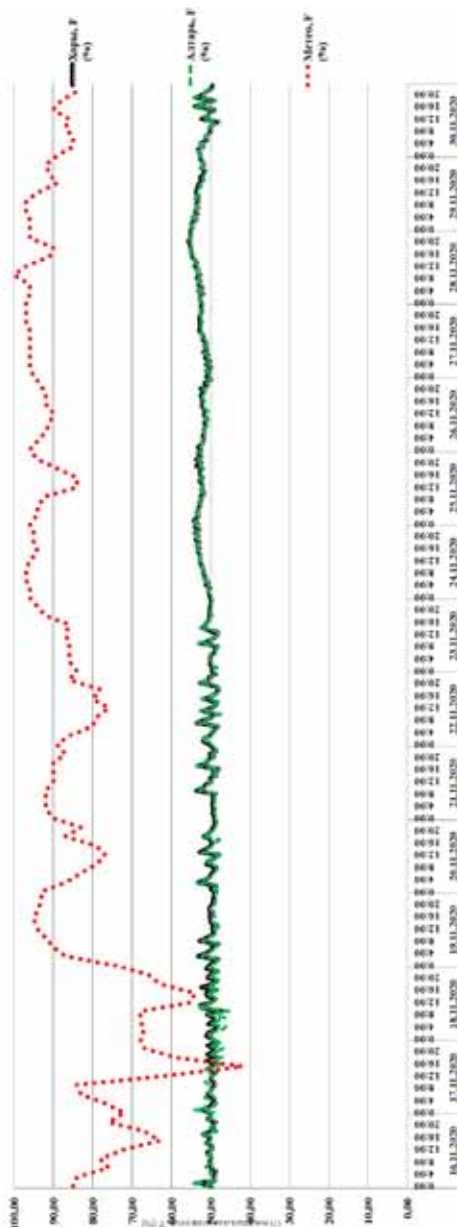


2. График изменения относительной влажности воздуха в зимний период при использовании рекуперации



3. График изменения температуры воздуха в осенне-зимний период при использовании рециркуляции

Система вентиляции с рециркуляцией воздуха, изменение относительной влажности воздуха с 16.11 по 30.11.2020



4. График изменения относительной влажности воздуха в осенне-зимний период при использовании рециркуляции

**Проблемы методологии
в изучении стилистических особенностей
отечественного искусства XX века**

Проблема стилистических дефиниций отечественного искусства XX в. во многом связана со сложившейся методологией его изучения. Автор считает, что широко используемый до сих пор термин «соцреализм» не является продуктивным и научно обоснованным, и рассматривает возможности различных методологических подходов.

Ключевые слова: стиль; методология; соцреализм; полистилистика; Г. Вёльфлин; Н. М. Щекотов

Tatiana Plastova

**Problems of Methodology
in the Study of Stylistic Features
of Russian Art of the 20th Century**

The article is devoted to the problem of stylistics of Russian art of the 20th century in connection with the existing methodology of its study. The author believes that the term “socialist realism”, which is still widely used, is not fruitful scientifically grounded and considers the possibilities of various methodological approaches.

Keywords: style; methodology; socialist realism; polystylistics; G. Wölflin; N. M. Schekotov

Вопрос о стилистике отечественного искусства XX в. – один из наиболее насущных в современном искусствознании. Его

неразрешенность во многом носит объективный характер: более 70 лет основной и, по сути, единственной дефиницией был так называемый социалистический реализм, считающийся и сегодня обозначением определенной стилистической общности искусства 1920–1970-х гг. Ни постмодернистское, ни традиционное понимание этого термина (например, «социалистические реализмы») не может отменить его историческую терминологическую сущность: «Социалистический реализм требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии». Созданный изначально как обозначение «основного метода советской художественной литературы и критики» (принят на Первом съезде советских писателей, проходившем в Москве с 17 августа по 1 сентября 1934 г.), термин этот был автоматически перенесен на все виды искусства (в действительности же он, вероятно, описывает особенности лишь одного конкретного произведения – романа А. М. Горького «Мать»). И хотя в последние десятилетия вводились и вводятся другие стилистические дефиниции – «большой стиль» (в анализе искусства 1930–1950-х использовался А. И. Морозовым), «советский импрессионизм», «неоклассицизм», «суровый стиль», «советский бидермейер» (термин А. Боровского), «стиль Победы» (применительно к послевоенному искусству), термин «соцреализм» по-прежнему широко распространен как в научном обиходе и музейной практике, так и в обыденном сознании в отношении всего искусства советского периода.

Между тем сами художники в своем творчестве не только не пользовались этим методом и не осознавали его как стиль (за исключением официальных речей и документов), но и зачастую категорически отрицали его.

Так, Г. М. Коржев писал: «Я могу сказать, что после войны наше искусство начало развиваться по-иному. Поколение, которое выиграло войну, которое многое узнало и заплатило за это знание своими жизнями и кровью, вернулось из армии. Страна была наполнена людьми, которые стали другими. Они видели все иными глазами и видели все очень ясно. Совершенно не было того

революционного романтизма, который существовал в двадцатых. Демобилизованные пришли учиться в наш институт. Каждый день они приходили первыми и уходили последними. Казалось, они стремились наверстать то, что пропустили. Это было совсем другое поколение. Именно это поколение породило шестидесятые. И не только „суровый стиль“. Оно в корне изменило культурную ситуацию. Молодые бывшие офицеры возвращались в общество, принося с собой новое, особенное понимание поэзии, литературы и свой собственный взгляд. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды. Для этих людей сталинистские картины Александра Герасимова и Дмитрия Налбандяна были совершенно неприемлемы. Вы можете называть этот стиль как угодно, только не соцреализм» [14, р. 25].

Современник Г. Коржева – художник Н. А. Пластов так комментировал работу своего отца А. А. Пластова «Праздник урожая» («Колхозный праздник»), до сих пор считающуюся одним из образцов соцреализма:

«Реализм Пластова здесь не более реализм, чем в полотнах так любимого им Тинторетто или Веронезе или чем в „Кермессах“ Рубенса. До сих пор привычно упрекают Пластова за „Колхозный праздник“, причем поначалу этот мужицкий пир вызывал возмущение своей неуправляемой стихией, далеко выплескивающейся за те пределы, которые определялись для только что побежденного крестьянства. Привлеченные художником атрибуты благонамеренности, даже портрет Сталина, без которого жюри не мыслило появление этой картины на выставке, никак не избавили художника от настороженных взглядов – часто досадительных – разглядеть в мужиках за столом пирующих „кулаков“, с которыми только что успешно справились.

Ныне столь же мало придается значения решаемой художником задаче – все читают „жить стало лучше...“ и заносят картину в реестр служебного реализма, соцреализма вопиющей неправды, хотя задача воспроизведения реально существующего события не ставилась художником, да и не могла быть поставлена за отсутствием такового в реальности» [3].

Однако даже простое обращение к журнальным публикациям, критическим статьям, эпистолярному наследию 1930–1950-х (то есть подлинной истории искусства) и их анализ дают представление об искусстве этого периода как о сложном, неоднородном явлении, обладающем полистилистическими чертами. Если иметь в виду имманентные, органичные процессы, происходящие в изобразительном искусстве, связанные с общеевропейскими тенденциями, то становится очевидным, что это было время дальнейшей трансформации стилей, продолжения тенденций, начавшихся в русском искусстве с наступлением XX в. Наиболее чуткие и честные советские историки искусства это понимали.

Вот как писал об этом (в частном письме к А. Пластову) В. И. Костин: «Есть что-то очень интригующее, привлекающее и противоречивое в нашем русском искусстве последних предреволюционных лет, примерно с 1907 по 1917 год. И как раз в эти годы ты и формировался и как человек, и как художник. Если откинуть безобразие формализма, то в те годы, наряду с явно деградирующим передвижничеством, что-то сильное выросло на дрожжах Серова, Левитана, Коровина, Врубеля и, конечно, Сурикова. Здесь Малявин и Архипов, Юон и Жуковский, С. Коровин и Виноградов и много других интересных и могущих быть художников. Но время было сложное и очень многие из них не выдержали, сошли, растворились. Грянула революция, все перетрясла, выкинула, смела, поставила и опять смела. Началось торжество „левых“, вплоть до того времени, когда ты начал появляться в Москве и когда в искусстве начали восстанавливаться некоторые качества, в особенности предреволюционного реализма, поскольку реализм начали делать ученики и последователи того искусства, которое выросло в последнее десятилетие перед революцией» [1].

Эта концепция отличается от принятой, понимающей революцию как некий рубеж, делящий искусство XX в. на до- и постреволюционное, русское и советское и ставящий его в прямую, однозначную зависимость от идеологии и политики.

Между тем революция в искусстве предшествовала революции социальной. Пророчества Блока, футуризм Маяковского,

символизм Брюсова, «Буревестник» Горького предсказывали, предрекали, призывали («но не эти дни мы звали, а грядущие века», как напишет Блок) будущее. В живописи отражением поисков смыслов грядущего стали абстракция, супрематизм К. Малевича («Нам нужна была революция – восстание против цепи вещей и повисшего на нас старого Разума веков»), духовные искания В. Кандинского. Но еще ранее, накануне первой русской революции, образ будущего ясно встает в чеховской пьесе-комедии «Вишневый сад»: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час...» (ключевое слово – «поймешь». – *Т. П.*) [11, с. 241]. «Наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь» [11, с. 240]. «Начинается новая жизнь, мама» [11, с. 247].

В классической системе Г. Вёльфлина история стилей – смена форм созерцания (в системе словесного искусства это можно было бы определить как смену форм мироощущения, выраженных в слове). Книга Вёльфлина «Основные понятия истории искусств» вышла в 1930 г. в издательстве «Academia». Она была прочитана, что отразилось в «Дискуссии о живописности», отчет о которой был помещен в журнале «Искусство» (№ 4 за 1940 г.). В ней приняли участие искусствоведы О. М. Бескин, И. Л. Маца, Г. А. Недошивин, Л. В. Розенталь, А. Г. Ромм, художники А. И. Ржевников, Г. Г. Ряжский, Ф. Ф. Платов, М. С. Родионов.

Особый интерес представляли статья художника и теоретика А. Ржевникова «Что такое живописность» и «Заметки о живописности» известного искусствоведа Н. Щекотова.

Эта статья Щекотова – центром ее стали рассуждения о проблеме соотношения живописи и рисунка в картине – во многом была основана на выводах книги Г. Вёльфлина. «Вместе со свержением диктатуры академических канонов, – пишет Н. Щекотов, – была свергнута и диктатура рисунка в картине» [12, с. 79]. Обращение к истории искусства (в частности, к творчеству А. Иванова) важно для него в первую очередь для того, чтобы понять современную ситуацию, в которой «иллюстративность»

(основанная на академических традициях) заменяла подлинную живописность.

«Наш советский живописец-колорист понимает, что для того, чтобы художественный образ нашел себе должное выражение в колорите, необходимо, чтобы он в колорите же и был задуман. Но для такого понимания история русского искусства должна была пройти путь от Иванова до наших дней, который она прошла, путь, отмеченный в области художественной формы яростной борьбой за цветное начало в живописи» [12, с. 82].

Другой участник дискуссии – А. И. Ржезников (художник и теоретик искусства, погибший в боях Великой Отечественной) в статье «Что такое живописность» связывал ее с плодотворным влиянием открытий импрессионизма, со свободой от идеологически предопределенного сюжета и противопоставлял «академическому натурализму». Несмотря на желание соединить живописность с проблемой содержательности реалистической картины, в его тексте очевидно намерение утвердить понимание живописной формы как самоценности, понять генезис ее современного состояния.

«Живописность, – писал А. Ржезников, – это не эстетическая премия к сюжетной оправданности произведения, но необходимое условие истинного воплощения идеи, условие, без соблюдения которого выражение идеи не идет дальше сюжетной номенклатуры, то есть не поднимается до уровня культуры...» [9, с. 69–70].

В дискуссии о живописности, таким образом, на фоне идеологической кампании по борьбе с формализмом [8] не только были высказаны мысли о естественной эволюции живописной формы, смене стилей как «смене форм созерцания», но и утверждалась плодотворность этих новых форм (прежде всего импрессионизма) для современного искусства.

«Конечно, методом Сислея картины написать нельзя, но метод Мане, метод Дега, да и Ренуара может дать многое для того, чтобы подойти к картине.

Картина С. В. Герасимова „Праздник в колхозе“ написана импрессионистически. И это замечательная картина. Одна из лучших

картин выставки „XX лет РКК и ВМФ“ – работа А. Пластова „Купание коней“ – написана явно импрессионистически и по методу, и по приемам. Так что говорить, что наследование импрессионизма исключает работу над картиной, нельзя» [5, с. 97].

Действительно, сегодня очевидно, что для русского искусства постреволюционного периода, особенно в 1930-х, когда появилось новое поколение талантливых мастеров (С. Герасимов, А. Пластов, Ю. Пименов, П. Вильямс, А. Фонвизин, Н. Тырса) и когда продолжали работать И. Грабарь, В. Бакшеев, К. Юон, В. Бялыницкий-Бируля, пути импрессионизма были еще не пройдены, он стал едва ли не ведущим стилем. Именно этот путь давал некую возможность погрузиться в стихию живописания и творческой свободы, избежать однозначного иллюстрирования идеологических догматов. Примером животворности импрессионистической стилистики в рамках творчества одного художника может служить наследие ученика К. Коровина и А. Архипова – А. Герасимова, импрессионистические работы которого, например, «После дождя» («Мокрая терраса») (1935), счастливо контрастируют в художественном отношении с его картинами «большого стиля».

Утверждение термина «импрессионизм» как стилистической дефиниции применительно к искусству советского периода произошло на рубеже 2000-х.

Американский исследователь доктор Верн Свансон (Vern G. Swanson), имевший опыт атрибуции и каталогизации искусства старых мастеров, вводит термин «советский импрессионизм» («soviet impressionism») [14], обозначая стилистические признаки этого искусства, рассматривая его с точки зрения традиций и усвоения открытий импрессионистов¹. Он показал диалектическую связь «советского импрессионизма» с поэтикой «сурового стиля», выделив промежуточный стиль, названный им «суровый импрессионизм».

Выставки «Русский импрессионизм» в ГРМ (2000) и «Пути русского импрессионизма» (2003) в ГТГ стали продолжением процесса изучения стилистики советского периода. В каталоге второй

один из ее кураторов – А. И. Морозов писал: «Теперь, пожалуй, последнее, что стоило бы заметить в связи с новым рождением „русского импрессионизма“. Еще с 1900–1910-х годов начали складываться две линии, одну из которых можно возвести к деревенским жанрам Валентина Серова, тогда как другую – к более ярким, декоративным портретам, интерьерам, натюрмортам Константина Коровина, а затем к зрелым жанровым произведениям и пейзажам Архипова, Грабаря, Малявина, Юона...» [7, с. 112]. Именно экспозиция, включавшая работы из собрания ГТГ и американских коллекций, выявила генетическую связь произведений 1930-х (А. Пластова, С. Герасимова, М. Сарьяна) с русским искусством рубежа веков, а затем – продолжение ее в творчестве художников 1950–1960-х – Е. Зверькова, С. и А. Ткачевых, В. Гаврилова, В. Нечитайло, Ю. Кугача. Важно, что учитывался принцип контекстности, а также значение художественных школ. Так, С. Герасимов, А. Пластов, М. Сарьян учились в МУЖВиЗ, где преподавали В. Серов, К. Коровин, А. Архипов, а многие из послевоенного поколения окончили Московский художественный институт, основанный Грабарем и продолживший традиции московской школы живописи.

Понимание контекста творчества художников, то есть значения дружеских, творческих, духовных связей, определяющих способ видения мира, представляется важным для характеристики как индивидуального стиля того или другого мастера, так и стиля эпохи в целом.

Можно ли считать 1930–1950-е – годы, когда жили и творили, общались и оценивали друг друга П. Кончаловский, И. Грабарь, А. Пластов, И. Машков, В. Бакшеев, Н. Чернышев, – эпохой соц-реализма?

Одной из важнейших в стилистической дефиниции является проблема историчности стиля. Так, вполне оправданно мнение французских историков искусства, которое разделяет М. Ю. Герман, о строгой «историчности» понятия импрессионизма как культурного явления, подразумевающее, что импрессионизм – «определенная страница истории французской (и только французской!)

живописи: шестидесятые – восьмидесятые годы XIX века» [4, с. 11]. В то же время В. А. Ляняшин справедливо полагает, что импрессионизм «был не изобретением, а открытием» [6, с. 145], значимым для всей мировой культуры.

Об этом писал и М. С. Сарьян: «Я считаю, что импрессионизм – большое открытие, и не только в живописи. Импрессионисты-живописцы влияли на музыку, на скульптуру... В основном импрессионизм все же разрешил большие вопросы. Самое главное в области живописи (пластической формы) – это солнце, свет, цвет. Когда мы пишем вне этих условий, получается живопись не того качества, какое нам нужно: мрачно, темно, как-то ограничено».

Если взять русскую реалистическую живопись, то произведения самых лучших ее представителей – Сурикова, Репина, Серова, К. Коровина – несут в себе те или другие черты импрессионизма» [10, с. 81].

Несомненно, одним из главных путей изучения и характеристики стиля является анализ формы, обычно более доступный художникам, чем историкам и теоретикам искусства.

Очень интересный подход можно увидеть, например, у В. И. Костина, попытавшегося сравнить живопись двух выдающихся современников – А. Пластова и А. Дейнеки: «Сравнивая твои работы с дейнековскими, видишь, что его работы более цельны, что все, что он изображает, пронизывает какое-то единое отношение к формам. Но эта цельность, которая обычно ведет к определенности индивидуального стиля, может так же привести и к схеме, на границе чего, на мой взгляд, все время находится Дейнека. У тебя нет этой опасности, но и нет еще того, что превращает каждую форму, тобой изображенную, в золотой слиток, в котором каждый отпавший кусок из другой породы обедняет и в чем-то обесценивает богатство самородка...» [2].

Важным компонентом понимания стиля произведения является изучение истории его создания – от самого первого рисунка, наброска до окончательного варианта. Логика работы мастера, как правило, свидетельствует о его способе восприятия мира

и изобразительной системе. Показать это хотелось бы на примере картины А. А. Пластова «Ярмарка» (1947). Существует более десяти ее эскизов. Самый первый и некоторые последующие – абсолютно абстрактные колористические композиции распределения цветовых масс вне связи с конкретной фигуративностью и сюжетом вообще. Именно эти абстрактные решения вне природы составляли главную заботу художника, и лишь затем он облакал их в фигуративные формы, что изменяет наши традиционные представления о приемах построения станковой картины конца 1940-х г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Его исследованиям способствовали произведения советского искусства, собранные коллекционерами США, в частности Р. Джонсоном (The Museum of Russian Art (TMORA), Springville Museum of Art, Overland Gallery in Minneapolis), в том числе значительное количество работ художников из разных городов России и бывших союзных республик.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Костин В. И.* Письмо А. А. Пластову от 16.07.1955. Архив семьи Пластовых.
2. *Костин В. И.* Письмо А. А. Пластову от 07.10.1955. Архив семьи Пластовых.
3. *Пластов Н. А.* Неопубликованные заметки. Архив семьи Пластовых.
4. *Герман М. Ю.* Импрессионизм. Основоположники и последователи. СПб. : Азбука-классика, 2009.
5. Искусство. 1940. № 4.
6. *Леняшин В. А.* Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб. : Золотой век, 2014.
7. *Морозов А. И.* Русский импрессионизм в советской действительности // Пути русского импрессионизма: к 100-летию Союза русских художников. М. : Сканрус, 2003.
8. Против формализма и натурализма в искусстве. М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.
9. *Ржезников А.* Что такое живописность // Искусство. 1940. № 4. С. 69–72.

10. *Сарьян М. С.* О моей жизни // Искусство. 1940. № 2. С. 80–81.
11. *Чехов А. П.* Собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 12 : 1904 : Дарственные и другие надписи.. М., Наука, 1983.
12. *Щекотов Н. М.* Заметки о черте и цвете в живописи // Искусство. 1940. № 4. С. 79–91.
13. Raising the Banner. The art of Geli Korzhev. Minneapolis : mTMORA, 2007.
14. *Swanson V. G.* Soviet Impressionist painting. Woodbridge : Antique Collectors Club, 2008.



1. А. А. Пластов. Эскиз № 1 к картине «Ярмарка».
1945–1946. Бумага, акварель. 11,2×18 см



2. А. А. Пластов. Эскиз № 2 к картине «Ярмарка». 1945–1946. Бумага, акварель, гуашь. 11,2×17,7 см



З. А. А. Пластов. Эскиз № 4 к картине «Ярмарка».
1945–1946. Бумага, акварель, гуашь. 18,5×35,5 см



4. А. А. Пластов. Эскиз к картине «Ярмарка». 1945–1946.
Бумага, акварель, гуашь. 26,4×43,8 см

**Портрет сенатора Я. Ф. Долгорукова
из собрания Северо-Осетинского
художественного музея имени М. С. Туганова.
Исследование и реставрация**

В коллекции Северо-Осетинского художественного музея имени М. С. Туганова хранится поступивший в 1940 г. из Русского музея портрет сенатора Я. Ф. Долгорукова кисти неизвестного художника XVIII в. Об исследовании, реставрации и проблемах атрибуции этого произведения идет речь в статье.

Ключевые слова: ГРМ; Северо-Осетинский музей; Я. Ф. Долгоруков; реставрация масляной живописи; консервация

Margarita Plieva

**Portrait of Senator Yakov Dolgorukov from
the Collection of the North Ossetian Art Museum
Named after M. S. Tuganov. Research and Restoration**

The collection of the North Ossetian Art Museum named after M. S. Tuganov contains a portrait of Senator Ya. F. Dolgorukov by an unknown artist of the 18th century, which arrived in 1940 from the State Russian Museum. The research, restoration and attribution problems of the work are discussed in the article.

Keywords: Russian Museum; Ossetian Museum; portrait of Yakov Dolgorukov; restoration of oil paintings; conservation

Князь Яков Федорович Долгоруков.
Не лесьть его дела, но истина у трона,
Любовь к Отечеству и знание закона
Бессмертью предадут, Его прославят век.
Великий человек!

*Надпись на гравюре с портретом
Я. Ф. Долгорукова. Открытка. 1903*

Северо-Осетинский художественный музей имени М. С. Туганова (СОХМ) был открыт при непосредственном участии и поддержке ведущих музеев страны в 1939 г. [6, с. 38]. В 1940 г. в числе 41 произведения живописи, скульптуры и графики, поступивших в него из Русского музея, был и портрет сенатора Я. Ф. Долгорукова (инв. № 3-ж, холст, масло, 55×45) неизвестного художника XVIII столетия (XVIII æнусы æбæрæг нывгæнæг Сенатор Я. Ф. Долгорукийы сурæт. К., с.) [8, с. 35].

Яков Федорович Долгоруков (1639–1720) – князь, боярин, сенатор, дипломат. Петр Романович Фурман в книге «Князь Я. Ф. Долгоруков», изданной в Санкт-Петербурге в 1908 г., писал: «Молодость Якова Федоровича протекла тихо, мирно. Он получил в доме отца прекрасное, по тогдашнему времени, воспитание; он учился богословию, математике и латинскому языку» [9, с. 19].

Во время Стрелецкого бунта 1682 г. Я. Ф. Долгоруков открыто выступил на стороне царевича Петра, из-за чего попал в опалу, однако в 1687 г. был отправлен Софьей Алексеевной послом во Францию и Испанию для поиска союзников в борьбе с Османской империей. «Отправлены были почти ко всем европейским дворам послы с приглашением ударить по врагам христианства. Князь Яков Федорович был назначен ко дворам французскому и испанскому. 27 февраля 1687 года со свитой выехал из Москвы; в апреле 30-го сел в Риге на корабль; июня 17-го прибыл во Францию. Во Франции царствовал тогда Людовик IV. Более четырех недель продолжались прения. Церемониймейстеры французского короля были крайне изумлены дерзостью и упорством московскаго варвара. Несмотря на все убеждения, даже угрозы, Долгоруков оставался тверд и непоколебим» [9, с. 38–39].

В 1689 г. в разгар распри Петра с Софьей Я. Ф. Долгоруков одним из первых явился к Петру в Троице-Сергиеву лавру. Князь пользовался особым доверием Петра I. Участвовал в Азовских походах. В битве под Нарвой был захвачен и более 10 лет провел в шведском плену. После удачного побега был назначен сенатором и возглавил Военный комиссариат, затем занял должность президента Ревизион-коллегии. Опыт и наблюдения Долгорукова за шведским государственным устройством Петр I использовал при проведении важнейших государственных реформ.

Интерес для нашего исследования представляют овалы портреты Долгорукова из собраний Государственного Эрмитажа и Государственного исторического музея.

В Государственном Эрмитаже хранится прижизненный овал портрет Якова Федоровича Долгорукова (медь, масло, 49×42; инв. № ЭРЖ-2216).

На тыльной стороне надпись: «Кн. Як. Фед. Долгоруков || 1639–1720»; ниже на латинице запись следующего содержания: «Светлейший князь Яков Долгорукой || Благородный Русский || Первым живописцем с натуры писан || Лета Господня 1687»; ниже: «2961» [2, с. 67].

Портрет Долгорукова из собрания Государственного исторического музея (медь, масло, 50×43; инв. № 83 000/40. И I-5065) почти идентичен хранящемуся в Эрмитаже. «Сравнение портретов показывает более высокий уровень исполнения эрмитажного произведения, которое следует считать оригиналом. Проведенный в лаборатории научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа анализ металлических основ двух картин показал их близость, но не полное совпадение по химическому составу, а также одинаковый характер обработки медных листов» [2, с. 69]. По версии Н. Ю. Бахаревой, копия была исполнена в то же время, что и оригинал. Возможно, была заказана тому же художнику.

Портрет был известен и неоднократно копировался. Одна из копий и была передана в музей в Осетии из ГРМ. Портрет, хранящийся в Северо-Осетинском музее, написан маслом на холсте,

размер его немного больше указанных ранее. Несколько сглажена усталость и следы прожитых лет на лице князя. С каймы на рубашке исчезли украшения из драгоценных камней. На посветлевшем фоне отчетливо видны темные пряди волос.

В 1975–1976 гг. через 35 лет после поступления в Северо-Осетинский художественный музей была проведена реставрация портрета Я. Ф. Долгорукова художником-реставратором СОХМ имени М. С. Туганова Зинаидой Сослановной Рубаевой (член Союза художников).

Сохранился подробный журнал реставрации, где, анализируя сохранность картины, Рубаева записала: «Общее состояние произведения неудовлетворительное. По всей поверхности картины наблюдается сетчатый кракелюр с приподнятыми краями, грозящий осыпаниями. Связь красочного слоя с грунтом плохая. Ярко выражен грунтовый кракелюр, но связь его с основой лучше. Холст с тыльной стороны значительно загрязнен, покрыт изломами, утрачена эластичность. Подрамник без скосов, клинья не во всех пазах. Кромки имеют множество гвоздевых отверстий, ширина кромок различная от 5 до 10, 12 мм. Наблюдается излом по внутренним ребрам подрамника. Значительны утраты красочного слоя и потертости по всем внешним ребрам подрамника» [1].

Не погружаясь в технические нюансы реставрации, отметим, что в результате реставрационных мероприятий был «укреплен и восстановлен красочный слой произведения, подведены реставрационные кромки. Основа натянута на старый отремонтированный подрамник, скосы которого были увеличены. Подведен реставрационный грунт, удалено поверхностное загрязнение с красочного слоя и с основы картины, восстановлена эластичность холста» [3, с. 13].

Было предпринято несколько попыток атрибуции и датировки эрмитажного портрета Я. Ф. Долгорукова – настоящий калейдоскоп противоречивых версий. Мы придерживаемся исследований Натальи Юрьевны Бахаревой – старшего научного сотрудника, хранителя фонда живописи XVIII в. отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Свои выводы она изложила в статье

«Живописный портрет Якова Федоровича Долгорукова из собрания Государственного Эрмитажа. Вопросы атрибуции» [2, с. 69–74].

Н. Ю. Бахарева выделяет версии А. Г. Побединской, А. А. Дутова, В. А. Ковригиной, исследовавших эрмитажный портрет Я. Ф. Долгорукова, соглашаясь либо подвергая сомнению их аргументы. В частности, для А. Г. Побединской первостепенное значение имеет латинская надпись XIX в. на обратной стороне портрета, выполненная красной краской и возобновляющая более старую надпись следующего содержания: ILL[USTRIBUS] KNESIUS JACOB DOLGORUCOY || SPLENDOR RUSSORUM || PRINCUS PICTOR AD VIVUM PINXIT | DO – ANO – 1687 (Светлейший сиятельный русский князь Юрий Долгорукой. Первым художником с натуры писан. Лета 1687) [7].

Эта надпись утверждает, что портрет был писан первым художником с натуры. Как известно, первым живописцем короля с 1662–1669 гг. был Шарль Лебрен. Во Франции достаточно сказать «первый художник», без упоминания имени, чтобы стало ясно, о ком идет речь. Лебрен был директором Королевской академии художеств, директором Королевской гобеленовой мануфактуры, наблюдал за строительством и отделкой Версаля [7, с. 128].

«Встреча Долгорукова с Лебреном была не только возможной, но и неизбежной, так как, по существующей при французском дворе традиции, после приема у короля иностранным послам показывали прославленные мастерские Гобеленов, причем сам господин Лебрен сопровождал всех и давал пояснения. Также Лебрен делал зарисовки представителей посольств» [7, с. 128]. А. Г. Побединская считает, что «живописные достоинства портрета Я. Ф. Долгорукова, характер композиции, рисунка, колорита, уверенная лепка форм, широкий мазок – все это не противоречит художественной манере Лебрена» [7, с. 129].

Мнение Побединской о том, что «художник точно и выразительно запечатлел черты лица этого незаурядного человека», находит поддержку у Н. Ю. Бахаревой: «Выбранный художником формат позволяет ему сосредоточить внимание на выразительном лице персонажа». Однако Н. Ю. Бахарева подвергает сомнению версию

Побединской, что Ш. Лебрен был автором портрета, допуская между тем соавторство: «Тщательная, доходящая почти до натурализма проработка лица и волос, сам „европейский“ характер изображения в XVIII веке станет очень популярным в Европе благодаря работам Б. Деннера». И продолжает: «Изучение картины позволяет сделать заключение, что голова и одежда портретируемого написаны в разной манере (тщательно проработанное лицо и прическа и более обобщенное исполнение драпировок) и, возможно, плащ был написан другим мастером» [2, с. 71].

А. Г. Побединская отмечает, что «портрет демонстрирует высокий профессионализм западноевропейского мастера» [7, с. 127].

Однако, по мнению Н. Ю. Бахаревой, характер исполнения портрета более типичен для немецких и голландских живописцев, а также мастеров восточноевропейских школ, она приводит имена Е. Семигиновского-Элеутера, М. Поллони, М. Альтомонте.

Хранитель живописи XVIII в. Версаля Гвенола Фирмин также считает, что изображение Долгорукова нельзя отнести к работам Лебрена, поскольку в надписи на портрете не указано «первый живописец короля Франции», а «первые живописцы» были и у других представителей королевского дома.

Дискуссии ведутся и относительно датировки портрета. А. Г. Побединская большое значение, как выше было сказано, придает «латинской надписи XIX века на обратной стороне портрета», на которой указан 1687 г. Анатолий Алексеевич Дутов подчеркивает, что «надпись (не авторская) была выполнена в XVIII веке и поновлена в XIX и являться достаточным основанием для установления датировки и авторства не может. Кроме того, на портрете представлен пожилой человек с полным лицом, который не имеет сходства ни с одним из изображенных на парижских гравюрах. Скорее всего, этот портрет Я. Ф. Долгорукова относится к последнему периоду его жизни и может быть датирован концом 1710-х годов» [4, с. 156].

Однако «технично-технологические исследования картины показали, что характер обработки металлической основы (выколотка) соответствует XVII столетию» [2, с. 72].

Вера Александровна Ковригина выдвигает версию авторства Отто Генина: «Живописное мастерство Отто Генина, а также его личное знакомство с Я. Ф. Долгоруковым, с которым он совершил поездку во Францию, и его приглашение на место первого, то есть ведущего, придворного живописца наводит на мысль о том, что Отто Генин является автором знаменитого портрета Я. Ф. Долгорукова. В латинской надписи, сделанной на обороте картины, указано, что портрет «первым живописцем с натуры писан лета Господня 1687». А значит, мог быть написан именно Отто Гениным в 1687 г. в Амстердаме или во Франции по заказу самого князя, которому работы мастера нравились, иначе он не пригласил бы его на место первого царского живописца» [5, с. 75].

Исследования продолжаются, так как авторство портрета Ф. Я. Долгорукова из эрмитажного собрания по-прежнему остается невыясненным. Следовательно, нет ясности и с другими портретами.

Что же касается портрета Я. Ф. Долгорукова в Северо-Осетинском художественном музее имени М. С. Туганова, то приходится сожалеть о том, что периферийные музеи, слабо оснащенные технически, лишены возможности более глубоких исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Реставрационный паспорт портрета сенатора Я. Ф. Долгорукова, неизвестный художник XVIII века, холст, масло, 55×45. Собрание Северо-Осетинского художественного музея имени М. С. Туганова. Инв. № 3-ж. Реставратор З. С. Рубаева. Орджоникидзе, 1975 // Отдел учета и хранения СОХМ им. М. С. Туганова.

2. *Бахарева Н. Ю.* Живописный портрет Якова Федоровича Долгорукова из собрания Государственного Эрмитажа. Вопросы атрибуции // Петровское время в лицах – 2018. Труды Гос. Эрмитажа. СПб., 2018. ХСVII. С. 67.

3. Выставка произведений масляной живописи, реставрированных СОХМ им. М. С. Туганова : каталог / сост. З. С. Рубаева. Орджоникидзе, 1987.

4. *Дутов А. А.* Изобразительные памятники посольства Я. Ф. Долгорукова во Францию 1687 // Петровское время в лицах – 2013. К 400-летию

Дома Романовых (1613–2013). Труды Гос. Эрмитажа. СПб., 2013. LXX. С. 153–158.

5. *Ковригина В. А.* Иноземные живописцы Москвы конца XVII – первой четверти XVIII века. Новые материалы // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 1994. № 2. С. 40-45.

6. *Плиева М. Г.* Возрожденные шедевры Государственного музея им. М. С. Туганова и Национального музея Республики Южная Осетия // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация. Материалы III Междунар. науч-практ. конф. 16–19 ноября 2018 года. СПб. : Чистый лист, 2019. С. 38-43.

7. *Побединская А. Г.* К вопросу об атрибуции портрета Я. Ф. Долгорукова 1687 года // У истоков русской культуры XII-XVII веков : сб. ст. / Гос. Эрмитаж ; науч. ред. Б. В. Сапунов. СПб. : Гос. Эрмитаж : Славия, 1995.

8. Северо-Осетинский республиканский художественный музей : каталог / сост. А. А. Джанаева. Л. : Худ. РСФСР, 1970.

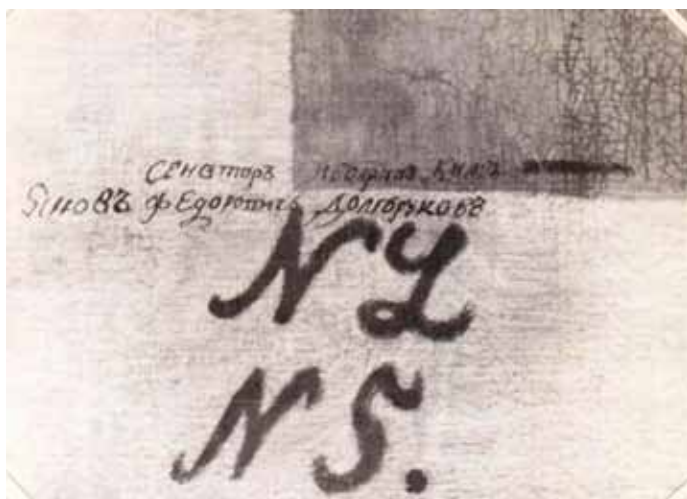
9. *Фурман П. Р.* Князь Яков Федорович Долгоруков. Историческая повесть. СПб. : Изд. В. И. Губинского, 1908.



1. Портрет Я. Ф. Долгорукова. Копия неизвестного художника XVIII в. Холст, масло. 55×45 см. Северо-Осетинский художественный музей имени М. С. Туганова, Владикавказ. До реставрации



2. Портрет Я. Ф. Долгорукова
из собрания СОХМ им. М. С. Туганова. После реставрации



3. Надписи на тыльной стороне портрета Я. Ф. Долгорукова до реставрации
4. Надписи на тыльной стороне портрета Я. Ф. Долгорукова после реставрации

Реставрация рисунка в золоченой рамке

В Федеральном центре консервации библиотечных фондов выполнена реставрация листа с рисунком из сектора западных фондов отдела рукописей Российской национальной библиотеки, а также экспертиза покрытия, нанесенного на рамку этого рисунка. В работе применялись методы классической реставрации, были проведены микробиологические и химические анализы. Для изучения красочного слоя использовались пробирные тесты, детализация элементного состава покрытия рамки исследовалась с помощью микрорентгенофлуоресцентной спектрометрии. Химические экспресс-тесты определения золота в рамке подтверждены методом Фурье-спектроскопии.

Ключевые слова: реставрация; консервация; методы микробиологического анализа; спектральный анализ; методы химического анализа

**Elena Popikhina,
Nadezhda Kulikova,
Tatiana Velikova**

Restoration of the Drawing in a Gilded Frame

At the Federal Center for the Conservation of Library funds, one sheet with a drawing from the Western Collections Sector of the Manuscripts Department was restored. The examination of the frame coating around this drawing was carried out. The methods of classical restoration, microbiological research, and chemical analysis were used. The analysis of the composition of the paint layer was carried out using chemical tests. To confirm the results of chemical analysis of the frame coating, non-destructive Fourier spectroscopy was carried out. It was

shown that rapid chemical tests to determine the presence of gold in the picture frame were confirmed by the method of Fourier spectroscopy.

Keywords: restoration; conservation; methods of microbiological analysis; spectral analysis; methods of chemical analysis

В секторе западных фондов отдела рукописей Российской национальной библиотеки хранятся более 70 тысяч западноевропейских документов – это богатый рукописный, изобразительный, картографический, нотный, фотографический материал.

В Федеральном центре консервации библиотечных фондов (ФЦКБФ) выполнена реставрация листа с рисунком из сектора западных фондов отдела рукописей и проведена экспертиза покрытия, нанесенного на рамку этого рисунка (*ил. 1*). В работе использовались методы классической реставрации, микробиологические исследования и химический анализ.

Консервация является комплексным мероприятием и включает несколько последовательных процессов. Перед реставрацией проводят осмотр документа и описывают его состояние, определяют рН носителя информации (в данном случае – бумаги) и делают микробиологический анализ. При обнаружении жизнеспособных микроорганизмов на поверхности документа осуществляется дезинфекционная обработка или водная очистка с добавлением хлорамина. Если отсутствуют биоповреждения, то последовательно выполняют реставрационные работы: механическую и водную очистку от загрязнений, нейтрализацию кислотности бумаги. Затем переходят к восполнению утраченных частей листов, их упрочнению и пресерованию. Заключительный этап – фазовая консервация [1].

Для уточнения методов реставрации рисунка проведена оценка его микробиологического состояния. Количество жизнеспособных микроорганизмов определяли с помощью образцов влажной фильтровальной бумаги (метод отпечатков). Прикладывали на исследуемую поверхность документа, плотно прижимали, затем образец переносили на твердую питательную среду Чапека – Докса в чашках Петри. Через 30–60 минут образец бумаги извлекали. После инкубации при температуре 29 ± 2 °C через семь суток проверяли наличие роста грибов на агаризованной среде [1].

Анализ образцов материала показал отсутствие на поверхности рисунка жизнеспособных микроорганизмов, поэтому реставрацию проводили без использования дезинфицирующих препаратов.

Процесс реставрации листа с рисунком выполнялся с учетом характера и степени повреждений по традиционным методикам, принятым в ФЦКБФ. Первое из необходимых реставрационных мероприятий – это очистка. Загрязнение документов на бумажной основе является одним из самых распространенных повреждений. Пятна различного происхождения и вида, не связанные с бытованием документа, условиями его хранения и использования, – все это подлежало удалению. Поверхность листа очищали с помощью кисти, поролоновой губки, мягкой резинки и резиновой крошки.

Перед реставрационными работами с применением воды определяли водостойкость чернил рисунка и фиксировали их нанесением слоя мучного клея (изготовленного по рецептуре, действующей в ФЦКБФ [1]) через микалентную бумагу.

Следующим этапом реставрации была водная очистка листа с рисунком «на плаву». Лист помещали в кювету с дистиллированной водой комнатной температуры и через 30 минут воду сливали. Воду меняли до тех пор, пока она не стала светлой без оттенков. Не высушивая лист, проводили демонтаж рамок вокруг рисунка: удаляли рамку из тряпичной серой бумаги и рамку бумаги с нанесенной на ее поверхности золотой краской.

Значения pH бумаги документа определяли неразрушающим методом с помощью pH-метра Skinchek фирмы HANNA, снабженного плоским запаянным комбинированным серебряным электродом с хлорсеребряным электродом сравнения. Перед нейтрализацией pH бумаги рисунка была 6,2–6,4. Для стабилизации бумаги после промывки лист подвергали нейтрализации кислотности и вводили буферный раствор магниевой суспензии. После обработки значения pH бумаги были нейтральными: 6,9–7,2.

Недостающие части листа восполняли с помощью мучного клея реставрационной равнопрочной бумагой специальной выработки, изготовленной на реставрационно-отливной машине ФЦКБФ РНБ. Соединение краев реставрируемого листа и рестав-

рациональной бумаги проводили внахлест по сточенной поверхности с оборотной стороны.

В местах разрывов лист упрочняли, подклеивая разрывы с оборотной стороны реставрационной равнопрочной бумагой. Лист прессовали между слоями фильтровальной бумаги, прилегающей к его поверхности, и парафинированной бумаги.

На одном из этапов реставрации, как уже говорилось, проводили демонтаж рамок рисунка, покрытие одной из которых было позолоченным. Для определения содержания золота в составе пигмента краски использовали следующие химические тест-методы с пробирными реактивами [3]:

- точечное нанесение нитрата серебра на поверхность красочного слоя;
- точечное нанесение слабого раствора йода в спирте на поверхность красочного слоя;
- исследование неразрушающим методом микрорентгенофлуоресцентной спектроскопии на интерферометре Bruker Optics (ООО «Мелитек»).

Для проверки подлинности золота использовали нитрат серебра: $3\text{AgNO}_3 + \text{Au} \rightarrow \text{Au}(\text{NO}_3)_3 + 3\text{Ag}$. Коллоидное серебро при взаимодействии с золотом его не окрашивает. Нитрат золота (III) образует желтые кристаллогидраты состава $\text{Au}(\text{NO}_3)_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$. Если покрытие имеет в своем составе золото, то изменения окраски нитрата серебра не произойдет, а при наличии там меди, цинка и других металлов пойдет реакция замещения и появится темный или синий цвет нитрата серебра. Результаты анализа показали, что в состав краски, нанесенной на поверхность бумаги, действительно входит золото, так как потемнения реагента не наблюдалось. Однако постепенно нитрат серебра начал окрашиваться в розовый цвет. Такая реакция имеет место из-за того, что в состав краски рамки входят другие элементы связующего, а красочный слой – это предположительно твореное золото, которое готовят растиранием гуммиарабика с добавлением сусального золота. Гуммиарабик способствует равномерному распределению пигмента по рабочей поверхности и обеспечивает хорошую адгезию с бумагой.

Технология золочения предусматривает предварительное покрытие свинцовым суриком, поэтому розовый цвет косвенно может свидетельствовать о присутствии свинца, а именно пигмента свинцового сурика (ортоплюмбата свинца, Pb_2PbO_4). Он ярко-красного цвета и мог быть добавлен при приготовлении твореного золота [2], а при качественной реакции произошло посветление нитрата серебра, поскольку сам нитрат свинца белый.

Иногда вместо гуммиарабика краски изготавливали на более дешевом связующем – декстрине. При анализе красочного слоя использовали раствор йода: $2Au + I_2 \rightleftharpoons 2AuI$. Он не окрашивает золото и растворы натурального гуммиарабика в отличие от декстрина, который при реакции с йодом приобретает фиолетовый цвет. При контакте с золотом йод остается темным на поверхности и не испаряется, его удаляют как можно скорее фильтровальной бумагой. Образование черного или зеленого пятна может говорить о значительном присутствии трехвалентного железа или меди соответственно, в то время как иодиды золота и свинца желтого цвета. При нанесении раствора йода на поверхность красочного слоя рамки не было цветной реакции, в том числе он не стал фиолетовым, что свидетельствует об отсутствии декстрина в связующем слое покрытия.

Комбинированное золочение – наиболее распространенный вид золочения предметов, не подвергающихся атмосферному влиянию: мебели, багетов, рам для картин. Однако в нашем случае имеет место, по-видимому, золочение твореным золотом, которое укрепляли бесцветным лаком, желатиновым клеевым раствором, а также шеллаком. На поверхности рамки наблюдались под микроскопом при увеличении $\times 100$ незначительные трещины, что может говорить о присутствии лака в покрытии красочного слоя.

В заключение для подтверждения результатов химических тестов и детализации состава красочного слоя покрытия рамки анализ проводили неразрушающим методом Фурье-спектроскопии на интерферометре Bruker Optics.

Микрорентгенофлуоресцентный анализ показал (ил. 2), что в красочном слое рамки присутствуют девять металлов. Наибольшее содержание в покрытии в процентном отношении было у че-

тырех, отмеченных на *ил. 2*: свинца (79,6%), цинка (11,6%), железа (6,8%) и золота (6,5%). В пределах двух процентов обнаружены рутений (2,9%), иридий (2,0%) и медь (1,8%), а титан (0,2%) и рений (0,1%) – в следовых количествах. Следует отметить, что в состав краски входят металлы с наибольшей плотностью: иридий, рений и золото, а также свинец и рутений, кроме того, переходные металлы: цинк, медь и железо. Все они в виде различных соединений (солей, оксидов) имеют желто-красный оттенок. Многие комплексы рутения могут давать желто-оранжевый цвет красочного покрытия. Таким образом, все присутствующие металлы или их соединения в заметных количествах могут дополнительно, помимо золота, придавать желтый цвет краске, используемой для рамки.

Надо сказать, что йодиды свинца и титана также желтые в отличие от соли рутения с йодом, которая черного цвета, однако это не проявилось при качественной реакции на йод, поскольку концентрация рутения незначительна.

Окрашенную полоску рамки после всех этапов поместили на лист с помощью мучного клея. В процессе реставрации и проведенных исследований сохранены все признаки подлинности листа с рисунком. В дальнейшем будет изучаться происхождение этого рисунка.

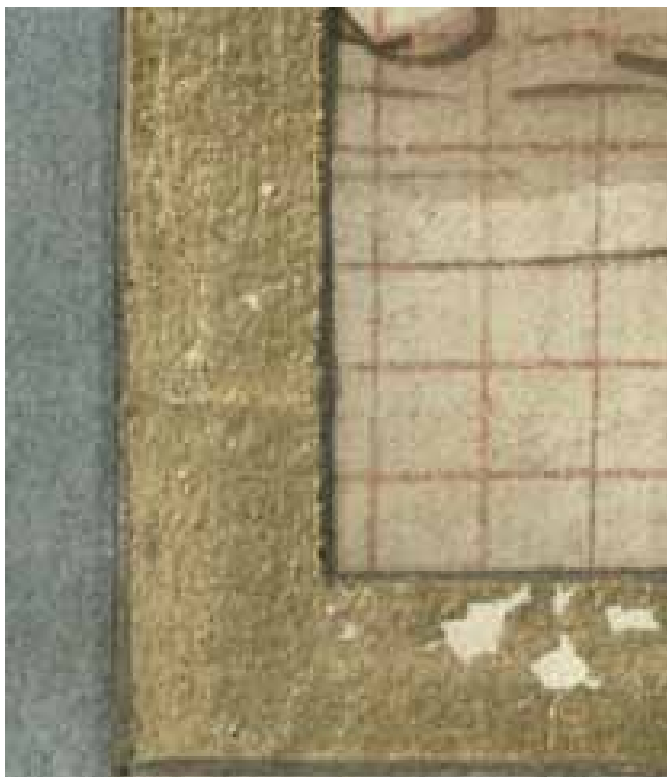
Таким образом, показано, что химические экспресс-тесты на определение присутствия золота в рамке рисунка подтверждены методом Фурье-спектроскопии. Комплексный подход при реставрации объектов культуры может быть полезным при изучении истории их бытования.

БИБЛИОГРАФИЯ

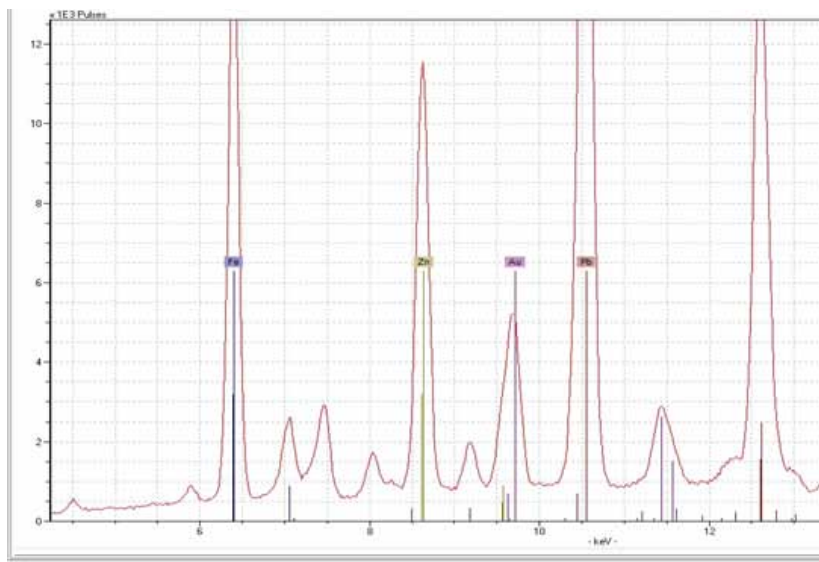
1. Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов. 2-е изд., исправ. и доп. / РНБ ; [науч. ред.: А. Г. Горяева, С. А. Добрусина ; сост. Т. Д. Великова ; ред. Э. Г. Вершинина]. СПб. : РНБ, 2019.

2. *Никитин А.* Художественные краски и материалы. СПб. : МОТОР, 2015.

3. *Фомина Е.* Реакция золотых сплавов на разные виды реактивов / *Нерудный ру.* Реактивы для золота: особенности и способы определения. URL : <https://1nerudnyi.ru/reaktivy-dlya-zolota-01/> (дата обращения: 06.03.2024).



1. Часть листа с рисунком и рамки с позолотой



2. Спектр состава красочного слоя рамки

**Н. Н. Потрахов, В. Б. Бессонов,
В. И. Хартанович, Н. И. Ананьева,
А. В. Зубова, В. Г. Моисеев,
А. В. Ободовский,
А. М. Кульков, И. К. Стулов,
Е. В. Андреев, А. О. Казначеева**

**Рентгеновская томография антропологических
объектов: результаты пилотных исследований
по созданию специализированного
рентгенотомографического комплекса**

В статье представлены результаты пятилетнего проекта по созданию на базе СПбГЭТУ (ЛЭТИ) специализированного рентгенотомографического комплекса МРКТ-05 для изучения палеоантропологических и археологических образцов. Его диагностические возможности позволяют решать большинство задач, которые до недавнего времени были посильны лишь стационарным системам рентгеновского контроля. При этом МРКТ-05 имеет существенно более низкий уровень энергопотребления и меньшие габариты, чем зарубежные аналоги, что делает его пригодным для использования практически в любых лабораториях.

Ключевые слова: рентгеновская компьютерная томография; археология; палеоантропология

**Nikolai Potrakhov, Victor Bessonov,
Valery Khartanovich, Natalia Ananieva,
Alisa Zubova, Vyacheslav Moiseyev,
Anatoly Obodovskiy, Alexandr Kulkov, Iliya Stulov,
Evgeniy Andreev, Anna Kaznacheeva**

**The X-ray Computed Tomography of the
Anthropological Objects: Results of Pilot Studies on
Creation of a Specialized X-ray Tomographic Complex**

The article is devoted to the discussion of the results of a five-year project to create on the basis of Saint Petersburg ETU 'LETI' an X-ray tomographic

complex MRKT-05, specialized for the study of paleoanthropological and archaeological samples. Its diagnostic capabilities allow to solve most of the tasks that, until recently, were feasible only for stationary X-ray control systems. With high diagnostic capabilities, it has a significantly lower energy consumption and overall dimensions than standard instruments, which makes it suitable for use in laboratories of any level.

Keywords: X-ray computed tomography; archaeology; paleoanthropology

Начиная с 2017 г. проводились пилотные исследования по поиску инновационного решения для создания специализированного российского оборудования для изучения палеоантропологических и археологических образцов. В Национальном медицинском исследовательском центре психиатрии и неврологии имени В. М. Бехтерева, Научном парке Санкт-Петербургского государственного университета и Санкт-Петербургском государственном электротехническом университете «ЛЭТИ» имени В. И. Ульянова (Ленина) на трех различных томографах – Bruker Skyscan-1172, Philips Brilliance CT (PB64) и МРКТ-04 – была выполнена томография более 90 одонтологических и краниологических находок и около 300 остеологических образцов [1–3], хранящихся в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук.

Были определены наилучшие физико-технические условия для томографии одонтологических находок: напряжение на рентгеновской трубке 100 кВ, ток трубки 100 мкА, 0,5 мм Al-фильтр, шаг вращения объекта при сканировании 0,25°, усреднение по пяти кадрам; для черепов и нижних челюстей: напряжение на рентгеновской трубке 140 кВ, ток трубки 50 мкА, без фильтра, толщина среза 0,1 мм. Получаемое разрешение на изображении 9,65 мкм/пиксель, толщина среза на изображении 0,1 мм. С учетом этих параметров на базе СПбГЭТУ «ЛЭТИ» был создан новейший вариант рентгеновского компьютерного томографа семейства МРКТ – МРКТ-05.

Основу его конструкции составляет рентгенозащитная камера, внутри которой находится источник рентгеновского излучения моноблочного типа, цифровой приемник рентгеновского изображения,

а также автоматизированное устройство для позиционирования объекта исследования вдоль оси пучка излучения.

Источник излучения выполнен по однополярной схеме на основе трехэлектродной микрофокусной рентгеновской трубки серии БС с полым вынесенным анодом и мишенью прострельного типа [4], расположенной в едином корпусе с высоковольтным источником питания [5]. В качестве приемника рентгеновского изображения используется крупноформатный детектор рентгеновского излучения с характерным размером пикселя около 150 мкм [6]. Одна из важнейших составляющих томографа – оригинальная компьютерная программа, которая обеспечивает управление работой источника излучения, приемника изображения и устройства вращения объекта при получении и обработке проекционных данных в процессе сканирования, а также послойную и трехмерную реконструкцию изображения объекта [7; 8].

Получение проекционных данных осуществляется методом съемки с проекционным геометрическим увеличением объекта, что при восстановлении его трехмерного изображения позволяет значительно уменьшить эффективные размеры вокселя [9]. При возможности съемки как микроскопических, так и относительно крупных объектов (череп, бедренная кость) томограф отличается низким уровнем энергопотребления (500 Вт; 220 В, 50 Гц). Его масса (2000 кг) и габариты существенно меньше, чем у классических медицинских томографов, которые также используются для изучения палеоантропологических и археологических образцов. Это снижает требования к размещению МРКТ-05 и делает его пригодным практически для любой лаборатории.

На томографе МРКТ-05 была проверена возможность изучения особо ценных палеоантропологических находок, для которых ранее была проведена скульптурная реставрация воско-канифольной мастикой. В 1950-х этот метод реконструкции антропологических находок был широко распространен, но он практически исключает исследование морфологии и метрических характеристик оригинальных образцов без повреждения реконструированного объекта, что недопустимо в условиях музейного хранения. На *ил. 1–2* представ-

лены примеры съемки детского черепа эпохи верхнего палеолита Костёнки 15. При обнаружении он имел очень плохую сохранность. Недостающие отделы черепа были вылеплены из мастики и соединены с остеологическими фрагментами (ил. 1). Результаты сканирования позволили виртуально разделить костную ткань и мастику (ил. 2) и получить новые одонтологические данные.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бессонов В. Б., Ларионов И. А., Ободовский А. В. Особенности разработки программно-аппаратных комплексов для микрофокусной рентгеновской компьютерной томографии // Физические основы приборостроения. 2019. Т. 8, № 4 (34). С. 23.

2. Зубова А. В., Ананьева Н. И., Моисеев В. Г. и др. Опыт использования компьютерной томографии при изучении хронического гайморита по краниологическим материалам из крепости Пукара-де-Тилкара (Аргентина) // Археология, этнография и антропология Евразии. 2020. Т. 4, № 3. С. 143–153.

3. Зубова А. В., Кульков А. М., Моисеев В. Г. и др. Новые результаты изучения краниологических и одонтологических материалов верхнепалеолитической стоянки Костёнки 15 // Camera Praehistorica. 2020. № 2 (5). С. 147–155.

4. Зубова А. В., Пихур О. Л., Ободовский А. В. и др. Случай хирургического удаления нижних третьих моляров в краниологической серии из крепости Пукара-де-Тилкара (провинция Жужуй, Аргентина) // Археология, этнография и антропология Евразии. 2020. Т. 48, № 2. С. 149–156.

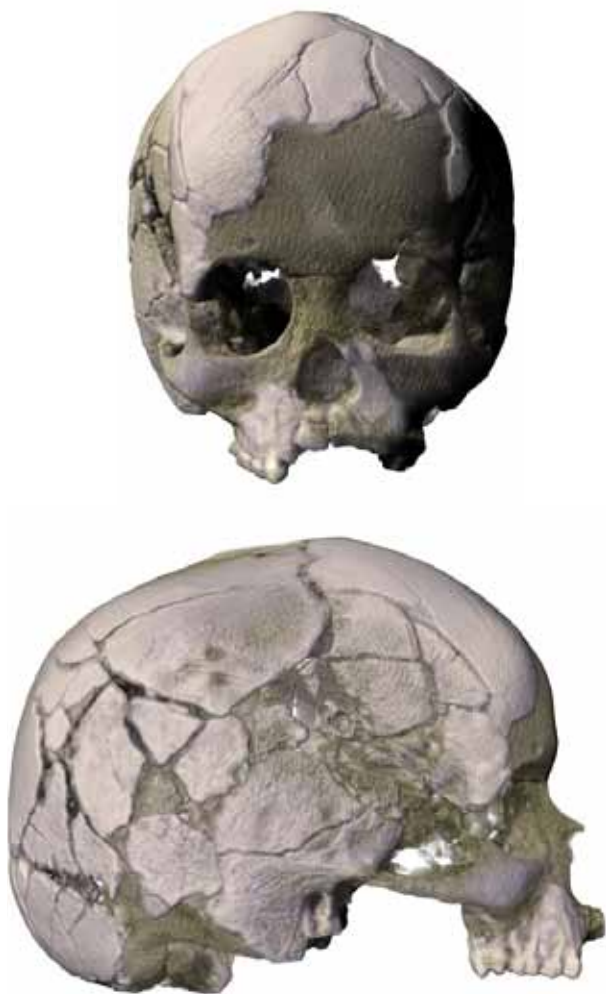
5. Мазуров А. И., Потрахов Н. Н. О технологиях рентгеновских систем для контроля электронных компонентов // Известия вузов России. Радиоэлектроника. 2019. № 3. С. 113.

6. Мирошниченко С. И. Цифровые приемники рентгеновских изображений. Киев: Медицина Украины, 2014.

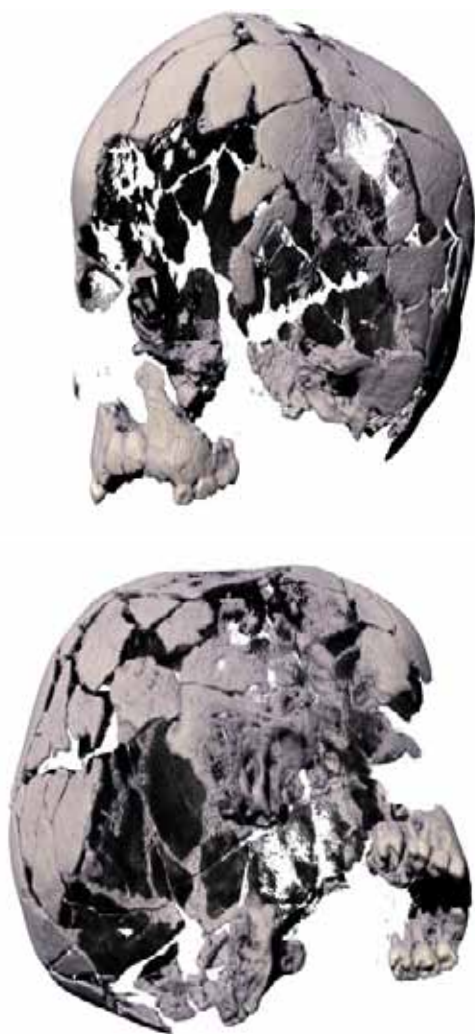
7. Ободовский А. В. Разработка и исследование технических средств микрофокусной рентгеновской томографии: автореф. дис. ... канд. техн. наук. СПб., 2018.

8. Подымский А. А., Потрахов Н. Н. Микрофокусные рентгеновские трубки нового поколения // Контроль. Диагностика. 2017. № 4. С. 4.

9. Larionov I. A., Bessonov V. B., KlonoV V. V. About the features of three-dimensional visualization of the result of tomographic research // AIP Conference Proceedings. 2019. V. 2140. I. 1. doi: 10.1063/1.5121963



1. Череп Костёнки 15 с сохраненными участками реставрационной мастики



2. Череп Костёнки 15 с виртуально удаленной мастикой

**Фредерик Георг Поулсен и исчезнувший
уголок Копенгагена. Атрибуция живописного
произведения из коллекции Национального
художественного музея Республики Беларусь**

В 2017 г. в Национальный художественный музей Республики Беларусь поступил архитектурный пейзаж, пополнивший скромное собрание датской школы. Первоначально произведение было атрибутировано экспертами таможенной лаборатории как работа Георга Поулсена (1911–1997). Стилистическое сравнение этой композиции с наследием художника обнаружило несходство живописной и технической манеры. Имеющиеся на подрамнике надписи карандашом, указывающие адрес изображенных домов и адрес проживания автора картины, стали отправной точкой ее повторной атрибуции. Исследование, основанное на изучении адресных книг и переписей населения Копенгагена, позволило установить некоторые важные детали.

Ключевые слова: живопись; первая половина XX в.; Фредерик Георг Поулсен; архитектурный пейзаж; Дания; Копенгаген; Смаллегаде

Svetlana Prokopeva

**Frederik Georg Poulsen
and a Disappeared Corner of Copenhagen.
Attribution of a Painting from the Collection
of the National Art Museum of the Republic of Belarus**

In 2017, the National Art Museum of the Republic of Belarus received an architectural landscape, which added the modest collection of the Danish art

school. Initially, the painting was attributed by experts of the Customs Laboratory as the work of Georg Poulsen (1911–1997). The stylistic comparison of the composition received in the collection with the images of the artist's works revealed the complete dissimilarity of the pictorial and technical manner. The pencil inscriptions on the stretcher indicating the address of the houses depicted and the address of the author's residence became the starting point of attribution of the painting. A study to find the potential author of the canvas, based on the study of address books and Censuses of Copenhagen, allowed us to establish his name and partially trace his life and professional path. Frederic Georg Poulsen (1872–1935) lived at 24, Smallegade Street in Copenhagen and owned a tobacco shop in a nearby house. In his composition, Poulsen depicted the roofs of houses Nos. 27 and 29 on Smallegade, which were destroyed in the 1950s in connection with the construction of the Town Hall.

Keywords: painting; first half of the twentieth century; Frederick Georg Poulsen; architectural landscape; Denmark; Copenhagen; Smallegade

В 2017 г. в дар Национальному художественному музею Республики Беларусь от Ошмянского филиала Гродненского облпотребобщества были переданы три живописных произведения (Акт № 33 от 08.06.2017 г.), ранее задержанных таможенной службой при незаконном пересечении государственной границы Республики Беларусь. Среди них был архитектурный пейзаж (холст, масло, 28,7×41,2 см; ЖЖ–326), первоначально атрибутированный экспертами таможенной лаборатории на основании подписи в правом нижнем углу «G Poulsen» как работа датского художника Георга Поулсена (1911–1997).

Стилистическое сравнение поступившей в коллекцию композиции с доступными изображениями произведений Георга Поулсена обнаружило полное несходство живописной и технической манеры, даже если принять во внимание, что пейзаж мог быть ранней работой художника, исполненной в возрасте 23 лет. Однако в 1934 г., которым согласно надписи в правом углу полотна датируется произведение, Георг Поулсен уже был выпускником художественной школы в Вайле и первокурсником (либо уже завершившим обучение на первом курсе) Академии художеств в Копенгагене, а эта картина носит откровенный отпечаток «любительства».

Между тем произведение насыщено дополнительной информацией. На нижней планке подрамника имеются надписи, выполненные карандашом на датском: «Udsigt at Tagene Smallegade 27–29» («Вид крыш на Смаллегаде 27–29») и рядом «Maler fra 243» («Художник из 243»). Такое трепетное желание художника или владельца сохранить информацию об авторе и изображенной местности не могло никого оставить равнодушным.

Прежде всего нами были предприняты попытки разыскать указанное место в Копенгагене. Смаллегаде ('узкая улица') – оживленная торговая улица в центральной части района Фредериксберг, известная с XVII в. Здесь до сих пор сохранилось много старинных построек, относящихся к XIX столетию. Одной из местных достопримечательностей является знаменитая Датская королевская фарфоровая мануфактура (теперь Royal Copenhagen).

Обозначенный на подрамнике дом № 24 по Смаллегаде сохранился до наших дней, тогда как квартал на противоположной стороне улицы, где находились дома, изображенные на картине, был снесен в 1950-х в связи со строительством ратуши. В настоящее время на месте примерно 30 домов, многие из которых датировались XVIII в., парковочная площадка. Тем не менее нам удалось разыскать несколько старых фотографий, запечатлевших не только вид утраченной стороны Смаллегаде, но даже дома, указанные в надписи на подрамнике. Художник изобразил крыши домов №27 и 27А и домов по улице Бредегаде. На цокольном этаже домов в разное время в XX в. располагались различные магазины, в том числе велотренажеров, мебели, была пекарня и лавка торговца сахаром.

В надежде найти более подробные сведения о самом художнике (зная его адрес, сохранный чьей-то рукой на подрамнике) мы обратились к адресным книгам Копенгагена. И в доме № 22S (цокольный этаж – stueetagen), согласно данным справочника за 1934 г. [11], нами было обнаружено упоминание о торговце табачными изделиями Ф. Г. Поулсене («Poulsen FG Cigarhdl. Gh. 1391») [11, s. 530]. Справочник жителей Копенгагена за этот же год [12], к сожалению, не дает никакой информации о нем. Нами были проинспектированы книги с 1934 г. в обратном порядке, в результате

чего удалось установить следующее. Впервые на улице Смаллегаде Ф. Г. Поулсен как владелец табачной лавки в доме № 22s и жилец квартиры третьего этажа в доме № 24 [10, s. 401, 805] появляется в 1912 г. В качестве жильца Поулсен упоминается в адресных книгах до 1923 г., тогда как табачная лавка Поулсена сохраняет свое место вплоть до 1934 г. В 1935 г. по этому адресу уже значится табачная лавка Якобсена [13, s. 550].

В поисках дополнительных сведений мы обратились к книгам, содержащим данные переписи населения, которая проводилась в Копенгагене каждые пять лет. Любопытно, что, согласно данным переписи 1925 г. [6] и 1930 г. [7], по адресу Смаллегаде, 24–3 по-прежнему проживают супруги Поулсены. Записи в книгах переписи населения Копенгагена предоставляют информацию не только о роде занятий жителей, но и датах и местах их рождения. Так мы узнали, что полное имя торговца табачными изделиями Фредерик Георг Поулсен, он родился 25 марта 1872 г. в Копенгагене. Был женат на Агнес Генриэтте Магrette, родившейся 10 июля в районе Фредериксберг. Интересно, что в переписи 1916 г. [4] указан 1871-й, 1925 г. [6] – 1873-й, а 1921 г. [5] и 1930 г. [7] – 1874 г. рождения госпожи Поулсен. Новые данные дает перепись 1880 г. [1]. Из нее мы узнаем, что Фредерик Георг (записан как Георг Фредерик) проживает с родителями Хансом Поулсеном (1830 г. рождения), каменщиком, и Эмилией Торой Поулсен, урожденной Расмуссен (1836 г. р.) в районе Уденбис-Клёдебо по адресу Нордвествей, 33 в квартире на втором этаже. Кроме Фредерика Георга, в семье еще пять детей: двое сыновей – Шарль Лориц Эмиль (19 лет) и Ханс Христиан Вальдемар (10 лет), три дочери – Клаудиа Камилла (21 год), Джулия Генриэтта (16 лет) и Хильда (5 лет). В 1885 г., по данным переписи [3], с родителями проживают только Ханс Христиан Вальдемар, которому 14 лет и Георг Фредерик (12 лет). Старший брат Шарль Лориц Эмиль (ему в 1885 г. 24 года) указан как женатый на Петре Джулиане Поулсен (1858 г. р.), а его адрес – Корсгаде 68А-В на четвертом этаже [2]. В записях переписи 1890 г. по прежнему адресу Поулсены не значатся.

В переписи 1885 г. [9] были обнаружены данные и о супруге Фредерика Георга. Согласно записям, в момент переписи Агнес Генриэтте Магретте было 13 лет, год ее рождения указан как 1872. Она проживала с родителями Йоргеном Гронне (1828 г. р.), род занятий которого записан как «инспектор», матерью Эльзой Эмилией, урожденной Олсен (1833 г. р.), братом Фредериком Христианом Йоргеном (1864 г. р.), кузнецом по профессии, и двумя старшими сестрами – Дагмой Эмилией (1866 г. р.) и Эмилией Фредерикой Йоханной (1868 г. р.). Семья жила в Сандбайере в районе Амагербро (барачный лагерь на военных стрельбищах в Амагере Феллед).

Последним из оказавшихся доступным нам упоминаний о Фредерике Георге Поулсене стала запись в церковной книге приходской церкви в Сольбьерг (Фредериксберге) [8] от 16 апреля 1935 г. Согласно врачебным данным от 17 апреля 1935 г., причиной смерти Поулсена стал инфаркт, вызвавший остановку сердца. 22 апреля 1935 г. Фредерик Георг Поулсен был похоронен в Копенгагене на приходском кладбище церкви Сольбьерг.

Что случилось с его вдовой – остается неизвестным. Поскольку в адресной книге за 1935 г. [13, s. 550] в квартире, где ранее проживали супруги, числятся иные жильцы, можно сделать вывод, что Агнес Генриэтта Магретта поменяла место жительства.

К сожалению, нам абсолютно ничего не известно об образовании Фредерика Георга Поулсена, равно как и о его занятиях искусством. Было ли это призвание, любительство, брал ли он уроки живописи? Однако вряд ли поступивший в музей пейзаж был единственным его творением.

В 2017 г. произведение было изучено в лаборатории физико-химических исследований музея на тот момент заведующей сектором кандидатом биологических наук А. Г. Мицкевич. В качестве основы для живописи использован среднезернистый льняной холст фабричного производства редкого полотняного переплетения (13×15 нитей на 1 см²) с грунтом белого цвета. Исследование в инфракрасном диапазоне излучения обнаружило авторские предварительные эскизы, изменение композиции

(изображение оконной рамы справа, силуэт деревьев). Подпись «G Poulsen» была выполнена по невысохшему красочному слою, имеет с ним общий кракелюр, тогда как дата «1934» нанесена позже, по сухому красочному слою и иным почерком. Этот же почерк узнается в надписи на планке подрамника. Учитывая тот факт, что, вероятно, записи в переписных книгах делались самими жителями, судя по разнообразию почерков, можно предположить, что надписи на подрамнике и дата были исполнены Агнес Генриэттой Магреттой Поулсен. Характерным оказалось написание букв «M», «S», «g», «f» и цифр 7 и 4.

Несмотря на то что переданное в музей произведение не обладает высокими художественными достоинствами, оно само по себе является свидетельством эпохи, ярким примером «любительства», которое было распространено в городской среде среди мелкой и средней буржуазии. К тому же этот пейзаж сохранил для нас вид утраченного уголка одной из улиц Копенгагена и поведал историю ее простого жителя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Census 1880 Udenbys Klædebo Kvarter, Nordvestvej // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn2891/census1880/opslag11071984> (дата обращения: 30.09.2021).
2. Census 1885 Udenbys Klædebo Kvarter, Korsgade (Lige numre) // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn2891/census1885/opslag19601665> (дата обращения: 30.09.2021).
3. Census 1885 Udenbys Klædebo Kvarter, Nordvestvej (Ulige numre) // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn2891/census1885/opslag19599003> (дата обращения: 30.09.2021).
4. Census 1916 Frederiksberg, Smallegade // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn591/census1916/opslag13478677> (дата обращения: 30.09.2021).
5. Census 1921 Frederiksberg, Smallegade, lige nr. // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn591/census1921/opslag10076379> (дата обращения: 30.09.2021).
6. Census 1925 Frederiksberg, Smallegade, lige nr. // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn591/census1925/opslag10771199> (дата обращения: 30.09.2021).

7. Census 1930 Frederiksberg, Smallegade, lige nr. // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn591/census1930/opslag10276288> (дата обращения: 30.09.2021).

8. Churchbook 1927–1938 Solbjerg, mænd // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/sogn666/churchbook/source22192/opslag4504203> (дата обращения: 30.09.2021).

9. København (Staden), Amagerbro Kvarter, Census 1885 // Danish Family Search. URL: <https://www.danishfamilysearch.com/cid15116730> (дата обращения: 30.09.2021).

10. Kraks Vejvisere 1912. København : Ove Krak, 1912. 10.

11. Kraks Vejvisere 1934. Afdeling II. Gade-Register og Hus-Register for København. København : Kraks Legat, 1934.

12. Kraks Vejvisere 1934. Afdeling III. Person-Register for København. København : Kraks Legat, 1934.

13. Kraks Vejvisere 1935. Afdeling II. Gade-Register og Hus-Register for København. København : Kraks Legat, 1935.



1. Фредерик Георг Поулсен. Крыши домов на Смаллегаде в Копенгагене. 1934 (?). Холст, масло. 28,7×41,2 см

Русский натуральный парк в петербургских усадьбах

Объемно-пространственная структура дворцово-паркового ансамбля Гостилицы и усадеб Куммолово и Усть-Рудица была воссоздана методом графической реконструкции. Путем сравнения петербургских усадеб и Богородицкого парка, основанного родоначальником идеи «русского натурального сада» А. Т. Болотовым, были выявлены общие приемы их построения. Обычно это сеть «сцен», связанных «темными аллеями». Расположение сцен напрямую зависело от потенциала ландшафта. Композиция русского парка была децентрализованной и подразумевала погружение в его пространство.

Ключевые слова: усадьбы Санкт-Петербургской губернии; Гостилицы; Куммолово; Усть-Рудица; Богородицк; Болотов

Natalia Sadovnikova

Russian natural Park in St Petersburg Estates

The layout of the Palace and Park ensemble Gostilitsy and estates Kummolovo and Ust-Ruditsa was recreated with the help of a graphic reconstruction approach. Russian park building techniques were identified by comparing St Petersburg manors and the Bogoroditsky Park, created by the founder of the idea of the Russian natural garden A. T. Bolotov. The structure of the Russian park was a network of “scenes” that were combined by connections (“dark alleys”). The location of the scenes directly depended on the potential of the landscape.

The composition of Russian parks was decentralized and meant immersion in the park space.

Keywords: estates of St Petersburg guberniya; Gostilitsy; Kummolovo; Ust-Ruditsa; Bogoroditsk; Bolotov

Я твой: люблю сей темный сад
С его прохладой и цветами.

А. С. Пушкин, «Деревня», 1819

Вопрос о самобытности русских парков возник еще в 70-х гг. XVIII в. Учитывая высокий уровень изобразительного искусства и архитектуры в Российской империи, логично предположить, что это не могло не затронуть и садово-парковое искусство.

Первым теоретиком отечественного паркостроения был Андрей Тимофеевич Болотов, который заявил о национальной идентичности русских парков и применил термин «русский натуральный сад». Но теории русского сада Болотов не сформировал, а лишь оставил нам практические рекомендации и описание того, как он создавал парк по заказу Екатерины II в Богородицке в Тульской губернии. С тех пор определенной концепции русского натурального парка в искусствоведении не было выработано, нет и единого мнения о том, существовал ли он вообще. За русскими парками закрепилось название «английских», что на самом деле было просто синонимом нерегулярной планировки.

Сейчас петербургские усадебные парки находятся в руинированном состоянии, и уже невозможно визуально представить, каким был их исторический вид. Аллеи, бывшие стержнями парковых планировок, плохо читаются из-за отсутствия деревьев. Гидросистемы заболочены, засорены и во многом утрачены. Без этих основных элементов нельзя понять структуру парков.

В нашем исследовании руинированные парки были воссозданы методом графической реконструкции, который был адаптирован для объектов садово-паркового строительства. Были реконструированы таким образом дворцово-парковый ансамбль Гостилицы, а также усадьбы Куммолово и Усть-Рудица.

В парках были найдены точки обзора, откуда были сделаны исторические акварели или фотографии. Эти точки были зафиксированы

на спутниковой карте и размечены на плане парка. Сопоставление исторических изображений с современными снимками позволило понять расположение утраченных объектов и ландшафтных форм. В 3D-программе была создана модель ландшафта, в которой на точках обзора были размещены камеры, и получены снимки, повторяющие исторические виды. Например, в случае с Гостилицами было воссоздано более 30 парковых картин, и поскольку они перекрывали друг друга, удалось восстановить общую панораму парка.

Сравнение реконструированных петербургских усадеб с парком в Богородицке говорит о том, что Болотов не был родоначальником идей русского натурального сада. В свете того, что Гостилицы и Богородицк создавались одновременно, получается, что Болотов транслировал тенденции, которые были тогда актуальны, и русские пейзажные сады появлялись в разных частях Российской империи.

Итак, исходя из графических реконструкций трех петербургских усадеб, можно выделить общие приемы организации парков.

Основой создания русского парка был выбор ландшафта с высоким потенциалом, и там, где садовые мастера находили этот потенциал, и появлялся парк. Гостилицкая усадьба сначала строилась у пересечения дорог, и только в конце XVIII в., когда возникла потребность в пейзажном парке, была задействована долина реки Гостилки с хозяйственными прудами, которые перестали использоваться для мельниц и начали служить декоративным целям. В усадьбе Усть-Рудица пейзажный парк закладывался в стороне от усадебного дома, у слияния рек, позволивших сделать большой пруд и проложить аллею на окружающем его валу. На примере этих усадеб ярко проиллюстрирован принцип, озвученный Болотовым: парк шел туда, куда вел его сам ландшафт. Умение видеть и использовать потенциал ландшафта – это настоящее садовое искусство, присущее создателям русского натурального парка. Отсюда происходит одно из его свойств – экономичность. Русский парк накладывался на ландшафт и не вносил в него существенных корректировок. Малые затраты на устройство парка были гордостью Болотова, что особенно им подчеркивалось.

Характерным приемом было также сочетание регулярной и пейзажной частей. Петербургские усадьбы середины XVIII в. создавались в регулярном стиле, а затем подверглись «опейзаживанию». Этот процесс наглядно можно увидеть на примере Гостилиц. К небольшой регулярной части была присоединена обширная пейзажная. Куммолово обустроилось уже в первой трети XIX в., но тоже имело регулярную часть. Регулярная часть была почти в обязательном порядке у большинства петербургских усадеб, независимо от времени их создания. Было ли это следованием традициям XVIII в. или эстетической потребностью – сложно сказать.

Главными элементами композиции русских парков были «сцены» (по А. Т. Болотову), они же «парковые кабинеты» (по Д. С. Лихачеву). Это изолированные друг от друга пространства с архитектурными или природными объектами. Структура Гостилицкого парка полностью совпадает с указаниями Болотова: «Сцена от сцены должна быть отделена нарочитой толщины лесочком» [2].

Пространство русского парка радикально отличалось от английского. Смысл последнего был в создании визуального ряда, иначе говоря, системы парковых картин, которая при перемещении зрителя выстраивала разные панорамы в зависимости от точки обзора. В русском восприятии композиционный центр английских парков был слишком перегружен, например, В. Я. Курбатов в 1914 г. называл парк Стоу «утомительным калейдоскопом». Смысл же русского парка был в том, чтобы водить посетителя от одной изолированной сцены к другой, причем, согласно Болотову, расстояние между ними должно было составлять 5–6 минут пешком, то есть примерно 150–200 м. Структура расположения сцен здесь задавалась исходным ландшафтом. Таким образом, русский натуральный парк приобретал децентрализованную композицию.

Сцены должны были соединяться между собой транзитными пространствами. Эту функцию выполняли темные аллеи, которые с подачи Д. С. Лихачева и И. А. Бунина стали визитной карточкой русских парков. Густая посадка деревьев была нужна, чтобы сквозь них не просвечивали сцены. Парковые аллеи были проложены таким образом, чтобы идущий не видел сцену раньше, чем он к ней

дойдет. Пожалуй, темные аллеи – то небольшое, что еще осталось от петербургских усадеб. Даже эти остатки по-прежнему дают возможность почувствовать атмосферу русских усадебных парков.

В русских парках было единичное количество широких панорам. В Гостилицах было всего шесть точек, откуда открывались прекрасные виды. Точки, с которой можно было бы окинуть взором весь парк и ощутить всю его структуру сразу, нет ни одной. Проникнуть снаружи взглядом внутрь парка было нельзя – он не давал такой возможности.

Своеобразными приемами русских парков были запущенность и посадка деревьев вплотную к зданиям. Запущенность была просто обязательной. Поскольку английские парки создавались среди полей, то ближе к краям деревья сажали все реже, чтобы растворить границы парка. А русские парки изначально были окружены лесом, поэтому сливались с ним за счет зарослей. Еще запущенность придавала таинственности и недосказанности русскому романтическому парку, который Д. С. Лихачев сравнивал с парком «Спящей красавицы». Посадка деревьев вплотную к строениям кажется странной, но это был типичный прием. Так были посажены деревья в Куммолово. Даже в Царском Селе вдоль фасада Екатерининского дворца близко к нему росли деревья, убранные при послевоенной реставрации.

В качестве заключения. Структура русского парка представляла собой сеть сцен, объединенных аллеями. Расположение этих сцен напрямую зависело от исходного ландшафта. Природные объекты дополнялись рукотворными. Композиция русского парка была децентрализованной и подразумевала погружение в его пространство.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Болотов А. Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова : в 3 т. / отв. ред. О. А. Платонов. М. : Ин-т русской цивилизации, 2013.

2. *Болотов А. Т.* Экономической магазин, или Собрание всяких экономических известий, опытов, открытий, примечаний, наставлений, записок и советов, относящихся до земледелия, скотоводства, до садов и огородов, до лугов, лесов, прудов, разных продуктов, до деревенских

строений, домашних лекарств, лечебных трав и до других всяких нужных и небезполезных городским и деревенским жителям вещей, в пользу российских домостроителей и других любопытных людей образом журнала издаваемой. М. : Унив. тип., у Н. Новикова, 1780–1789.

3. *Курбатов В. Я.* Сады и парки: История и теория садового искусства. Пг. : Товарищество М. О. Вольф, 1916.

4. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2-е изд., испр. и доп. СПб. : Наука, 1991.

5. *Мурашова Н. В.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Кингисеппский район. СПб. : Информационный центр «Выбор», 2003.

6. *Мурашова Н. В.* Сто дворянских усадеб Санкт-Петербургской губернии. СПб. : Выбор, 2005.

7. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Всеволожский район. СПб. : Алаборг, 2011.

8. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Ломоносовский район. СПб. : Балтийская звезда, Алаборг, 2015.

9. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Лужский район. СПб. : Русско-Балтийский информационный центр Блиц, 2001.

10. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Тосненский район. СПб. : Алаборг, 2010.

11. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Южное Приладожье: Волховский и Кировский районы. СПб. : Алаборг, 2009.



1. Графическая реконструкция усадьбы Гостилицы



2. Графическая реконструкция усадьбы Куммолово



3. Графическая реконструкция усадьбы Усть-Рудица

Искусство и мозг. Нейроэстетика: краткий обзор

Нейроэстетика – дисциплина, возникшая в конце XX в. на стыке нейробиологии, когнитивной психологии, истории искусств и эстетики. Описываются представления сторонников этого направления о нейронных основах восприятия произведений искусства, а также исследуется взаимосвязь, существующая между происходящими в головном мозге нейрофизиологическими процессами и их проявлениями в творчестве классиков и современных художников.

Ключевые слова: нейроэстетика; восприятие; нейрофизиологические процессы; классическое искусство; современное искусство

**Evgeniya Alshanskaia
(Sokolova)**

Brain and Art. Neuroaesthetics: Review

The article deals with the phenomenon of neuroaesthetics. It emerged at the end of the 20th century at the intersection of neurobiology, cognitive psychology, and aesthetics. The views of the supporters of this trend on the neural foundations of the perception of artworks are described. The relationship between the neurophysiological processes and their manifestations in the works of classical and contemporary artists is investigated.

Keywords: neuroaesthetics; perception; neurophysiological processes; classical art; contemporary art

Взаимосвязь между искусством и происходящими при его создании и восприятии процессами в человеческом мозге вызывает

огромный интерес у исследователей из-за большого количества нерешенных вопросов.

В конце 90-х гг. XX в. английским нейробиологом Семиром Зеки была предложена новая научная дисциплина, появившаяся на стыке нейробиологии, когнитивной психологии и эстетики, – нейроэстетика [16]. В 2002 г. она официально была определена как научный подход к изучению нейронных основ создания и восприятия произведений искусства [11]. Семир Зеки на примере классики с помощью методов нейробиологии исследовал механизмы, возникающие в мозге. Эксперименты показали, что при созерцании сцен, запечатленных на картинах, орбитофронтальная кора задействована по-разному, также наблюдались различия в корковой активности [9].

В итоге Семир Зеки вывел два закона обработки зрительной информации в мозге [9]:

1. Согласно закону абстрагирования, мозг выделяет и сохраняет знания о главных чертах объектов. Благодаря этому общее представление может быть применимо к частным случаям, что позволяет эффективно обрабатывать визуальные стимулы. По мнению ученого, эта способность связана с ограниченностью человеческой памяти.

2. Закон постоянства подразумевает, что наш мозг в процессе обработки визуальных стимулов способен удерживать внимание на существенных свойствах объектов и отбрасывать несущественные и изменяющиеся – расстояние, угол обзора, освещение и пр. Живописцы стремятся изобразить объект таким, какой он есть на самом деле, а не таким, каким они его воспринимают. Этот закон, по убеждению Зеки, имеет непосредственную связь с идеями Платона и концептом Гегеля, утверждавших, что формы не существуют без разума и способности хранить воспоминания.

В современной нейроэстетике считается, что процесс эстетического оценивания связан с работой так называемых зеркальных нейронов. По мнению открывшего их в середине 1990-х ученого Джакомо Ризолатти, эти клетки играют важнейшую роль в эволюции человека. Они позволяют накапливать жизненный

опыт не только путем самостоятельного выполнения действий, но и посредством наблюдения за другими [14]. Феномен зеркальных нейронов объясняет процессы бессознательного обучения и имитации, а также является основой психологии толпы, помогает нам понимать чувства и намерения других людей. Это имеет непосредственное отношение к восприятию искусства. Наслаждаясь фильмом, человек испытывает целую гамму эмоций, связанных с действиями героев. Его мозг «проживает» экранные моменты так, как будто они происходят на самом деле [13]. Благодаря этому искусство можно назвать формой моделирования виртуальной реальности.

Еще один сторонник нейроэстетики Вилейанур Рамачандран, полагавший, что чувство удовольствия является главным критерием оценки восприятия, разработал теорию художественного опыта человека и обозначил ее девять законов. Он изложил их в книге «Мозг рассказывает» [13]:

1. Закон группировки. Любой объект воспринимается мозгом фрагментарно из-за того, что множество нейронов реагируют на раздражитель параллельно. Цепь импульсов синхронизируется, а высшим мозговым центрам передается информация, что фрагменты принадлежат одному объекту.

2. Закон максимального смещения. Большей привлекательностью обладают те объекты, черты которых даются в преувеличении. Именно этим объясняется более сильный эмоциональный отклик на карикатуры по сравнению с обычными фотографиями и художественными портретами.

3. Контраст. Он проявляется в резкой смене свойств двух смежных в пространстве / времени однородных участков. На этом явлении основаны многие музыкальные и художественные произведения.

4. Изоляция. Из-за ограниченности внимания мы в каждый момент времени можем акцентироваться только на одном аспекте воспринимаемого сложного объекта. В. Рамачандран писал следующее об этом феномене: «Художник подчеркивает лишь один источник информации о предмете (цвет, форма, движение)

и сознательно приуменьшает или устраняет остальные источники» [13, р. 259].

5. Пикабу, или Решение проблемы восприятия. Незавершенные действия или движения вызывают у нас больший отклик, поскольку мы получаем больше удовольствия от процесса додумывания, чем от конечного результата.

6. Совпадения. Процесс восприятия произведений искусства включает неосознанное создание параллели с реальными событиями. Обнаружив типичное, мы испытываем удовольствие, а отсутствие логики, ритма или совпадений вызывает у нас смешанные и противоречивые чувства. По мнению Стивена Пинкера, специалиста в области когнитивных наук, «в нас заложена склонность к недовольству невыразительными, однообразными сценами и стремление к разноцветным и разнообразным» [3, с. 578]. Мы реагируем на что-то знакомое, ритмичное или закономерное. Но если за монотонностью ничего не стоит, то интерес вскоре будет потерян.

7. Порядок. Вся информация, поступающая в мозг, подвергается упорядочиванию, поскольку он стремится к предсказуемости, правильности, повторяемости получаемых извне сигналов. Это связано с необходимостью экономии энергии для процессов обработки информации.

8. Симметрия. С биологической точки зрения симметрия – важный критерий при оценке таких значимых объектов, как хищник, партнер или пища. Симметрия является признаком здоровья, поэтому все симметричные объекты воспринимаются человеком как привлекательные.

9. Метафора. Мозг стремится создавать аналогии, смысл которых, как правило, неочевиден. Они улавливаются правым полушарием и вызывают эмоции еще до того, как вербально-логическое левое полушарие сможет их расшифровать. Благодаря метафорам искусство передает тонкие и сложные смыслы.

Эти законы составляют основу понимания визуального искусства, однако, по словам Рамачандрана, не являются всеобъемлющими. Поэтому ученым еще предстоит соотнести их

с конкретными областями полушарий, а также уточнить, пере-
проверить и, возможно, открыть новые механизмы функциони-
рования мозга.

Классическое искусство и нейрофизиология

Что такое произведение искусства с точки зрения нейро-
физиологии? Благодаря каким структурам и механизмам человек
его создает?

В произведении искусства отражается мировоззрение его
создателя. В этой структуре важное место занимают ценности,
связанные с системой потребностей, за которую отвечает гипо-
таламус [7]. Экспрессивность работ зависит от темперамента,
определяющегося генетически балансом глутамата, гамма-амино-
масляной кислоты, дофамина, серотонина, норадреналина, адре-
налина, а также других нейромедиаторов и гормонов [4]. При
создании своих творений авторы используют воспоминания, при
этом задействуются гиппокамп и ассоциативная теменная кора.
Особенности зрения и внимания, а также деятельность мотор-
но-двигательной системы определяют индивидуальный стиль,
проявляющийся в мазках, линиях, композиции и цветовых ре-
шениях [1].

Еще одним важным параметром является социальный кон-
текст. Художники не создавали картины для себя. Зачастую это
была работа, которой они стремились угодить вкусу других людей,
в связи с чем искусство можно рассматривать как способ зоосоци-
ального доминирования [2].

Нейрофизиология эстетического восприятия

Нейробиолог Эрик Кандел в своей книге «Редукционизм в ис-
кусстве и наука о мозге: мост между двумя культурами» выска-
зывает предположение о том, что совместная работа сенсорных
и когнитивных отделов определяет восприятие. Мы воспринимаем
мир через чувства и придаем им смысл через познание. На таком
взаимодействии основывается уникальный для каждого из нас
эстетический опыт [8].

Также специалисты по нейроэстетике отмечают, что при просмотре или создании произведений искусства происходит активация систем вознаграждения и пассивного режима работы мозга. Первая высвобождает в нем химические вещества – дофамин, серотонин и окситоцин, которые вызывают ощущение удовольствия и положительные эмоции [10].

Удивление и желание исследовать объект искусства запускают систему выработки дофамина в вентральной области покрышки среднего мозга и базальных ганглиях. Уровень окситоцина повышается благодаря зеркальным нейронам, которые реагируют на зрительные стимулы, вызывающие нежность и умиление. Такие эмоции мы испытываем при созерцании Мадонн с младенцами и Святого семейства.

Важную роль в восприятии играет и система пассивного режима работы мозга, прежде всего зона коры *precuneus*. Во второй половине XX в. при описании ее соотносили исключительно с мечтами. Сейчас же становится понятно, что многое, лежащее в основе человеческого общения и благополучия, личной идентичности, осмысленности, сочувствия, воображения, творчества, познания связано с *precuneus*. Ее активизация позволяет нам почувствовать то, что ощущал при создании произведения искусства художник [10], а также найти множество своих дополнительных смыслов, погрузиться в особое эмоциональное состояние.

Помимо указанных выше процессов производства искусства могут способствовать активации миндалины мозга, связанной с повышением уровня тревожности и, как следствие, уровня норадреналина. Такой эффект наблюдался у зрителей, рассматривающих, например, изображения страданий Христа, Богородицы («Пьета») и мучеников.

Некоторые работы художников способны вызывать активацию полового поведения. Этот феномен был отмечен у людей, смотрящих на скульптуры Бернини «Экстаз святой Терезы» и «Экстаз блаженной Людовики Альбертони». Известно, что экстазы святых создавались на основе визуализации женских оргазмов. Именно

поэтому они вызывают у зрителей подобные эмоционально окрашенные переживания.

Таким образом, при созерцании произведений искусства зритель получает настоящий коктейль эмоций и реакций, которые напрямую затрагивают ядра гипоталамуса и связаны с реализацией основных потребностей.

Нейрофизиологические основы успешности современных художников

Технический прогресс, наука, инновации дают импульсы к развитию новых подходов и направлений в искусстве. Уильям Тернер, творчество которого считается предтечей импрессионизма, всерьез интересовался физическими свойствами цвета. Открытия в оптике Г. Гельмгольца, описанные им в «Справочнике по психологической оптике», издававшемся в 1859–1866 гг. в Гейдельберге, где он преподавал физиологию в университете, также способствовали появлению этого течения в живописи. Изобретение фотографии во второй половине XIX в. во многом изменило мир. Например, Эдгар Дега использовал для эскизов снимки, что помогало ему запечатлеть линию в движении. В какой-то момент простые и понятные способы самовыражения и техники перестали волновать зрителей, возникла необходимость в создании произведений, которые удивляют, привлекают внимание, будоражат воображение. Возраст, нарушения зрительного восприятия, зависимости, галлюциногены (употребление на ночь сыра, содержащего специфические вещества) – все это повлияло на стиль Клода Моне: привело к размытой оптике и выбору особой цветовой палитры изображения.

Мировые войны породили много смертей, боли. В то же время у врачей и ученых появилось больше информации о том, как работает мозг. Травма стала новым медиумом. Тема войны осмыслялась и раньше (Брейгели, В. Верещагин, Ф. Гойя), но в XX в. искусство отражает новый взгляд на мир – через призму травмы, патологии, анализирует роль личности в истории (Й. Бойс, движение «Флюксус», группа «Гутай», Ф. Бэкон). В дадаизме и концептуализме есть отсылка к нарушениям работы ассоциативной теменной коры:

символ вступает в противоречие со смыслом. Когнитивные искажения мы видим в произведениях М. Врубеля и Дж. Поллока. Последствия эпилепсии – в полотнах Ван Гога [6; 12].

Философ М. Маклюэн, говоря о ситуации, когда идея и способ становятся выразительным средством, описывает конкуренцию методов и художественных приемов фразой, характеризующей историю искусства, рекламы и дизайна XX в.: «The medium is the message».

Каковы же критерии «качества» современного искусства и что помогает художникам в наши дни быть успешными?

1. Каждый художник ищет свой способ самовыражения, поражающий новизной, необычностью, вызывающий изумление. С точки зрения физиологии все это помогает активировать у аудитории работу оркестра эмоций, как положительных, так и отрицательных.

2. Несмотря на то что современное искусство имеет отличные от классического формы, художники стремятся получить образование для профессиональной работы с композицией и графикой, которые задействуют зрительную кору. Знание колористики дает понимание того, как происходит цветовое восприятие и какое влияние на мозг оказывают различные цвета.

3. Художественное образование подразумевает широкое знакомство с историей искусства и культуры. Благодаря этому знанию современные художники могут влиять на наши чувства и эмоции. Используются как известные способы воздействия на мозг, так и новые технологии, нейросети и т. д. Все это помогает художнику совершить прорыв.

4. На практических занятиях в учебных заведениях будущих художников учат «отрачивать» рефлекторные дуги между зрением и руками, позволяющие воплощать задуманное, – решение принимается в лобных долях, а также подавлять тревожность, связанную с активацией поясной извилины лимбической системы, отвечающей за сравнение ожидаемого результата с реальным.

5. Получить известность порой удается за счет скандальности, упорства и бесстрашия. Прекрасно управляя собой, своими центрами страха и памяти, такие люди способны контролировать произвольное

внимание, игнорировать мнение других и не испытывать разочарования, когда их произведения подвергаются критике.

6. В наше время успешные художники создают произведения и выгодно их продают. Дж. Кунс и Т. Мураками, чьи состояния превышают 200 млн евро, являясь прекрасными менеджерами, умеют общаться с клиентами, обладают высоким уровнем эмпатии, управляют своим вниманием и контролируют эмоции. Все это возможно благодаря развитой лобной коре и долгой практике межличностной коммуникации.

Таким образом, чтобы добиться успеха, современный художник должен не только знать базовые принципы создания произведений, запускающие у зрителей ряд механизмов и реакций, но и развивать собственные системы мозга, позволяющие быть упорным и эмпатичным [15].

Вопросы влияния искусства на человека всегда будоражили умы, однако понимание биологических механизмов этого воздействия на мозг стало возможным относительно недавно. Приведенные в статье исследования показывают, что процессы создания и восприятия произведений искусства сопряжены с целым каскадом нейрофизиологических реакций, влияющих на наши мысли, эмоции, действия. Последние научные открытия проливают свет на биологические корни искусства, а также демонстрируют изменения, которые происходят в существующих механизмах творчества. В будущем эти знания не только позволят создавать абсолютно новые формы искусства, но и помогут в решении сложных междисциплинарных задач, находящихся на стыке нейробиологии, психологии и эстетики.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бергер Д. Искусство видеть. М. : Клаудберри, 2017.
2. Парфёнов А. И. Социальные отношения животных в свете социобиологии // Известия Саратовского университета. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2009. № 9 (3). С. 41–47.
3. Пинкер С. Как работает мозг / пер. с англ. О. Ю. Семиной. М. : Кучково поле, 2017.
4. Симонов П. В. Эмоциональный мозг. М. : Наука, 1981.

5. *Calabrese J. R.* Claude Monet's mood disorder and attempted suicide artist pioneer «en plain air». Monet, Khalo and Van Gogh, their art and mental illness // *Bipolar Disorder*. 2018. N 20. P 37–38. URL: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/bdi.25_12616 (дата обращения: 20.07.2020).

6. *Cipriani G., Cipriani L., Danti S. et al.* Links between painting and neurology: the example of dementia // *American Journal of Alzheimer's Disease & Other Dementias*. 2019. N 3 (4). P. 217–222.

7. *Daisy A. S.* Brain and behavior – hypothalamus and limbic system: the neurobiology of emotions // *Asian Journal of Pharmaceutical and Clinical Research*. 2017. N 10 (8). P. 46–49.

8. *Kandel E. R.* Reductionism in art and brain science: bridging the two cultures. New York: Columbia University Press, 2016.

9. *Kawabata H., Zeki S.* Neural correlates of beauty // *Neurophysiology*. 2004. N 91 (4). P. 1699–1705.

10. *Magsamen S.* Your brain on art: the case for neuroaesthetics // *Cerebrum: The Dana forum on brain science*. 2019. P. 7–19. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32206171/> (дата обращения: 20.07.2020).

11. *Nalbantian S.* Neuroaesthetics: neuroscientific theory and illustration from the arts // *Interdisciplinary Science Reviews*. 2008. N 33 (4). P. 357–368.

12. *Nolen W. A., van Meekeren E., Voskuil P.* New vision on the mental problems of Vincent van Gogh; results from a bottom-up approach using (semi-)structured diagnostic interviews // *Bipolar Disorder*. 2020. N 8. P. 30; 2018. N 20. P. 37–38. URL: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/bdi.25_12616 (дата обращения: 20.07.2020).

13. *Ramachandran V. S.* The tell-tale brain: A neuroscientist's quest for what makes us human. New York : W. W. Norton & Co, 2011.

14. *Stamenov M., Gallese V.* Mirror neurons and the evolution of brain and language. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2002.

15. *Zaidel D. W.* Art and brain: insights from neuropsychology, biology and evolution // *Journal of Anatomy*. 2002. N 216(2). P. 177–183.

16. *Zeki S.* Inner vision: an exploration of art and the brain. Oxford University Press, 1999.

Ностальгия метамодернизма: сериал «Внутри Лапенко»

Проект «Внутри Лапенко» был создан актером Антоном Лапенко в 2017 г. В 2019 г. его короткие Instagram*-ролики обрели форму веб-сериала, получившего большую популярность в России. Успех «Внутри Лапенко» связан прежде всего с чувством ностальгии, вызываемом у зрителей героями и тем пространством-временем, в котором они действуют. «Внутри Лапенко» с его обилием цитат и пастиша из массовой культуры как будто бы отвечает формальным характеристикам постмодернизма. Однако автор статьи, препарирова сериал на принципиально важные составляющие его структуры – форму, пространство и время, приходит к выводу, что «Внутри Лапенко» построен не на холодной иронии постмодернизма, а на стремлении к «ностальгической чувственности», то есть категории, выделяемой исследователями в качестве характеристики нового метамодернистского мышления.

Ключевые слова: «Внутри Лапенко»; метамодернизм; ностальгия; «ностальгическая чувственность»; массовая культура; веб-сериал

Vasilina Spiridonova Nostalgia of Metamodernism: The Series “Inside Lapenko”

The project “Inside Lapenko” was created by actor Anton Lapenko in 2017. In 2019, his short Instagram* videos took the form of a web serial, which became very popular in Russia. The success of “Inside Lapenko” is primarily

associated with the feeling of nostalgia caused by the serial characters and the space and time in which they act. Visually, the project “Inside Lapenko”, with its fullness of quotations and pastiche from the mass culture, has the formal characteristics of postmodernism. But the author of the article takes the serial apart fundamentally important components of its structure: form, space, and time, and comes to the conclusion that “Inside Lapenko” is not built on the “cold” irony of postmodernism, but on the “nostalgic sensuality”— a category identified by researchers as a characteristic of new metamodernism thinking.

Keywords: “Inside Lapenko”; metamodernism; nostalgia; “nostalgic sensuality”; mass culture; web serial

2 декабря 2019 г. на видеохостинге YouTube вышла первая серия веб-сериала «Внутри Лапенко». Его герои – рабочий-заблюдьга Игорь Катамаранов, эксцентричный ведущий передачи «Сдохни или умри», Журналист, проводящий разоблачительные расследования, группа рэкетиров «Железные рукава» и, конечно же, интеллигент Инженер. Это лишь неполный список характеров, воплощенных одним актером – Антоном Лапенко (*ил. 1*). С 2017 г. придуманные им типажи существовали в формате коротких Instagram*-роликов, стилизованных под ретровидео VHS. Превращению же отдельных скетчей в полноценный сериал, связанный общим сюжетом мокьюментари о персонажах из роликов Лапенко, способствовал стендап-комик Алексей Смирнов, выступающий и ныне режиссером и соавтором актера. После выхода первого сезона (а сейчас их уже три) проект стал настоящим событием в культуре современной России, оброс армией поклонников, породивших бесконечное количество мемов и разобравших сериал на цитаты.

Такой успех обусловлен, разумеется, талантом и креативом его создателей, харизмой Антона Лапенко, способного единолично (и совершенно гениально – не сбывая усов!) сыграть столь различных персонажей, своеобразным незлобивым и непошлым юмором, построенном на сплаве жанров и видов комедии. Но в большей степени, как признаются зрители в сотнях комментариев на YouTube, – чувством ностальгии, вызываемом героями и тем пространством-временем, в котором они действуют. Хотя сложно с определенностью сказать, какой именно период исто-

рии реконструируется (в описании заявлено 1980-е – 1990-е гг.) и какое пространство (условный город Катамарановск, впрочем, оставшийся без названия), «утерянный образ советского человека» – Инженера объединяет людей разных возрастных категорий в «ностальгирующем метамодернистском трипе в ваше, наше и ничье прошлое» [6].

В классическом определении ностальгия – стремление к дому, которого больше нет или которого никогда не существовало. Считается, что для развития этого чувства необходимо три фактора: понимание линейности времени, разочарование текущей ситуацией и артефакты ушедшей эпохи. Последнее составляющее триады сейчас активно культивируется в рамках массового искусства: в диапазоне от сувениров до телепередач и фестивалей¹. Как отмечает Светлана Бойм, «в широком смысле ностальгия – это восстание против модернистского понимания времени, времени истории и прогресса» [1, с. 18]. Это «восстание» в контексте нынешней России можно отнести к началу «культурной революции», маркирующей, пока едва заметно, переход от постмодернистской иронии к метамодернистской чувственности.

Об этом явлении в комедии последних десятилетий, правда применительно к американским ситкомам, пишут Грай С. Растед и Кай Ханно Швинд: «Метамодернистская тональность юмора включает в себя некое восприятие, видение мира и уподобляется метамодернистскому дискурсу, который, «вдохновляясь современной наивностью, пусть даже наполненной постмодернистским скептицизмом, сознательно посвящает себя невозможной возможности»» [12, с. 341]. Авторы рассматривают понятие «метамодернистской чувственности» в медиакомедии через взаимосвязанные категории стиля и тональности², где «на тональность программы оказывает влияние, выбранный ее создателями стиль, однако тональность также включает в себя и то, как программа общается со своим зрителем через выбор нарратива, диалогов, актерского исполнения и музыки» [12, с. 319].

«Внутри Лапенко» с его обилием цитат и пастиша из массовой (условно «советской-постсоветской») культуры вроде бы

отвечает формальным характеристикам постмодернизма. Однако в связи с вышесказанным представляется, что сериал построен не на холодной и злой иронии последнего, а на стремлении вызвать искреннее сопереживание у зрителей, на «ностальгической чувственности», то есть категориях, выделяемых исследователями в качестве признаков метамодернистского мышления. Чтобы понять, где проходит эта тонкая грань различия, необходимо углубиться в материю сериала, определить с помощью метода Растеда и Швинда его стиль и тональность. Для этого «препарируем» проект на несколько принципиально важных составляющих: форма, пространство и время.

С точки зрения подачи материала «Внутри Лапенко» – веб-сериал, снятый как будто бы на первые бытовые видеокамеры 1990-х гг. Зернистость и замутненность кадра, эффект помех на пленке VHS придают налет времени, создают ощущение некоего сновидения или воспоминания (*ил. 2*). Усиливается это впечатление разрывающими повествование монтажными вставками (наподобие 25-го кадра), привносящими в действие нечто тревожно-неясное в духе работ Линча³. Персонажи сериала объединены общим сюжетом мокьюментари – жанра, популярного в телевидении начала 2000-х гг. Мокьюментари – в применении к «Внутри Лапенко» его вернее было бы назвать приемом – раскрывает сериал с разных сторон. В первую очередь, это двигатель его юмористической, пародийной составляющей. Псевдодокументализм характеризует как отдельных персонажей Лапенко (Журналиста, расследующего притянутые за уши истории в своей передаче «Загадка Дыры», или ведущего новостей, слишком открыто читающего текст с телесуфлера), так и в целом всю вселенную сериала, сюжетные ходы которого зачастую связаны с медиакоммуникациями (влияние на выборы телесеансов гипноза Бориса Бобровского или «радиовыступление» «Багрового Фантомаса» из салона такси). Во-вторых, мокьюментари, с его постоянной «слежкой» за персонажами, удивительно органично показывает нам внутренний мир героев – через их непосредственные монологи на камеру или демонстрацию их частного пространства (в такие моменты мы, словно операторы

этого «шоу», видим квартиру Инженера, мастерскую художника Гвидона Вишневого, музыкальную студию Розы Робота и Шершня), что усиливает эмпатию зрителя.

Стоит отметить, что персонажи Лапенко каждый по-своему общается со зрителем, откуда возникают разные эмоциональные связи. Так, одни вовсе не вступают с нами в непосредственный контакт (Особа, Татьяна Восьмиглазова, ОПГ «Железные рукава»), другие делают это редко (полковник Жилин, художник Вишневский) или опосредованно через телевидение – программу / шоу (ведущий программы «Сдохни или умри», Ричард Сапогов, гипнотизер Борис Бобровский). И наконец, только Инженер и рокеры Роза Робот и Шершень максимально организуют диалог «персонаж – зритель». Но если члены «Багрового Фантомаса» ведут разговор с назойливостью «понтующихся рок-звезд», то Инженер (главное альтер-эго Лапенко-актера [8]) из серии в серию наивно и искренне рассказывает нам свое самое сокровенное.

С первой серии второго сезона в материю «Внутри Лапенко» периодически добавляется анимация. Анимированные кадры представляют существенный интерес: они прерывают действие и заставляют зрителя дистанцироваться от актера во плоти; по идее деконструируют полотно сериала, внося в него отзвук постмодернистской тревожности. Однако отрисованные вручную в 2D-анимации герои Лапенко не функционируют в таком ключе, причем не только в силу характера «живой» рисовки, но и из-за того, что мультипликационные вставки весьма корректно введены с точки зрения монтажа [3]. Первый анимационный сюжет грезится Журналисту в виде сказки «Яблоня и Грач», доходчиво иллюстрирующей непростой любовный треугольник между Журналистом, Татьяной Восьмиглазовой и Ричардом Сапоговым. Примечательно, что это вновь момент сновидения, отсылающий к сюрреалистическому пространству в сериале. А в масштабном финале – битве между группировкой Натэллы Наумовны с «оппозицией» и Инженером – кропотливо выверены кадры «вхождения» в анимацию (через взрыв из синтезатора тапера) и «выхода» в прежнее кинематографическое пространство серии (через оброненную Инженером

шкатулку с кольцом). Кроме того, в этой ключевой сцене второго сезона анимация визуализирует эмоциональное и физическое состояние всех героев одновременно, создает еще одно пародийное наслоение⁴ и эстетическое – «эпическое» расстояние, с которого зрителю комфортнее всего лицезреть подобное действие.

В одном из интервью Леонид Парфенов (явный прототип Журналиста – Юрия Грачевича) назвал Лапенко «говорящим Чарли Чаплином русского Ютуба»: «В том смысле, что Чарли Чаплин создавал одну только маску, а у Антона много этих „Чарли“, этих маленьких людей большого мира, отстаивающих свою правду» [11]. Не вдаваясь в соблазн подробного описания каждого из «маленьких людей» вселенной Лапенко, остановимся на некоторых общих формальных приемах.

Как признаются создатели, большая часть монологов и диалогов в проекте представляют собой импровизацию. В рамках Instagram*-скетчей ее можно было бы рассматривать в качестве некоего театрального упражнения: актеру несколько раз задаются предлагаемые обстоятельства, а он должен вести себя соответственно им. В комедийном сериале это рождает юмористические ситуации, когда дело касается в основном взаимодействия между актером и живой аудиторией (например, как в сериале Луи Си Кея «Счастливчик Луи» (2006), в котором стендап-комик попытался объединить традиционный камерный вид и съемку перед живой аудиторией) или же между партнерами по площадке (так происходило на съемках скетч-шоу британской группы «Монти Пайтон» (1969–1983), с чем любят сравнивать «Внутри Лапенко»). Антон Лапенко же выбирает некий «шизофренический» формат, где отсутствует и то и другое. Это жесткое ограничение и делает сериал уникальным: возникающие технические сложности преодолеваются не только превосходной игрой одного актера⁵, но и особенно – своеобразием языка персонажей. Об этом хорошо пишет Юлия Гулян: «„Внутри Лапенко“ выделяется на фоне других комедийных шоу и фильмов принципиально другим подходом к комическому. В отличие от кавээновской или стендап-школы (хотя Смирнов прошел и то и другое), построенных на парадоксе, будь

то классический анекдот, каламбур или комедия абсурда, Лапенко находит комическое в языке – и это чутко чувствуют его зрители, оставляющие в комментариях под каждой серией полубившиеся фразы: „Отдаю вам все свои должны“, „На проблемку напали“, „Волосы стынут в жилах“... Это редкая чувствительность к языку: когда слишком смешно – значит неточно, а слегка косноязычно – в самый раз. Это речь неловких, пойманных врасплох (камерой) людей – так говорил в „Служебном романе“ товарищ Новосельцев, когда робел перед Людмилой Прокофьевной; так говорили шукшинские чудики и бравирующий, но не в совершенстве владеющий русским языком герой Фрунзика Мкртчяна в „Мимино“; на этой, практически поэтической метонимии иногда строился (но не ограничивался ею) юмор Жванецкого» [4]. В ряде интервью Антон Лапенко признается, что первые его образы (особенно Инженер) выросли как раз из этой особой советской интонации, которую актер заметил у Кайдановского в «Сталкере» и у самого Тарковского. У ряда персонажей и вовсе есть прямые прототипы: например, Роза Робот, чье постоянное «ю ноу» настойчиво напоминает «тащемта» Сергея «Паука» Троицкого – лидера треш-метал-группы «Коррозия металла», Юрий Грачевич прямо списан с Леонида Парфенова – отечественного архетипа журналиста 1990-х гг. Однако «на выходе» героев Лапенко нельзя назвать чистой пародией или пастишом – они не отрицают «оригинал» и не стоят на «нейтральной позиции»⁶, они органически существуют в своем собственном лингвистическом пространстве.

Масштабная роль слова и цитирование интонаций героев советских фильмов / представителей шоу-бизнеса у персонажей «Внутри Лапенко» отсылают к классической постмодернистской эстетике. Хотя на первый план выдвигаются не отстраненные шутки или холодная ирония автора (как в постмодерне), а наоборот – личность героев, которые к третьему сезону перестают быть просто набором архетипов и карикатур и обрастают сложной, местами трагичной судьбой (скитания брошенной Татьяны Восьмиглазовой, одиночество ведущего программы «Сдохни или умри», ведь он не может спастись из леса на вертолете друга,

потому что у него «и друзей-то нет»). Большинство зрителей отрицательно оценивают сценарную усложненность второго и третьего сезонов, превращение «Внутри Лапенко» в «полноценный сериал». Однако сериал, изначально выстроенный на фундаменте из уникальных Instagram*-персонажей, просто не мог не дать им психологического развития. Так или иначе, все герои этой вселенной за два сезона проходят свой личностный путь, вставая перед выбором: между дружбой и обидой (Роза Робот), подкупом и долгом (полковник Жилин), алчностью и отношениями с любимой женщиной (Ричард Сапогов и Журналист). И вновь главное слово здесь отдано Инженеру – максималисту и непреклонному гуманисту, на которого из серии в серию обрушивается вся мировая несправедливость. Его речь обрастает практически толстовской философией в рассуждениях о войне (монолог о химическом оружии (2:8)), долге и Родине («Зачем страну спасти? Мы хорошо здесь живем. Чего нас спасти? Я спасен» (1:2); из диалога с главарем ОПГ: «Той страны, в которой ты живешь, уже нет» – «Значит, мы с вами живем в разных странах»), что явно демонстрирует принципиальный отказ от постмодернистского нигилизма. Инженер не просто образ «советского человека, которого мы потеряли», а классический «маленький человек», Акакий Акакиевич, превращающийся в романтического «героя нашего времени» из 1990-х – Данилу Багрова, готового пойти на убийство за правду и во имя справедливости⁷. Инженер – противоположность постмодернистскому «потерянному и вопрошающему» Венечке Ерофееву, что тоже ехал на электричке к своей особе. Установки Инженера максимально позитивны, искренне устремлены в светлое семейное будущее с Особой, детьми, любимой работой и отпуском раз в полгода, и это при том, что жизнь постоянно подкидывает ему невзгоды. Инженер импонирует всем зрителям сериала, ведь «...отражает все то хорошее, что есть в нашем представлении о Советском Союзе из кино и книг. Та потерянная и детская искренность, коей не хватает в современном, циничном постмодернистском мире, когда можно было быть маленьким, когда время не требовало быть большим» [14].

Из серии в серию «Внутри Лапенко» достигает более глубокой эмоциональной привязанности аудитории посредством «внешних» признаков ностальгии (решенных по большей части технически), а также через развитие сюжета, подчас вызывающего в памяти драматические моменты истории (репрессии, террор, голод) или личных отношений (расставание, одиночество, предательство). «Метамодернистская насмешка внутренне связана с желанием, тогда как постмодернистская насмешка внутренне связана с апатией» [2]. Героев Лапенко ни в коем случае нельзя назвать апатичными. Каждый из них максимально увлечен тем, что делает, «даже если это никому не нужно», главное, чтобы это «не приносило вреда», как говорит Инженер. Более того, с первого сезона герои стремятся к единению (против общего врага) или воссоединению с семьей (воссоединение со своими братьями художника Вишневого и главаря банды ОПГ). Такого рода игра, с ее отказом жертвовать противоречиями и конфликтами того или иного персонажа ради шутки, нацелена на установление эмоциональной связи между зрителем и героем. А это, в свою очередь, демонстрирует не только оммаж в сторону героев русской классической литературы, но и нарождающуюся эстетику метамодерна.

В вопросе о пространстве и времени сложно сказать, в какой именно период помещает Антон Лапенко своих героев. Пространственное окружение также не поддается точной идентификации. Условный город Катамарановск (впрочем, и такого названия у него по факту нет) лишен каких бы то ни было географических координат – это некий собирательный образ провинции, «городка», легко находимого и сегодня в любой точке на карте России. Впрочем, и страна здесь – просто страна, родина, без конкретной привязки к истории. Пространство города, улиц, зданий перемежается с пространством лесов и полей. Столь же легко мы вместе с Розой и Шершнем попадаем из мира земного в мир потусторонний – условный рай и ад, обставленные в духе советской квартиры (*ил. 3*).

Камерное пространство смоделировано наиболее искусно. Детальная ретросъемка дает зрителям возможность в полной мере

насладиться интерьерами телевизионной и музыкальной студии, мастерской художника, ресторана (штаба ОПГ «Железные рукава»), школы, НИИ. Инженер и музыканты «Багрового Фантомаса» с удовольствием рассказывают о своем доме, любовно перечисляя составляющие его уюта или приобретенные новшества. При этом атрибуты типовых советских квартир – ковры, вышивка, серванты с памятными мелочами (вроде коллекции олимпийских мишек у Инженера) соседствуют с пластиковыми окнами; реклама-объявление «Мед из Башкирии» и плакат «Голосуй за ****» – с латиноамериканским сериалом «Слезы сентября» или новостной ТВ-программой «Время» эпохи становления ОРТ. Таким образом, квартира Инженера, как и весь сериал, представляют собой «тщательно собранный Атлас Мнемозины, т. е. и артефакт, и метод изучения позднесоветских и постсоветских архетипов: инженера и журналиста, бандита и мента, рокера-неформала и нечистого на руку медиамагната» [4].

Артефакт и архетип, имеющие в себе символическое, общечеловеческое начало, логичным образом не нуждаются в определенных временных координатах. И хотя некоторые герои и события в сериале маркируют более или менее конкретную привязку ко времени (например, деятельность ОПГ «Железные рукава» и полковника Жилина, влияние гипнотизера Бориса Бобровского на выборы, «прозападное» поведение Ричарда Сапогова и журналистские расследования Грачевича явно характеризуют «лихие 90-е»), большинство персонажей находятся вне каких-либо координат. «Какой сейчас месяц? Где число?» – говорит вышедший из леса «ошалевший» Катамаранов. Влюбленный и грустный Журналист просит Алису вызвать ему такси по адресу «Печальная область, Тоскливый район, город Грусть, проспект Разочарования, дом 13». Инженер, целый день смотрящий на облака, более прочих пребывает в этом ностальгическом состоянии – в том самом «времени-вне-времени», витании в облаках и тоске. «Ностальгическая внеаходимость» – словосочетание, лучше всего характеризующее вселенную «Внутри Лапенко», этот «уютный и безобидный мирок», застрявший в некоей сюрреалистической статике (*ил. 4*).

Писатель Александр Пелевин высказал интересную мысль о том, что город Катамарановск, в котором якобы происходит действие, представляет собой загробный мир, а вернее – чистилище: «В мире сериала еще никто не умер окончательно – все погибшие персонажи вернулись к жизни, как Шершень или Журналист... В этом причудливом пристанище субъективных форм сознания, где отсутствуют время и пространство, блуждают незримые души, чистые в своем освобождении, между адом и раем, между загадкой и дырой, бесплотные рыцари Розы и Шершня» [16]. Экцентричная мысль, характерная для Пелевина-писателя, небезосновательна. «Внутри Лапенко» (особенно последние серии третьего сезона) полон мистических моментов: от внезапной смены времен года из серии в серию до путешествий через картины-порталы Гвидона Вишневого; от отравления Инженера микстурой от кашля, превращающей его в линчевского агента Купера, до взаимодействий Розы и Шершня с Богом и Дьяволом. А в эпизоде 3:7 Инженер и вообще попадает в параллельную реальность: город, в котором все перевернуто с ног на голову, а самого Инженера предают суду в духе «Процесса» Франца Кафки. Подобные фантастические переходы характерны для сюрреалистического пространства сновидения или памяти. Их естественная «шероховатость» в представлении фактов намеренно подчеркнута различными «неровностями» в сериале: семантическими и речевыми («народные поговорки» таксиста в духе «Пришла вода – подставляй бузину»), косноязычие главаря ОПГ «Железные рукава»), предметными (так Валерий Леонтьев превращается у Инженера в «нашу Аллу Борисовну»), пространственными (полет Зинки из трубы, при этом Зинка одновременно и в ней и вне ее), временными, сценарными (внезапные явления Игоря Катамаранова и воскрешения персонажей). Особое место во вселенной Лапенко занимает сюрреалистический прием «двойственности»: своим «двойником» в сериале обладают (хотя бы временно) большинство персонажей, не говоря уже о том, что Антон Лапенко является воплощением каждого из них.

«Магический реализм» русской действительности здесь поддерживается обилием референсов к популярным сериалам и фильмам (*ил. 5*). Без соответствующего и тщательно подобранного музыкального ряда, варьирующегося от народных песен и шлягеров в духе Муслима Магомаева до «попсы» и «классики русского рока» вроде «Кино» и «Гражданской обороны», картина также была бы неполной. Многочисленные обильные цитаты во «Внутри Лапенко» работают как в постмодернистском ключе – на создание «пространства сновидения», так и в метамодернистском – на выявление «укорененных в ДНК нескольких поколений» образов из «Бумера» и «Брата-2», «Криминального чтива» и «Твин Пикс», «Иглы» и «Терминатора-2». При этом детально реконструируемые Лапенко кадры из того же «Бандитского Петербурга» не особо связаны со смысловой канвой сериала: «Здесь речь не о стране, которой больше нет, не о трудном переходном времени для России из 80-х к 90-м. Это просто популярный в 2000-е сериал, который, видимо, знаком Лапенко с детства» [15]. В финальных титрах одной из серий Лапенко обозначен, помимо прочих реальных и нереальных персонажей (ветер, шепот и т. д.), исполнителем роли времени и пространства (*ил. 6*). Так личная рефлекслирующая метамодернистская ностальгия превалирует над реставрирующей, свойственной цитатному постмодернистскому мышлению.

Реставрирующая ностальгия защищает абсолютную истину, а рефлекслирующая подвергает ее сомнению: «Рефлекслирующая ностальгия не следует одному сюжету, но исследует способность жить одновременно во множестве различных мест и в разных часовых поясах. Она любит детали, а не символы» [1, с. 23]. Так, 1990-е гг., наиболее узнаваемые зрителями и показанные во «Внутри Лапенко» максимально детально, постепенно перестают быть «родовой травмой, которую нужно проговорить и преодолеть». Вызывая «ностальгию по ничему» у поколения, знакомого с этим непростым временем исключительно опосредованно (по рассказам старших или из тех же сериалов и фильмов), перестройка (более прочего) становится почти природным,

натуральным ландшафтом «новой искренности»: «...это русский мир; не нарисованный, из телевизионной картинке про Крым и Олимпиаду, а знакомый всем и осязаемый, данный нам в ощущениях» [13, с. 206].

Согласно А. Д. Джеймисону, метамодернистская «новая искренность» – «набор общих приемов или моделей, включающих в себя значительную долю автобиографичности и представляющих настолько очевидными, непосредственными и естественными, что многим попросту не удастся увидеть их в работе» [17]. Набор приемов и моделей во «Внутри Лапенко» исключительно таков – это слабо завуалированный глубоко личный посыл, легко воспринимаемый поколением миллениалов, построенный на принципиальном изытии любых общественных, политических или культурных волнений. Метамодернизм как «усиление и мутация в рамках постмодернизма» [18, р. 9] перестает служить критике. Он больше не подрывает, не осуждает и не взрывает устои, а превращается в фундамент для новых и в полной мере функциональных предметно-изобразительных кодов. «Внутри Лапенко» – гиперреалистичная форма искусства, «реализм о реализме», где зритель сам выносит оценку, а чаще просто наслаждается близким к собственному «образом-вымыслом». «Образ-вымысел» как своеобразный личный отклик является при этом, наряду с ностальгией, одним из маркеров глобального мира, в котором «мы можем есть палочками блюда техасско-мексиканской кухни, слушать регги и смотреть по советскому спутнику последние известия о падении Берлинской стены» [20, р. 52].

«Внутри Лапенко» – интернет-сериал. Сетевое мышление постепенно реформирует постмодернистский мир, поскольку любые новые медиа влияют на соотношение между расстоянием и близостью, которые составляют основу «ностальгической чувственности» метамодерна. «Интернет организован радикально пространственным образом; он является централизованным и гипертекстовым, основанным на принципе одновременности, а не континуальности» [1, с. 656]. Вопросы времени, повествования и создания смысла гораздо менее актуальны в подобной

модели коммуникации, что позволяет родиться и ностальгии нового типа – креативной. Креативная ностальгия – это не просто выражение тоски о «потерянном доме», не деструктивная пост-модернистская форма, а результат нового понимания времени и пространства. Креативная ностальгия, обращаясь в прошлое, не застревает в нем, она раскрывает фантазии о своем времени, и именно в этих фантазиях и возможностях рождается новое мета-модернистское будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В границах интересующего нас периода – 1980-х – 1990-х гг. можно привести пару примеров: в 1996 г. впервые вышли в телеэфир «Старые песни о главном», лейтмотивом которых было исполнение современными поп-артистами советской классики (проект оказался крайне успешным, получил продолжение и породил ряд подражающих или похожих передач); или портал Colta.ru, чей шеф-редактор Денис Бояринов культивирует ностальгию по девяностым (в частности, он был организатором фестиваля «Остров 90-х» в 2015 г.).

² «Тональность» рассматривается авторами в определении Дугласа Пая, как «сложный, но, по-видимому, автоматический процесс, позволяющий понять, какой именно фильм мы смотрим и как, по мнению его создателей, должны его воспринимать» [18].

³ О связи «Внутри Лапенко» с эстетикой фильмов Дэвида Линча пишет Маргарита Кирпикова: «Соблазн сравнить вселенную «Внутри Лапенко» со вселенной «Твин Пикс» – самым запредельным контентом на отечественном ТВ девяностых – очень велик. Отчего так замирает сердце при каждом появлении роковой красавицы Татьяны Восьмиглазой? Не оттого ли, что мы видели танец Лил в «Твин Пикс: Сквозь огонь» и знаем, что каждое движение ее рук или вечно прищуренных глаз может быть ключом к зашифрованному посланию? Перепачканный мазутом Катамаранов из невменяемой грозной силы превращается в борца со злом, совсем как черные дровосеки в третьем сезоне у Линча. А Инженер сделает все, чтобы развернуть к себе лицом Особу, как Купер, спасший с того света Лору Палмер. И финал «Внутри Лапенко» станет не меньшим утешением для зрителя, чем финал сериала Линча» [6].

⁴ Помимо очевидной связи с «Игрой престолов» просматривается «марвеловский» фон – когда персонажи демонстрируют свои супер-

способности. Аниматор Андрей Смирнов так говорит об этом: «В процессе мы обсуждали с режиссером Алексеем как референсы современные марвеловские и голливудские мультфильмы, но в целом решили отойти от этого. Возможно, где-то черты таких героев могут мелькать, и хорошо, ведь это объединяет людей разного возраста. Леша рассказывал, что при просмотре, когда главарь банды снимает перчатки и там у него оказываются пулеметы, его дети сразу заликовали: «Так вот, наконец-то объяснилось, почему у него перчатки!» Интересно, что каждое поколение разное выхватывает из сериала» [3].

⁵ В многофигурных сценах статистами выступают братья Лапенко.

⁶ По оценке Фредерика Джеймисона, пастиш – «это нейтральная практика... подражания без каких-либо скрытых пародийных намерений, с ампутированным сатирическим началом, лишённая смеха и уверенности в том, что наряду с аномальным языком... все еще существует некоторая здоровая лингвистическая норма» [5].

⁷ В финале первого сезона (1:5) Инженер полностью воспроизводит сцену убийства Чечена Данилой Багровым из фильма Алексея Балабанова «Брат-2» (2000); авторы детально воспроизвели кадры, только вместо подготовки оружия герой Лапенко с таким же остервенением режет салат, а по итогу расстреливает ОПГ «Железные рукава» и спасает Журналиста.

*Запрещенная в РФ соцсеть

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бойм С.* Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

2. *Вермюлен Т., Аккер Р., ван ден.* Заметки о метамодернизме. 2015. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 15.09.2021).

3. «Внутри Лапенко»: интервью с командой про анимацию в финальной серии // 2x2. 15 окт. 2020. URL: <https://2x2tv.ru/blog/lapenko-interview-animation/> (дата обращения: 15.09.2021).

4. *Гулян Ю.* А ну-ка быть: «Внутри Лапенко» – речь пойманных врасплох людей // Искусство кино. 2021. 14 янв. URL: https://kinoart.ru/reviews/a-nu-ka-byt-vnutri-lapenko-rech-poymannyh-vrasplokh-lyudey?utm_source=vk.com&utm_medium=social&utm_campaign=pri-vsem-optimizme-geroi-lapenko--grus (дата обращения: 15.09.2021).

5. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000. № 4. С. 63–77. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm (дата обращения: 15.09.2021).

6. *Карпова В.* Внутри Лапенко: феномен новой комедии // Кино-тексты. 2020. 9 фев. URL: <https://cinetexts.ru/lapenko> (дата обращения: 15.09.2021).

7. *Киртикова М.* Внутри «Внутри Лапенко»: как «Городок» превратился в «Твин Пикс» (и при чем тут Парфенов) // Кинопоиск. 2020. 24 окт. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4003157/> (дата обращения: 15.09.2021).

8. Лапенко – новая звезда русского Интернета // вДудь. Эфир от 3 марта 2020. URL: https://yandex.ru/efir?stream_id=419520cddb8848139d1ffe67151d1f93 (дата обращения: 15.09.2021).

10. Лапенко : [официальный аккаунт на YouTube]. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC3P2xNP1eppZFwCYUS7qD7Q> (дата обращения: 15.09.2021).

9. Модернизм. Историчность. Аффект и глубина после модернизма / ред. Р. ван ден Аккер. М. : РИПОЛ классик, 2019.

11. *Парфенов Л.* Антон Лапенко – это говорящий Чарли Чаплин русского ютуба // ЯндексДзен. URL: <https://zen.yandex.ru/media/parfenov/anton-lapenko--eto-govoriacii-charli-chaplin-russkogo-iutuba-5eff3f4be2c5b97eda5039e1> (дата обращения: 15.09.2021).

12. *Растед С. Г., Швинд К. Х.* Шутка, переставшая быть смешной: размышления о ситкоме метамодерна // Модернизм. Историчность. Аффект и глубина после модернизма / ред. Р. ван ден Аккер. М. : РИПОЛ классик, 2019. С. 316–347.

13. *Сапрыкин Ю.* Непривычная Россия. Молодость в многоэтажках // Сеанс. 2018. № 68. С. 204–207.

14. Форум Pikabu. URL: https://pikabu.ru/story/chto_zhe_vnutri_lapenko_obzor_glavnogo_komediynogo_seriala_russkogo_yutuba_7306883 (дата обращения: 15.09.2021).

15. Что скрывает «Внутри Лапенко»? Ищем в сериале отсылки к киноклассике: Тарантино, Дэвид Линч и «Бандитский Петербург» // The Village. 2020. 23 окт. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/tv/lapenko> (дата обращения: 15.09.2021).

16. *Шабашова А.* Инженер – это Катамаранов: две безумные теории о «Внутри Лапенко» // Афиша Daily. 2020. 22 июля. URL: <https://daily.>

afisha.ru/infoporn/16352-inzhener-eto-katamaranov-dve-bezumnye-teorii-o-vnutri-lapenko/ (дата обращения: 28.02.2021).

17. *Jamison A. D.* Theory of prose & better writing (ctd): The new sencerity, Tao Lin & «differential perceptions» // htmlgiant.com. URL: <http://htmlgiant.com/craft-notes/theory-of-prose-better-writingctd-the-new-sincerity-differential-perceptions/> (дата обращения: 28.02.2021).

18. *Nealon J. T.* Post-postmodernism, or The cultural logic of just-in-time capitalism. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.

19. *Pye D.* Movies and tone. URL: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie> (дата обращения: 28.02.2021).

20. *Wallace D. F.* E unibus pluram: television and U.S. fiction // *The Review of Contemporary Fiction*. 1993. Summer. P. 151–194.



1. Антон Лапенко и герои «Внутри Лапенко»



2. Эффект пленки VHS.
Кадр из Instagram*-ролика Антона Лапенко
(*запрещенная в РФ соцсеть)



3. Интерьер «рая».
Кадр из веб-сериала «Внутри Лапенко»



4. Пространство «ностальгической венаходимости».
Кадр из веб-сериала «Внутри Лапенко»



5. Референс к кинофильму «Брат 2».
Кадр из веб-сериала «Внутри Лапенко»



6. Титры. Кадр из веб-сериала «Внутри Лапенко»

Изобразительное искусство в музейной среде как художественная модель метапознания

Впервые в отечественной практике изобразительное искусство рассматривается как художественная модель метапознания мира. Исследуя содержание и масштабы коммуникативных процессов в российских и зарубежных музеях, автор делает вывод о возможности создания в музее уникальной метапредметной художественно-образовательной среды, которая объединит педагогическую науку и музейную деятельность в разработке новых подходов для решения актуальных вопросов художественного образования.

Ключевые слова: музей; художественное восприятие; информационные технологии; эстетическое воспитание; система образования; художественное образование; визуальный поток; визуальная грамотность; визуальная культура; мышление; воображение; познание; ценностные ориентации; культурное наследие; толерантная среда; художественный интеллект

Boris Stolyarov

Fine Art in the Museum Environment as an Artistic Model of Metacognition

In the article, for the first time in Russian practice, fine art is considered as an artistic model of the metacognition of the world. Considering the content and scope of communicative processes taking place in domestic and foreign museums, the author concludes that it is possible to create a unique meta-subject artistic and educational environment in a museum, which will unite

pedagogical science and museum practice in developing new approaches to solving topical issues of art education.

Keywords: museum; artistic perception; information technology; aesthetic education; education system; art education; visual flow; visual literacy; visual culture; thinking; imagination; cognition; value orientations; cultural heritage; tolerant environment; artistic intelligence

Эффективное художественное развитие личности всегда определялось взаимодействием институтов образования и культуры, а также участием в нем детей, педагогов, родителей и снова педагогов – к ним мы относим представителей творческих профессий и просто вовлеченных в этот процесс людей. Постигая искусство, все они становятся творцами уникальной среды, где художественно-творческая коммуникация и доверие друг к другу – факторы, оказывающие формирующее влияние на человека. Такой средой является художественный музей – институция, смысл которой не только в сохранении и презентации лучших образцов творческого самовыражения человечества, но и в организации диалога прошлого с настоящим. Он осуществляется в широком пространстве взаимодействия линий, красок, звуков, текстов, вербальных и виртуальных образов, символов и метафор. Приоритеты музея относительно коммуникации определяются тем, что в его среде она происходит на трех уровнях: сотворческое приближение к произведению, личности художника и к эпохе, представленной в его работах. Правда, «эпоха социального новаторства» перевела искусство из области «выражения и переживания» в сферу производства и потребления (безудержное упрощение и массовизация культуры, приведшие к безграничному «культурному многообразию / избытию»). В этой ситуации встает вопрос: нужен ли «фильтр качества» в отношении человека к жизни и окружающей среде в предметном, философско-этическом и художественном плане, способный повлиять на преодоление информационно-культурного хаоса? Пристальный интерес социологов, психологов и педагогов к этой проблеме в контексте анализа потенциальных возможностей художественного музея породил фейерверк мнений о его важности и нужности, новых формах работы с аудиторией, в том числе и с точки зрения

культурных индустрий. В очередной раз стало очевидно, что музей как важнейшая часть культурного наследия необходим для воспитания полноценного члена общества, уважающего свою историю и культуру. Современная жизнь и исторический опыт показали, что игнорирование этого может увести от понимания исторических смыслов и педагогических задач, возложенных на культуру и искусство. Свидетельство тому – многочисленные исследования в области художественного образования в музейной среде и выводы, сформулированные еще на рубеже XIX и XX вв. Дж. Дьюи, А. Лихтварком, А. В. Бакушинским, считавшими, что образование является доминирующей функцией государства и миссия музея помочь ему в этом.

И в эпоху бурного развития цифровых технологий музей остается сакральным «хранилищем» артефактов культуры и искусства, предоставляющих широкому зрителю знания и опыт взаимодействия с высшими достижениями творческого духа человечества, отражающими как внешний мир явлений и событий, так и внутренний – личностный мир человека. Всецелой своей природой музей ориентирован на совершенствование социокультурной реальности, что делает его эффективным инструментом формирования художественного восприятия и ценностного отношения к культурно-историческому наследию, ибо как писал В. Франкл: «ценностям мы не можем научиться – ценности мы должны пережить» [1, с. 47]. За последние десятилетия музей стал и активным участником происходящих в обществе социокультурных изменений. В первую очередь это касается художественного музея, который, как и театр, создает поле для компромисса между классической и современной культурой с ее ярко выраженной экспансией виртуальности. В сопоставлении прошлого и настоящего музей сохранил свою направленность на гуманизацию жизни, построенной на основе красоты созидательной человеческой сущности.

Привлекательность музея заключается и в том, что он, используя технологии творческой коммуникации, помогает зрителю сориентироваться в современной визуальной культуре. Тем самым он обрел функцию общественного коммуникатора с высоким по-

казателем социокультурной эффективности. Но сегодня музей приобретает и новое качество. Его пространство аккумулирует искусство и науку в метапредметную целостность, помогающую постижению мира с позиций творческого процесса мыслительной и метапредметной деятельности, в котором выделяют эмпирический и научный способы познания. Эти способы познания объектов лежат в основе музейно-педагогической практики. Ее базовыми методами являются наблюдение, эмпирическое описание и эксперимент, формирующий через ощущение, восприятие и представление методику получения знания о внешних свойствах, признаках и содержании музейного объекта.

Данное обстоятельство потребовало не только сохранения, но и обновления технологической структуры музея, облегчающей зрителю осмотр / восприятие коллекций. Речь идет о диалоге вокруг музейного предмета, на основе чего и строится коммуникации между детьми, родителями и педагогами.

Методологическая база общего художественного образования в музейной среде опирается на четыре подхода, сформировавшиеся еще в первые десятилетия XX в. в Европе, США и России. Они и сегодня не утратили своей ценности и актуальности как для науки, так и для практики, ибо исторически соответствуют базовым направлениям гуманитарной мысли. Это эстетический (Дж. Рёскин, У. Моррис, Г. Осборн, Д. Вайлер), искусствоведческий (И. Винкельман), социально-образовательный (Н. Романов, А. В. Бакушинский, Ф. Шмит) и междисциплинарный (Т. Лоу, Б. П. Юсов, М. С. Каган) подходы.

Российские музеи выстраивают свою педагогическую деятельность, анализируя отечественный и зарубежный опыт художественно-творческого развития детей и подростков средствами музейной среды и изобразительного искусства. Интерес для нас представляет, например, практика США, где в 1994 г. Национальной ассоциацией художественного образования были приняты «Стандарты», четко обозначившие задачи и побудившие американские школы к изменениям с целью улучшения будущего детей и общества в целом. Эти стандарты позитивно повлияли на освоение изобразительного искусства как предметной области. В американской школе оно

проходит на трех уровнях сложности: начальном, среднем и повышенном. Важную роль в данном процессе играет и музей. Имея в США статус образовательного учреждения, он получает средства и на разработку методических материалов¹. Серьезного влияния на систему образования этот факт не оказывает, однако значимость легитимности образовательной деятельности музея трудно переоценить.

Следует отметить, что этот опыт учитывался в образовательной практике Русского музея, который последние десятилетия имел широкие профессиональные контакты с американскими музеями. Установка Дж. Дьюи на формирование у ребенка понимания изобразительного искусства и отношения к подлиннику как к жизненно значимой ценности, воплощающей множество контекстов и смыслов в различных временных категориях, была близка уже упомянутому отечественным исследователям, однако музей стал участником образовательного процесса лишь на уровне дополнительного образования². Причины мы видим в неформальном характере музейного образования и его добровольном включении в педагогическую ситуацию. Место музея в системе современного образования определяется его участием в дополнительной, профессиональной и непрерывной формах обучения. С целью обоснования этого участия в Русском музее, являющемся научно-методическим центром художественных музеев России, была разработана концепция создания музейной творческой среды, которая давала бы детям, родителям и педагогам возможность постижения истории и специфики изобразительного искусства через общение с подлинником и материально-творческую деятельность. Они могут «погрузиться» в художественную культуру и искусство в их тесной связи с ценностями исторического процесса и текущего времени, а музей объединяет в единое целое эстетическое воспитание и художественное образование.

Содержательным компонентом этой концепции стала музейно-педагогическая программа «Здравствуй, музей!», разработанная отделом «Российский центр музейной педагогики и детского творчества» и включающая в себя серию обучающих курсов: «Учись смотреть и видеть», «Введение в музей», «Введение в изобразитель-

ное, народное искусство и архитектуру», «В мире художественных образов» и т. д. Эти курсы интегративны, и учитель может успешно сочетать их с дисциплинами «Изобразительное искусство», а также «Русский язык и литература», «Математика» и др.

Программа ориентирована на формирование и развитие:

- визуальной грамотности;
- навыков общения с произведением искусства;
- межличностной коммуникации на основе взаимодействия с музейной средой и ее содержанием;
- способности излагать самостоятельные суждения;
- креативности и творческого восприятия окружающего мира.

Она поддержана внеурочной деятельностью в образовательных учреждениях Петербурга, экскурсионными практиками и студийными занятиями в специально созданном творческом пространстве в здании отдела музейной педагогики и детского творчества в рамках проекта «Музей. Творчество. Дети».

Художественно-творческое направление ориентировано на развитие творческих способностей личности через реализацию программ и проектов, формирующих у детей и подростков визуальную культуру и интерес к изобразительному искусству и творчеству. При этом в мастерских детям предоставляется свобода самовыражения, что предполагает самостоятельный выбор тем творческой работы и изобразительных средств для ее воплощения. Художники-педагоги выступают здесь в роли помощников, консультирующих и направляющих юных творцов в рамках их творческого исследования.

Отметим и роль выставок детского творчества, которые регулярно проводит Центр музейной педагогики. В среде музея они утверждают значимость результата творческой деятельности на уровне художественного произведения. Во взаимосвязи с другими компонентами художественно-образовательного пространства выставки аккумулируют вокруг себя широкий спектр разнообразных творческих акций.

Важнейшей составляющей проекта стала совместная исследовательская деятельность сотрудников отдела с привлеченными

специалистами из учреждений культуры, научно-исследовательских и образовательных центров. Методологической основой этого проекта служит гипотеза об изобразительном искусстве как художественной модели метапознания мира.

Изобразительная деятельность с раннего детства является одним из первичных средств постижения человеком окружающего мира. Ее анализ позволяет нам наблюдать и оценивать общее развитие ребенка. Формирующиеся навыки постепенно складываются в приемы (практики) и смысловые образы, которые в окружающем ребенка информационном поле представляют собой наиболее емкую форму репрезентации действительности. Эти образы несут в себе чувственное восприятие предметов, явлений и событий, переданное с помощью пространственно-временных, цветовых, формальных и иных характеристик, что дает возможность «перемещаться» от содержательных до символических значений. Разумеется, важное место здесь занимает информация, полученная ребенком, но ее роль зависит от уровня его социализации.

Русский музей располагает уникальной коллекцией из более 4000 детских рисунков от начала XX в. до наших дней. Их анализ позволяет соотносить художественно-творческую деятельность ребенка с его познавательной активностью, которую мы рассматриваем с гносеологических позиций, так как она представляет собой опыт его общения с действительностью и уровень его абстрактных и эмоциональных оценок. Следует отметить, что данное сочетание отвечает гносеологической природе художественного образа произведения искусства. Чаще всего она проявляется в сопоставлении художественного и научного способов мышления со строгостью мышления ученого и метафоричностью художника. Собственно, в этом и заключается традиционная противоречивость и взаимодополняемость науки и искусства. Если открытие в науке в первую очередь подчиняется логике научного прогресса, в основе которого лежит идея, то художественное познание связано с личностью художника и неповторимой особенностью его образного мышления. Художественный образ в искусстве «живет» только в выбранном материале, позволяющем мастеру предъявить свое творение широкому зрителю. Наиболее убедитель-

ная среда такого предъявления – художественный музей, показывающий образные и технологические возможности изобразительного искусства в его метапредметной сути, выявляющей новые грани химии, математики, физики, биологии и других предметных областей. Учитывая тот факт, что приобщение к музею и изобразительному искусству – это творческая деятельность, основанная на чувственном познании, опирающемся на комплекс психолого-педагогических методов и художественных средств, которые сами становятся объектом познания, речь идет о метапредметной технологии. Она дает универсальный способ работы с музейным предметом, обогащая школьное обучение и делая его увлекательным³.

Тем самым педагогическими средствами музей обеспечил условия для приобщения к сложному интеллектуальному процессу, связанному с изучением различных сторон, свойств, отношений в сфере создания и функционирования музейного предмета как объекта познания в контексте других естественно-научных и гуманитарных дисциплин. Результатом такого приобщения является формирование метакогнитивной способности, которой педагоги и дети пользуются при планировании своих действий, принятии решений и т. д. Это позволяет нам говорить о метапознании как форме познания, помогающей анализировать собственные мыслительные стратегии, управлять своей познавательной деятельностью и контролировать память, а значит – познавать себя.

Автор термина «метапознание» американский психолог Дж. Флейвел, определяя его как вид мышления второго, более высокого порядка, в свою модель метакогнитивного моделирования / регуляции включил такие компоненты, как метакогнитивное знание и метакогнитивный опыт, когнитивные цели или задачи, когнитивные действия или стратегии. Эта модель адекватна музейно-педагогической деятельности, которая представляет собой системно организованное и четко направленное взаимодействие музейного специалиста, педагога и учащихся, обеспечивающее развитие, воспитание и обучение в условиях музейной среды.

Рассмотрим базовые элементы данной модели применительно к музею. В зависимости от специфики аудитории и содержания

музейно-педагогических программ метакогнитивное знание – это постоянно обогащающийся комплекс знаний о музее, истории, истории искусства, архитектуре, коллекциях изобразительного искусства в их жанрово-видовой специфике, судьбе и творчестве отдельных мастеров и т. д. Освоение данного комплекса замыкается на когнитивные процессы (с учетом возрастных, личностных и межличностных различий), влияющие на познавательную деятельность и ее результат.

Метакогнитивный опыт включает в себя непровольный интеллектуальный контроль, который активизируется при познавательных неудачах (это может быть непонимание вербального или визуального текста с первого прочтения). Как правило, они связаны с недостаточной продуманностью педагогом поставленных задач. Особенно это касается четкости постановки познавательных и творческих задач для каждой возрастной группы, а также выбора педагогических механизмов их стратегического решения. В нашем случае особое значение имеет сопровождающий познавательную деятельность эмоциональный опыт. Его можно определить как метакогнитивный, поскольку он отражает музейно-педагогические ситуации познания музейной среды и изобразительного искусства.

Приобретение метакогнитивного опыта зависит от рефлексии. В музейно-педагогическом процессе мы анализируем такую ее форму, как саморефлексия. Тесно связанная с метапознанием, она является элементом психологической реакции ребенка на пережитое во время встречи с музейными подлинниками, мотивирующими на собственное творчество. Результатом может быть как самостоятельное произведение, так и творческая реплика на увиденное. Учитывая получаемую от педагога искусствоведческую информацию, в контексте поиска своего знания учащиеся переосмысливают ситуации, связанные с историей и технологией создания памятника, ищут в предлагаемых условиях конкретного исторического этапа свое решение художественной задачи. Такая саморефлексия дает возможность лучше понимать и усваивать знания и творческие приемы, что позволяет отнести их к метапознавательным умениям.

Саморефлексия и метапознание тесно связаны с индивидуальным развитием психики ребенка, который приобщается к музею

с четырех лет. Посещение студий творческого развития и экспозиций музея формирует знание ребенка о себе и других членах творческой группы, что очень важно, ибо это метапознание в период «несформированности высших форм памяти и рефлексивного сознания закладывает основы коммуникативных и рефлексивных способностей» [2, с. 432].

Познание в музейной среде, которое мы относим к творческой деятельности, ориентированной на получение новых знаний, лежит в основе метакогнитивного опыта. В зависимости от своего функционального предназначения, характера знания и соответствующих средств и методов познание может осуществляться в формах обыденного, мифологического, религиозного, художественного, философского и научного.

Структура познавательного процесса включает чувственный и рациональный уровни. Художественно-творческий процесс опирается на формы чувственного познания, а это ощущение, восприятие и представление, которые являются результатом непосредственного взаимодействия субъекта и объекта. Рациональное познание базируется на суждении и умозаключении. Оно предполагает возможность объективации индивидуальных знаний, их обобщения, трансляции и тому подобного в среднем и старшем школьном возрасте, когда познание подразумевает решение поставленных процессом обучения задач. В этом возрасте у учащихся активно формируется своя система взглядов, зависящая от их индивидуального восприятия, внимания, памяти, мышления, воображения и т. д. Функцией метапознания в данном случае становится регуляция процесса познания по выполнению определенных задач.

Мир, в котором живут дети, органичен и целостен. Чтобы его понимать, необходимо видеть взаимосвязи и точки соприкосновения разнородных на первый взгляд явлений, владеть способами межпредметной интеграции, объединяющей гуманитарное и естественно-научное знание, что отвечает социальным и экономическим вызовам XXI в. Речь идет не об ассоциативном «наталкивании» материала одного предмета на другой, а об освоении универсальных стратегий познания.

Метапредметный подход в музейной среде позволяет перейти от существующей практики дробления знаний на предметы к целостному образному восприятию мира и помочь ребенку овладеть такими универсальными способами деятельности, которые будут применимы им и в рамках школьного образовательного процесса, и при решении проблем в реальных жизненных ситуациях. Метапредметность содержания образования формирует целостную картину мира в сознании ребенка. Складывается отношение к изучаемому предмету как к системе знаний о мире, выраженном в числах, фигурах, формулах, веществах, телах, полях и художественных образах. Метапредметный подход в музее обеспечивает целостность общекультурного, личностного, познавательного развития и саморазвития ребенка. Через музейные ценности легче понять не только художественную культуру, но и современную науку и ее роль в сохранении культурного наследия.

Представленный в статье опыт Русского музея в освоении изобразительного искусства как метапредметной среды требует новых подходов и профессиональных педагогических компетенций, которые будут способствовать лучшему пониманию учащимися смыслов изучаемых ими базовых естественно-научных дисциплин – математики, физики, химии⁴.

Интериоризация метапознавательных навыков повышает уровень саморефлексии при прочтении и понимании учащимися музейных визуальных текстов, что влияет на успешность процесса обучения в целом. Однако определенную проблему представляет мониторинг успешности использования полученной метапредметной информации, а также мотивации к саморазвитию как учащихся, так и педагогов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вопросы образовательной практики и восприятия изобразительного искусства и его истории автор статьи изучал во время стажировок в Национальной галерее в Вашингтоне, музее Метрополитен и Музее современного искусства (МОМА) в Нью-Йорке, а также в музеях изящных искусств в Филадельфии и Атланте. Они разрабатывают методические материалы для школ и студий на основе своих коллекций и распростра-

няют их по запросам образовательных учреждений на всей территории страны. Востребованность занятий в музее, рекомендуемых системой образования, и их темы определяются учителем.

² Для решения педагогических задач воспитания и развития личности музейными средствами в Русском музее был создан отдел «Российский центр музейной педагогики и детского творчества». Он осуществляет разработку и реализацию музейно-педагогических программ для системы дополнительного образования. Программы «Здравствуй, музей!», «Мир музея», «Основы духовно-нравственного развития» и другие реализуются сегодня более чем в 50 регионах России. Отдел также обеспечивает постдипломную подготовку специалистов образовательных служб.

³ Сошлемся на опыт реализации разработанного сотрудниками отдела «Российский центр музейной педагогики и детского творчества» Русского музея проекта «Путешествие в мир науки и искусства», который вызвал большой интерес как педагогов, так и учащихся. Он включает программы: «Математика и изобразительное искусство», «Химия и изобразительное искусство», «Физика и изобразительное искусство», «История и изобразительное искусство», обеспеченные передвижными дидактическими выставками, альбомами для чтения и творчества, лекциями-беседами и мастер-классами по конкретным темам.

⁴ В период с 2013 г. по настоящее время по программе «Математика в Русском музее» занимаются учащиеся старших классов семи математических школ Санкт-Петербурга. Активно включается в музейно-педагогический процесс программа «Химия и изобразительное искусство», которая разрабатывалась при участии реставраторов музея. Опыт реализации программ в условиях музейной экспозиции, школьного класса и архитектурного комплекса Русского музея показал качественное улучшение успеваемости и возросший интерес к изобразительному искусству и художественному творчеству.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Франкл В. Э. Человек в поисках смысла. М. : Прогресс, 1990.
2. Величковский Б. М. Когнитивная наука. Основы психологии познания : в 2 т. Т. 1. М. : Смысл: Издательский центр «Академия», 2006.

**Творческая деятельность русского скульптора
в Париже в середине XVIII века:
Фёдор Гордеев и созданный им
образ Прометея¹**

В 1767 г. начинающий русский скульптор Фёдор Гордеев в качестве пенсионера Императорской Академии художеств отправился на учебу в Париж. Там он усовершенствовал свою технику в мастерской известного скульптора Жана-Батиста Лемуана и оказался под покровительством любителей изящных искусств Дмитрия Голицына и Дени Дидро. Особое внимание в статье уделено одной из первых работ Фёдора Гордеева, названной «Прометей».

Ключевые слова: пенсионер; Фёдор Гордеев; Дмитрий Голицын; Дени Дидро; художественное обучение; скульптор; образец

Hugo Tardy

**Creative Work of the Russian Sculptor in Paris
in the Middle of the 18th Century:
Fyodor Gordeev and the Image
of Prometheus**

The article discusses the years of study of sculptor Fedor Gordeev in Paris (between 1767–1769) when he was a pensioner of the Imperial Academy of Fine Arts. In Paris, he perfected his technique in the studio of the prestigious sculptor Jean-Baptiste Lemoine, and he was advised and patronized by lovers

of fine art, Dmitry Golitsyn, and Denis Diderot. Particular attention is paid to one of his first works: *Prometheus Bound*.

Keywords: Russian pensioner; Fedor Gordeev; Dmitry Golitsyn; Denis Diderot; artistic training; sculptor; model

В апреле 2006 г. в Петербурге состоялась научная конференция «Иностранные мастера в Российской академии художеств», посвященная 250-летию ее основания. Представленные материалы докладов более 20 участников были вскоре опубликованы (2007 г.). Примечательно то, что в данном случае роль иностранных специалистов Академии анализировалась объективно, без комментариев в ремарках об их национальной принадлежности или политических нюансах. По мнению Е. Федотовой, «приглашаемые Академией художеств иностранные мастера находили применение своим талантам, усердию и знаниям в России». Ею отмечено также, что «новые привносимые ими идеи плодотворно влияли на развитие национальной художественной школы» [17, с. 6]. Легко заметить разницу в тональности оценки деятельности иностранных мастеров у Е. Федотовой, с одной стороны, и у Н. Молевой, Э. Белютина – с другой. Последние в своих работах прошлых десятилетий приуменьшали роль приглашенных иностранных специалистов в пользу местных [14, с. 101]. Такого рода подход помогал вывести из забвения имена российских художников, но в то же время формировал негативный образ иностранцев, которые, по мнению названных авторов, приезжали в Россию исключительно ради денег.

В духе конференции 2006 г. представляется важным проанализировать деятельность иностранных художников и их влияние на художественную жизнь в России. В этой связи историю Российской академии художеств следует рассматривать в контексте европейского развития науки и искусства. Далее показана часть контактов между российским художественным институтом и французскими мастерами, также речь пойдет о знакомстве россиян с образцами искусства, представленными в Париже во второй половине XVIII в., в период, когда имперская российская скульптура переживала годы своего становления.

На фоне успешного старта художественных классов Академии были особенно заметны достижения «класса ваяния», возглавляемого на протяжении двух десятилетий (1758–1777 гг.) известным французским скульптором Николя-Франсуа Жилле. Его по праву считают создателем системы профессионального обучения скульпторов в России. Среди первых выпускников были Федот Шубин, Феодосий Щедрин, Михаил Козловский, Иван Прокофьев, Иван Мартос, чьи работы признаны национальным достоянием России. Всех их объединяли творческие принципы, усвоенные у профессора Жилле. Одним из этой знаменитой когорты мастеров был и скульптор Фёдор Гордеев.

Фёдор Гордеев родился в 1744 г. в Царском Селе в семье скотника, работавшего при дворе. Он рано научился грамоте, с детства проявлял явные художественные способности и в возрасте 15 лет был отобран для учебы в Академии художеств в Санкт-Петербурге. Усердно занимаясь рисованием, молодой Гордеев какое-то время посещал класс архитектуры, затем живописи и наконец нашел свое призвание в классе под началом Н.-Ф. Жилле. Его учеником Гордеев был в течение четырех лет, осваивая основы мастерства бок о бок с Ф. Шубиным – будущим известным российским скульптором-портретистом.

В 1766 г. Гордеев был удостоен малой золотой медали Академии за удачно выполненный барельеф, а в следующем году он получил большую золотую медаль за победу в художественном конкурсе Академии [15, с. 20]. Наградой ему, как и Федоту Шубину, стала стипендия для продолжения учебы во Франции и Италии [16, с. 121].

В Париже Гордеев был принят в студию одного из лучших французских скульпторов – Жана-Батиста Лемуана, под руководством которого продолжал совершенствовать свои умения и мастерство с 1767 по 1769 г. В XVIII в. Лемуан был одним из наиболее известных педагогов в области скульптуры. «Сладчайшими из мастеров» этого периода, как называл их Пьер-Шарль Левек, были скульпторы Жан-Батист Пигаль, Жан-Жак Кафери и, конечно же, Этьен Морис Фальконе [20, р. 286].

Природный талант и огромная работоспособность молодого русского скульптора были высоко оценены Лемуаном, который предоставил ему возможность работать рядом с французскими мастерами и заниматься собственным проектом. Именно тогда Гордеев начал создавать свой будущий шедевр – скульптурную группу «Прометей». В отчете из Парижа, отправленном в Петербург 29 марта 1769 г., говорилось, что каждое утро Гордеев прилежно трудится в мастерской над «Прометеем», в полдень внимает советам и замечаниям Лемуана по поводу продолжения работы, затем идет в Королевскую академию, где рисует с картин и гравюр, после чего занимается моделированием в классе обнаженной натуры [1]. В письме также указывалось, что создаваемая им скульптурная композиция близка к завершению, после чего она незамедлительно будет отправлена в Императорскую академию.

Предание о могучем титане Прометее, похитившем у богов огонь и научившем людей пользоваться им, является одним из главных в мифологии Древней Греции. Трагический образ Прометей, приговоренного Зевсом к вечному страданию, был весьма популярен в Европе XVIII в. В академическом плане прометеевский сюжет далеко не тривиален, что неизбежно проявлялось в процессе работы скульпторов над ним. Этот миф вдохновлял многих античных авторов, однако его толкование древнегреческим поэтом-драматургом Эсхилом представляет наибольший интерес: прикованный цепью к скале Прометей принимает на себя страдания ради лучшего будущего для человечества. В своей пьесе Эсхил «изображает [Прометей] героем, поскольку тот спас людей от скитаний по миру и невежества, передав им божественный огонь». Как отмечает Р. Колин, «эсхилоское видение прославляет культ самопожертвования, сакрализуя тем самым культ жертвоприношения» [21, р. 153]. Вплоть до середины XVIII в. интерпретация Эсхила оставалась в стороне, предпочтение отдавалось версии античного поэта Гесиода, наделявшего образ героя-титана отрицательными чертами [27, р. 247].

Возвращение из небытия эсхилоского Прометей, закованного в цепи за жертву во имя людей, состоялось во многом благодаря французскому философу-энциклопедисту Дени Дидро.

В своей Энциклопедии он уделяет большое внимание образу самого титана, создавшего первых людей. Вслед за Эсхилом Дидро представляет Прометея «изобретателем всех искусств, автором всех полезных в мире знаний, но все же не обладающим силой, которая избавит его от тирании Юпитера» [22, р. 446].

Обучавшиеся в Париже стипендиаты из Академии в Петербурге были хорошо знакомы с Дидро, поскольку встречались с ним в доме своего покровителя – князя Дмитрия Алексеевича Голицына, российского ученого и дипломата. Вскоре после их прибытия в Париж Голицын отправил слугу с приглашением к Дени Дидро. Ожидая гостя, князь «читал нам свои сочинения, в которых описывал о художествах, откуда начало свои имеют и как процветали, и отчего пришли в упадок некоторые и какое средство к восстановлению в прежнее состояние привести можно» [2].

В отчетах в Академию молодые россияне не раз ссылались на высказывания Дидро, подтверждая тем самым, что «энциклопедист оказал немало полезных услуг для российской культурной политики». Дидро активно способствовал приобретению для Эрмитажного дворца шедевров европейской живописи из знаменитой картинной галереи Кроза. К тому же благодаря рекомендации Дидро в российскую столицу был приглашен французский скульптор Этьен Морис Фальконэ для создания монументальной конной статуи Петра I («Медного всадника»). Эта работа, заказанная Екатериной II вскоре после ее коронации, стала одним из наиболее значительных достижений скульптора.

Своей деятельностью на благо российской культуры Дидро заслужил звание Почетного члена Императорской Академии художеств, которое было присвоено ему 10 января 1767 г. [16, с. 118] При этом члены Совета Академии лично вручили ему Почетный диплом: «Когда в оне время приехал господин Дидрот такожде по подаянии письма поднесли диплом. Господин Дидрот был сему рад и благодарил академию такожде и нас, обещался всякое прилагать старание вспомошествовать во всех случаях» [2]. К слову, Гордеев несколько раз упоминал о своих встречах с философом. С учетом этого можно предположить, что сам Дидро мог поспо-

собствовать выбору молодым скульптором прометеевского сюжета и его трактовки.

Миф о Прометее, весьма популярный в художественных салонах Европы XVIII в., позволял художникам демонстрировать свое техническое умение, знание анатомии и пластики человека. Тома Маскоте в исследовании о развитии скульптуры в парижской Академии отмечал, что в 1760-е гг. критика становилась все более убедительной и настойчивой по отношению к изображению жестоких по своей сути сюжетов [23, р. 277]. Такого рода произведения пользовались успехом у публики, привлекаемой сведениями о «цене затраченных усилий и сложности исполненной работы» [5, р. 260–261]. Гордеев же, профессиональная карьера которого только начиналась, стремился к быстрому признанию и творческому успеху.

Однако скульптурная композиция Гордеева более столетия не получала заслуженного внимания. В начале XX в. она даже подверглась критике искусствоведов, упрекавших ее в излишнем сходстве с работой Этьена Мориса Фальконе на тему предания о Милоне Кротонском [25, р. 292]. Во Франции было мало публикаций о Гордееве, а его «Прометей» долгое время не был оценен по достоинству.

Причиной, по которой Луи Рео и Дени Роше вернулись к рассмотрению вопросов возможного сходства между гордеевским «Прометеем» и «Мило» Этьена Фальконé, стала успешная работа француза в России. Действительно, скульптура, выполненная Фальконе в 1754 г., была хорошо известна, и молодой Гордеев не мог не видеть ее во время своего пребывания во Франции [20, р. 279]. Он также мог любоваться ее копией, находившейся в мастерской Лемуана. Кроме того, копии этой работы имелись в России, а одна из них находилась с января 1767 г. в Академии художеств в Санкт-Петербурге [3].

Обе композиции демонстрируют момент, когда хищники – орел у Гордеева, лев у Фальконé – набрасываются на человека. В том и другом случае герой лежит на скале, скорчившись от невыносимой боли, будучи совершенно беспомощным перед

атакой палача. Выбор скульпторами такой позы сближает работы. Однако на этом сходство и заканчивается. Как указывает в своей монографии о Гордееве В. Рогачевский, используемые сюжеты этих скульптурных групп относятся почти к противоположным темам [15, с. 28]. Мило у Фальконэ – жертва собственного высокомерия, в то время как гордеевский Прометей во второй половине XVIII в. уже воспринимался как герой, наказанный за помощь людям. Эта фундаментальная разница неизбежно привела художников к различной трактовке сцены. Фальконэ изображает умножение страданий лежащего Мило, подчеркивая патетическую сторону его состояния. Расположив головы атлета и льва на одном уровне, он акцентирует различие между выражением жестокости и интенсивной болью. Гордеев же создает образ смелого и убежденного борца, стойко переносящего свои мучения.

Вариация на ту же тему Николя-Себастьяна Адама, члена Королевской академии в Париже (1762 г.), свидетельствует о наличии параллелей со скульптурой Гордеева. Адам представил весьма динамичную композицию, изображая хищника, яростно набрасывающегося на свою жертву и терзающего ее когтями. Вид драпировки и пламени горящего факела свидетельствуют о сильном ветре, придавая скульптуре барочные черты, свойственные произведениям Бернини. Однако характер изображения Прометея Адамом уже не отвечал художественным вкусам начала второй половины XVIII в. Это было время, когда любители и художники предпочитали более простые и менее экстравагантные формы, в отличие от барочного стиля. Не потому ли в к выставленной в 1763 г. на экспозиции парижского Салона скульптуре Адама любители искусства остались равнодушны? Да, сходство реакции героев на страшную боль сближает работы. Однако Гордеев, едва не повторив изображение титана Адамом, смог превзойти его. Фигура лежащего героя у Гордеева выглядит более компактной, чем у Адама, Прометей более величествен и правдив. Орел здесь – крупная и тяжеловесная фигура, давящая над своей беспомощной жертвой. Тома Маскоте заметил это определенное

сходство. По его мнению, изображение ими Прометея соответствовало общим принципам художественной условности, хотя ее содержание и претерпело изменения в эпоху Просвещения [23, р. 300]. Конечно, другие известные произведения также связывали с творчеством Гордеева. В очень похожем положении находится античная скульптура Лаокоона [18, с. 270], также вспоминается известная в XVIII в. гравюра Бернара Пикара, посвященная подвигу Прометея [24, р. 197–200].

После того как в 1762 г. Екатерина II взошла на российский престол, многие из приближенных ее предшественницы императрицы Елизаветы были отстранены от своих должностей. Иван Шувалов, возглавлявший Академию художеств с момента ее основания, оставил свой пост в 1763 г. и был вынужден покинуть Россию. Указом императрицы на его место в качестве президента Академии художеств был назначен Иван Бецкой, главный вдохновитель реформ системы образования в России. Бецкой был приверженцем многих идей Просвещения, воспринятых им во время жизни в Париже. Общение с передовыми художниками, учеными и писателями нашло отражение в его образовательных проектах, представленных императрице. Инициативы Бецкого в области образования были более прогрессивными по сравнению с теми, что озвучивал ранее И. Шувалов, стремившийся подготовить российских деятелей искусств к творческой конкуренции с мастерами на Западе [19, р. 807–808].

Бецкой намеревался содействовать формированию в России идеального гражданина путем создания просвещенного «третьего чина людей». Этот социальный слой стал бы связующим звеном между низшими классами с невысоким уровнем образования и дворянством, представители которого, как правило, были образованны и разделяли одинаковые духовные ценности [26, р. 28]. В России зачатки этой новой социальной общности появились только в середине XVIII в., и она еще не успела осознать себя и выразить свои интересы. По мнению Н. Коваленской, в те годы Екатерина II изыскивала способ превращения представителей российского дворянства в новую элиту государства и его

могущественную силу [8, с. 189]. Это предполагало принятие новых кодов стилистики и иконографии.

Отвага и героизм, пропагандируемые классицизмом, сменили фривольность, распространившуюся в неустойчивое елизаветинское время. Эти идеи разделялись также академиком и основателем Московского университета Михаилом Ломоносовым, который надеялся, что в один прекрасный день скульпторы смогут изобразить «виды Героев и Героинь Российских в благодарность заслуг их к Отечеству, в пример и в поощрение потомкам к мужественной добродетели» [6, с. 27; 9, с. 808].

Для франкофонного российского дворянства было важно освоить язык базовых ценностей, лежавших в основе западноевропейской цивилизации, общим тигелем которой являлась греко-романская мифология [7, с. 484]. Образ Прометея, весьма популярный в культурной среде и научных изысканиях деятелей Просвещения, вполне соответствовал духу моральных норм, связанных с классическими представлениями о выборе и интерпретации поступков человека.

Вскоре после возвращения Гордеева в Петербург Н.-Ф. Жилле назначил его своим помощником. Когда же тот покинул Россию (1777 г.), Гордеев занял его место, став первым российским профессором класса скульптуры. С тех пор Академия не нуждалась более в приглашении иностранных мастеров для обучения российских художников. В письме с просьбой о собственной отставке Жилле пояснял, что «ныне, благодаря успешнейшему покровительству и поддержке, данное Учреждение полностью приобрело необходимую стабильность и постоянство, а из его собственного тела выросли умелые мастера, сделавшие помощь иностранцев ненужной» [4]. Педагогической работе Гордеев уделял столько же, если не больше, внимания, сколько и его предшественник. Как указывал В. Рогачевский, «он всегда стремился прививать своим студентам уважение к природе, рисованию, к воплощению в их работах комплекса человеческих чувств и правды жизни» [15, с. 95]. Гордеева в меньшей степени интересовала его собственная карьера в качестве художника, которую он, видимо, принес

в жертву делу воспитания нового поколения мастеров в России по примеру Николя-Франсуа Жилле – его первого педагога. В этом смысле Гордеев доказал, что он действительно был подлинным выразителем идей эпохи Просвещения, воплощая ее принципы чести и морали, и, подобно Прометею, стремился передать их ближнему.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Перевод с английского Александра Сергеевича Патамана.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГИА. Ф. 789. № 1. Ч. 1. Д. 333. Л. 2 об.
2. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Д. 305. Л. 1 об.
3. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Д. 570. Л. 16.
4. РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Д. 746. Л. 2.
5. BnF. Collection Deloynes / [recueillie par Pierre Jean-Mariette]. Vol. 48. N 1283. Ouvrages des sculptures de l'exposition... (1763), au sujet du Prométhée d'Adam, Paris.
6. *Балуев С. М.* Критика изобразительного искусства на начальных этапах становления русской художественной школы. СПб. : Книжный дом, 2015.
7. *Живов В. М., Успенский Б. А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII веков // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). М., 1996.
8. *Коваленская Н. Н.* Из истории классического искусства. М. : Советский художник, 1988.
9. *Ломоносов М. В.* Слово благодарственное Е[я] И[мператорскому] В[еличеству] на освящение Академии Художеств, именем ея говоренно // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений / АН СССР. М. ; Л., 1950–1983. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. С. 807–816.
10. *Мозговая Е. Б.* Античное наследие в творчестве Ф. Г. Гордеева // Проблемы развития русского искусства XVIII – первой половины XIX века. Л. : Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1986. С. 38–49.
11. *Мозговая Е. Б.* Скульптурный класс Академии художеств в XVIII веке. СПб. : ZERO-design, 1999.

12. *Мозговая Е. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю.* Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. Сб. 22. СПб. : Наука, 2002. С. 155–179.

13. *Морозова С. С.* Образ античности в русской скульптуре конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2005.

14. *Молева Н. М., Белютин Э. М.* Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М. : Искусство, 1956.

15. *Рогачевский В. М.* Федор Гордеевич Гордеев. 1744–1810. Л. ; М. : Искусство, 1960.

16. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / изд. под ред. П. Н. Петрова и с его примеч. СПб., 1864–1866.

17. Иностранные мастера в Академии художеств. Сборник статей. К 250-летию академии художеств / отв. ред. Е. Д. Федотова. М. : Памятники исторической мысли, 2007.

18. *Щедрова О. В.* Образы античности в творчестве Ф. Г. Гордеева // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. Вып. 10 / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой. 2020. С. 266–279.

19. *Blakesley R. P.* Pride and the politics of nationality in Russia's Imperial Academy of Fine Arts, 1757–1807 // *Art History*. 2010. Vol. 33. N 5. P. 800–835.

20. *Champy-Vinas C.* Jean-Baptiste Lemoyne (1704–1778). Un sculpteur du roi au temps des Lumières, doctoral thesis under the direction of Alain Mérot, supported on March 11, 2017 in Université Paris IV-Paris-Sorbonne. Paris, 2017.

21. *Colin R. C.* Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées // *Topique*. 2003. N 84. P. 149–160.

22. *Diderot D., D'Alembert J.L.R.* Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. 1re éd. T. 13. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand. 1765.

23. *Mascotay T.* The profession of sculpture in the Paris 'Académie'. Oxford : Voltaire Foundation, 2014.

24. *Pénet P.-H., Scherf G.* Les Adam. La sculpture en héritage. Gand : Éditions Snoeck, 2020.

25. *Réau L.* Les artistes russes à Paris au XVIIIe siècle // *Revue des études slaves*. 1923. Vol. 3–4. P. 286–298.

26. *Savinskaya L.* La peinture française et les collectionneurs russes du XVIIIe siècle // Hubert Robert et Saint-Pétersbourg : les commandes de la famille impériale et des princes russes. 1733–1808. Catalogue of exhibition presented at the Museum of Valencia from June 20 to October 3, 1999. Paris : RMN; Valence : Musée de Valence, 1999.

27. *Trousseau R.* Le thème de Prométhée dans la littérature européenne. Genève, 2001.

Технико-технологические исследования псковских икон XVI века

В статье представлен анализ техники живописи псковских икон XVI в. (в первую очередь речь идет об идентификации пигментов) на основе материалов ранее опубликованных исследований, а также результатов собственных изысканий автора.

Ключевые слова: изучение культурного наследия; исследования живописи; псковская икона; поперечные срезы; стратиграфия; техника живописи; вопросы атрибуции

Kseniya Tikhomirova

Technical and Technological Research of Pskov Icons of the 16th Century

The article is devoted to the identification of pigments and the study of the peculiarities of the painting technique of the Pskov icon painters of the 16th century. Previously published research materials have been studied, and our own research has been carried out. The results are summarized in conclusions.

Keywords: heritage research; painting research; Pskov icon; cross-section; stratigraphy; painting technique; attribution of art

Интерес к церковному искусству получил развитие во второй половине XIX в., когда церковная археология выделилась в самостоятельную дисциплину [1]. В конце XIX – начале XX в. специалистам, а затем и широкому кругу, благодаря труду ученых

и реставраторов, открываются уникальные памятники древнерусской живописи, многие века остававшиеся почти неизвестными, поскольку были надежно скрыты от глаз зрителя под слоями потемневшей олифы и поздних записей.

С XX в. внимание к древним памятникам дополняется возможностями их технико-технологического изучения. Безусловно, это связано с активным развитием в течение последнего столетия естественно-научных дисциплин.

Введение в качестве обязательного вида анализа в практику научной реставрации разработанных английским исследователем живописи Джойс Плестерс [2] в 1950-х гг. методик изучения поперечных срезов (*cross-section*), известных в отечественной практике как «микрошлиф» или «стратиграфическое исследование», дало возможность послойного (стратиграфического) рассмотрения произведений искусства. В этот же период были заложены основы аналитики составляющих каждого из обнаруженных и визуализированных слоев.

Работа по изучению живописи с применением лабораторных методов давно и успешно ведется как за рубежом, так и у нас в стране, однако выполненные по настоящее время изыскания не в полной мере освещают вопрос технико-технологических особенностей конкретного иконописного центра. Обзор (выборочный) существующей реставрационной документации, относящейся к псковским иконам интересующего нас периода – XVI в., также не добавил точной информации: немногочисленные работы касаются в первую очередь проблем консервации. Результатов более углубленных исследований, ставящих своей целью идентификацию художественных материалов и технических приемов иконописцев, как правило, нет.

Нашей целью (исследование было выполнено в период с 2018 по 2021 г. в рамках образовательной программы ассистентуры-стажировки под руководством профессора кафедры реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (далее – СПб АХ) Ф. Ю. Боброва) было изучение техники церковной живописи Пскова XVI в. с использованием комплекса

аналитических методов, доступных художнику-реставратору, для выявления палитры иконописцев этого периода и установления технологических особенностей работы мастеров.

В круг задач входило:

- изучение результатов исследований памятников древнерусской темперной живописи (ДРЖ) Пскова XVI в.;
- выполнение необходимого комплекса собственных исследований;
- систематизация материала, полученного самостоятельно;
- объединение результатов собственных технико-технологических исследований с итогами ранее выполненных изысканий.

В рамках настоящего исследования изучались произведения, находящиеся:

- на кафедре реставрации станковой живописи СПб АХ из фондов Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (далее – ПГОИАХМЗ);
- в хранении ПГОИАХМЗ;
- в собрании Даугавпилсского краеведческого и художественного музея (далее – ДКХМ).

Изучение произведений включало:

- визуальный (натурный) осмотр икон;
- исследование под микроскопом МБС-10 с увеличением $10\times - 20\times$;
- рентгенографирование;
- исследования в ближнем ИК-диапазоне;
- исследования в УФ-лучах;
- рентгенофлуоресцентный анализ (РФА);
- исследование поперечных срезов;
- ИК-Фурье спектроскопию;
- электронную микроскопию (SEM-EDS).

Для изучения стратиграфии и пигментного состава живописи с икон были отобраны микропробы красочного слоя с последующим изготовлением микрошлифов (поперечных срезов)¹ (ил. 1, 2). Все образцы были исследованы средствами оптической микроскопии

(Olympus BX53, отраженный и УФ-свет при 100× – 200× увеличении), что дало возможность увидеть структуру левкаса и пигментов (характер, количество), а также понять другие нюансы строения живописного слоя. Затем на тех же образцах был проведен энергодисперсионный спектральный анализ с использованием электронного сканирующего микроскопа Hitachi TM4000Plus с полупроводниковым детектором обратно рассеянных электронов (SEM-EDS). Изучение микрообразцов в комплексе с применением вышеуказанных аналитических методов позволило выявить особенности живописи, определить характерную палитру псковских мастеров XVI в.

В рамках настоящего исследования было рассмотрено 19 икон.

Изученные памятники

1. Пять икон неизвестного происхождения (фонд ПГОИАХМЗ):

1.1. «Рождество Богоматери», инв. № ПКМ 2813².

1.2. «Святитель Николай оплечный», инв. № ДРЖ 510.

1.3. «Богоматерь с царем Давидом и царем Соломоном», инв. № ПКМ 2771.

1.4. «Пророки», инв. № 2772³.

1.5. «Святитель Николай», инв. № 2685.

2. Семь икон из храма Архангела Михаила Пскова (происхождение было установлено в результате произведенного нами исследования – доклад «К атрибуции псковского деисусного чина» был представлен на конференции «Исследования в консервации культурного наследия» ГОСНИИР в ноябре 2020 г. [19]).

Фонды ПГОИАХМЗ, ДКХМ:

2.1. «Богоматерь», инв. № 3862, ПГОИАХМЗ.

2.2. «Иоанн Предтеча», № КП 13585, ДКХМ.

2.3. «Святитель Николай Чудотворец», № КП 13586, ДКХМ.

2.4. «Архангел Гавриил», инв. № ПКМ 1545, ПГОИАХМЗ.

2.5. «Архангел Михаил», инв. № 1546, ПГОИАХМЗ.

2.6. «Преподобный Нил», инв. №1542, ПГОИАХМЗ.

2.7. «Мученик Димитрий», инв. №1541, ПГОИАХМЗ.

3. Три произведения (две иконы из деисусного чина и одна из пророческого чина) псковского храма Николы со Усохи. Фонд ПГОИАХМЗ:

3.1. «Иоанн Предтеча», инв. № 2751.

3.2. «Митрополит Филипп», инв. № 2746⁴.

3.3. «Два пророка», инв. № 1623⁵.

4. «Иоанн Предтеча». Икона из храма Новое Вознесение, Псков, инв. № 2722, фонд ПГОИАХМЗ.

5. «Покров Богоматери». Икона из Никольского храма, Порхов, инв. № ПКМ 3867, фонд ПГОИАХМЗ.

6. «Крещение». Икона из храма Святого Георгия погоста Камно, инв. № 3872, фонд ПГОИАХМЗ⁶.

7. «Преображение». Икона из храма Покрова погоста Знахлицы, инв. № ЧМ-155⁷, фонд Музея русской иконы, Москва.

Поскольку основные технологические признаки у икон, происходящих из одного храма, практически совпадают, в описанной ниже статистике они будут учитываться как один памятник (группа памятников из одного храма), существенные отличия каждого будут отмечены отдельно.

Установленные особенности памятников

Левкас. Левкас меловой, однако в трех случаях имеет примеси, в том числе свинцовых белил (1.2; 3; 5) (*ил. 3–5*).

Имприматура. В двух случаях поверх левкаса нанесена имприматура (подкладка): в одном случае в ее состав входит аурипигмент и свинцовый сурик (6); в другом – свинцовые белила с добавлением охры (1.1) (*ил. 6, 7*).

Золочение. У большинства икон в составе преобладает золото. В трех случаях использованы золото, серебро и медь приблизительно в равных пропорциях (1.3; 1.4; 2); в двух – золото и серебро (1.1; 4).

Зеленые. Во всех случаях, где есть зеленый цвет, применялись зеленые земли; в четырех случаях выявлено сочетание со свинцовыми белилами (2.2; 3.1; 4; 6); в двух – с лазуритом (2.2; 5); в одном – с охрой и свинцовыми белилами (1.1); в двух случаях обнаружен малахит (1.1; 1.3); в одном случае в качестве зеленого цвета выступает диоптаз (3.3).

Красные. Во всех случаях использована киноварь разной дисперсности в виде чистого цвета или в смесях; железосодержащие

красные пигменты: красная охра, гематит. В одном случае определена киноварь с подкладкой из красной охры; киноварь в сочетании с красной охрой и свинцовыми белилами (1.1). В иконе «Крещение» из храма Святого Георгия погоста Камно (6) киноварь сочетается со свинцовыми белилами на подкладке из свинцового сурика. В «Двух пророках» (3.3) розовый цвет состоит из смеси киновари, свинцовых белил и диоптаза.

Желтые, в том числе личное письмо (санкирь и вохрения).

Во всех иконах определяется охра или охра с добавлением угольной черной. Охра с белилами или охра с белилами и киноварью в плавах. В санкире в четырех случаях охра смешана с угольной черной или жженой костью и киноварью (1.5; 2; 3.1; 5).

Во всех 19 иконах в санкире зеленого оттенка не идентифицирована примесь глауконита или азурита – характерная композиция пигментов для многих памятников древнерусской иконописи [11]. В Кыркаловском иконописном подлиннике, датированном 2-й четвертью XVII в., приводится пигментная композиция для выполнения личного письма, состоящая из охры, черной краски и киновари, что совпадает с полученными результатами исследований: «Подобает ведати, как лишние (личные. – К. Т.) краски составлять на камени. Вохра да киноварь, да чернила. Аще хошеши темнее, тоеже вохры да черлени, да чернил. То есть санкирь. Состав первой вохры. Вохра да киноварь, да белила. Состав второй вохры. Вохра да белила» [17, с. 108]. Подобные рекомендации, вероятно, восходят к иконописным указаниям более раннего периода, не сохранившимся в подлиннике [17, с. 14–28].

На полях иконы «Святитель Николай оплечный» (1.2) обнаружен массикот (свинцовая желтая) в слое живописи, расположенном непосредственно поверх левкаса (ил. 8–11).

Синие. В трех случаях идентифицирован лазурит, в том числе с примесью черной угольной краски (1.5; 3.1; 5). В иконе из храма Покрова погоста Знахлицы (7) использован лазурит с естественной примесью малахита и красными частицами [11, с. 276–277].

Черные. Почти везде определен древесный уголь, в двух случаях использована жженой кость (1.2; 3.1) – выявлено наличие

фосфора в составе черной краски (см. об этом подробнее в статье М. М. Наумовой «Современное представление о технике средневековой живописи по результатам проведенных исследований» [11, с. 30]).

Белые. Во всех случаях использованы свинцовые белила.

В ходе проведенного исследования выполнены как самостоятельные лабораторные и выездные исследования, так и аналитический анализ ранее опубликованных сведений.

Определены особенности техники живописи иконописцев Псковского региона XVI в.: три вида левкаса (меловой, с примесью свинцовых белил, с имприматурой), характер пигментного состава для личного письма (санкиря) – охра, черный уголь или жженная кость, киноварь; варианты смешения пигментов.

Полученный исследовательский материал может быть использован для следующих задач:

– Атрибуции неизвестных произведений схожего региона и временного периода. Возможность использования поперечных срезов в атрибутировании позволяет дополнить и уточнить существующие сведения о произведениях: «Собираемая коллекция поперечных срезов, дополненная данными химического анализа, формирует существенную характеристику особенностей технологии живописи и палитры художника. В тех случаях, когда имеется несколько изученных поперечных срезов определенной школы или одного художника, наблюдается их характерная схожесть. Технология изучения и систематизация результатов исследования поперечных срезов вносит существенный фактический вклад в атрибуцию произведения искусства» [2, с. 280].

– Составления проекта реставрации произведения темперной живописи.

– Выполнения технико-технологических исследований ДРЖ, в качестве референсного материала.

– Проведения практических занятий в ходе изучения техники реставрации и исследования образцов ДРЖ.

– Исследования произведения по методике HART (исторически достоверная технологическая реконструкция).

В завершение хотелось бы выразить слова благодарности за оказанную помощь при проведении данного исследования сотрудникам Даугавпилсского краеведческого и художественного музея – директору Руте Гиптере, главному специалисту отдела истории Галине Карповне Веревоичниковой; сотрудникам Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и лично главному хранителю музея Марии Владимировне Проценко, хранителям Ольге Анатольевне Васильевой и Марии Александровне Дубровской; заведующему лабораторией научной реставрации драгоценных и археологических металлов Государственного Эрмитажа Игорю Карловичу Малкиелю, научному сотруднику лаборатории Яне Рустэмовне Уразаевой; проректору по научной работе, заведующему кафедрой реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина Юрию Григорьевичу Боброву; моему научному руководителю – профессору кафедры реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина Филиппу Юрьевичу Боброву.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Все исследования выполнялись по согласованию с владельцами памятников.

² Дипломная документация О. И. Дженин. Архив кафедры реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств.

³ Дипломная документация С. Г. Филимоновой. Архив кафедры реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств.

⁴ Дипломная документация А. А. Прокахиной. Архив кафедры реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств.

⁵ Дипломная документация В. В. Бенитаускаса. Архив кафедры реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств.

⁶ Дипломная документация П. Е. Цветасовой. Архив кафедры реставрации станковой живописи Санкт-Петербургской академии художеств.

⁷ Исследования М. М. Наумовой (см. об этом подробнее в статье М. Наумовой «Результаты технологических исследований иконописи. Преобразование. Конец 1530-х – начало 1540-х гг. Псков» [11, с. 276–277]).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г.* Философия современной консервации-реставрации. Иллюзии и реальность. М. : Худ. школа, 2017.
2. *Бобров Ф. Ю.* Основы исследования послылой структуры живописного произведения. Методика Джойс Плестерс // Научные труды. Вып. 46 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия / сост. А. В. Чувин, Е. М. Елизарова; Ин-т им. И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. С. 267–283.
3. *Васильева О. А.* Иконы Пскова: в 2 т. 3-е изд., испр. и доп. М. : Северный паломник, 2012.
4. *Вздорнов Г. И.* Открытие древнерусской живописи. Дореволюционный период // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация: сб. ст. М. : ВНИИР, 1985. № 10. С. 24–39.
5. *Гладышева Е. В., Суховерков Д. Н.* Богоматерь Владимирская // История одного шедевра. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2016.
6. *Грабарь И. Э.* Художественная школа Древнего Пскова // О древнерусском искусстве / под ред. В. Н. Лазарева, О. И. Подобедовой. М. : Наука, 1966. С. 222–232.
7. *Гренберг Ю. И., Писарева С. А.* Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. 4-е изд., стер. СПб. : Лань : Планета Музыки, 2020.
8. История иконописи / под ред. Т. В. Моисеевой и др. Тверь : Верхов С. И., 2014.
9. *Косолапов А. И.* Естественно-научные методы в экспертизе произведений искусства. СПб. : Гос. Эрмитаж, 2015.
10. *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000.
11. *Наумова М. М.* Поздняя античность. Средневековье. Возрождение. Материалы и техника живописи. Сборник статей и сообщений / сост. Л. М. Евсеева, И. П. Мокрецова, С. А. Писарева. М. : Индрик, 2018.
12. *Нерсисян Л. В., Суховерков Д. Н.* Богоматерь Донская // История одного шедевра. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2017.
13. *Нерсисян Л. В., Суховерков Д. Н.* Андрей Рублев. Святая Троица // История одного шедевра. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2017.
14. Постижение образа. С. И. Голубев – реставратор, педагог, иконописец / сост. О. В. Голубева, Н. В. Малкин, Н. В. Пивоварова. СПб. : Европейский дом, 2014.

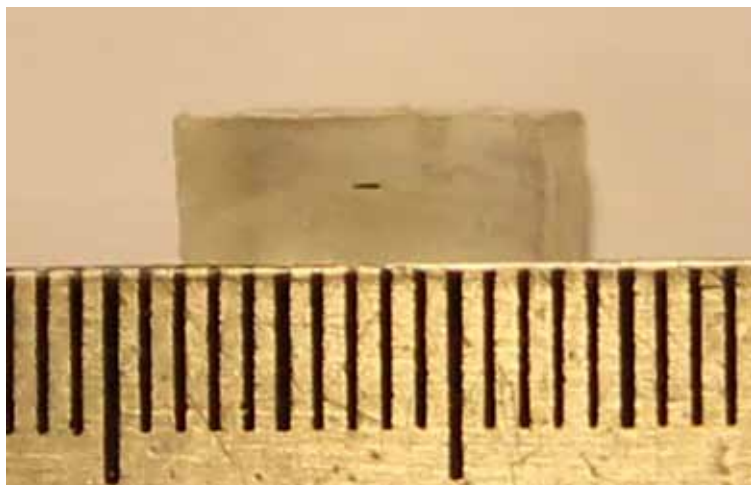
15. *Реформатская М. А.* Псковская иконопись XIII – начала XV века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. URL: <https://cheloveknauka.com/pskovskaya-ikonopis-hiii-nachala-hy-vekov> (дата обращения: 1.06.2021).

16. Рогир ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну. К завершению реставрации. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016.

17. Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв. : в 2 т. / сост. Ю. И. Гренберг. СПб. : Пушкинский фонд, 1995.

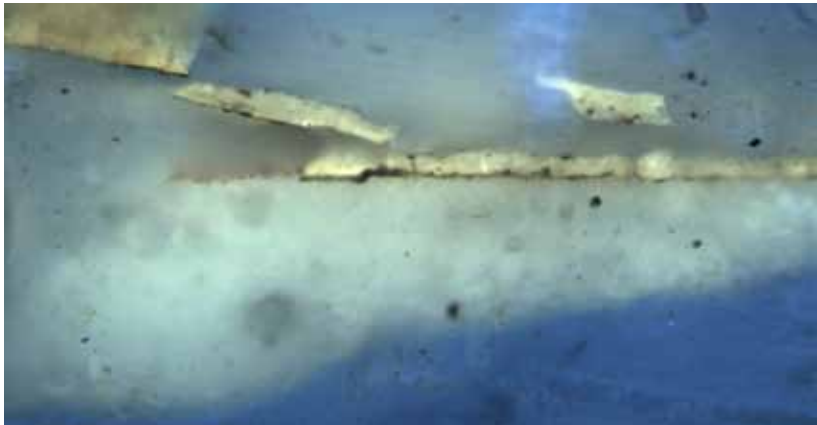
18. Современные древности. Реставрация псковской иконы в Институте имени И. Е. Репина Российской академии художеств: каталог / сост. О. А. Васильева; науч. ред. Ю. Г. Бобров. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2013. URL: <http://repin-book.ru/pskov-album.html#vasylieva> (дата обращения: 15.05.2019).

19. *Тихомирова К. А.* К атрибуции псковского деисусного чина // Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение : сб. ст. Вып. 3 / под ред. Д. Б. Антонова. М. : ГОСНИИР, 2022. С. 52–61.



Поперечный срез (микрошлиф) № 5 с иконы «Покров», инв. № ПКМ 3867, КП 893 АХ. ПГОИАХМЗ. Личное письмо. Верхний слой – охра с добавлением свинцовых белил, нижний – охра с добавлением киновари и черного угля. Меловой левкас с примесью свинцовых белил:

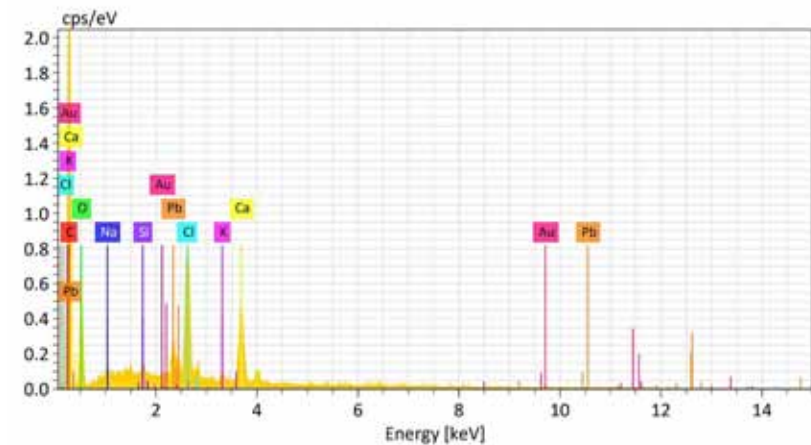
1. В блоке из полимерной смолы
2. Съемка через оптический микроскоп при 200× увеличении в отраженном свете



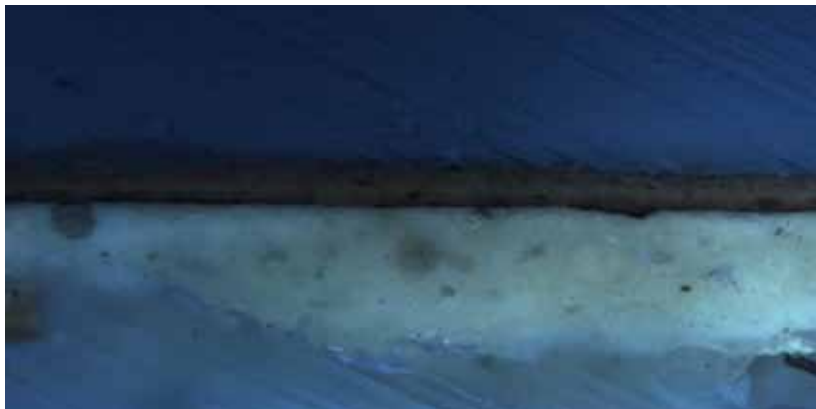
Поперечный срез (микрошлиф) № 6 с иконы «Покров», инв. № ПКМ 3867, КП 893 АХ. ПГОИАХМЗ. Верхний слой – авторское золочение, нижний – меловой левкас с примесью свинцовых белил:

3. Съемка через оптический микроскоп при 200× увеличении в отраженном свете

4. Съемка через оптический микроскоп при 200× увеличении в свете видимой УФ-люминесценции



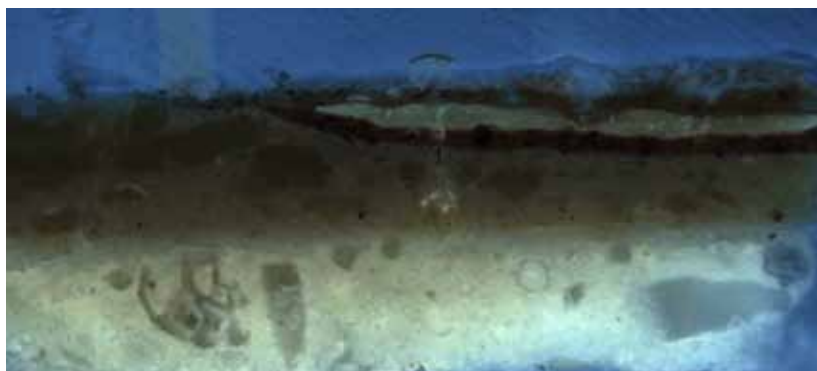
5. Элементный состав левкаса (SEM-EDS) поперечного среза (микрошлифа) № 6 с иконы «Покров», инв. № ПКМ 3867, КП 893 АХ. ПГОИАХМЗ



Поперечный срез (микрошлиф) № 4 – изображение архитектуры. Икона «Рождество Богоматери», инв. № ПКМ 2813, КП 731 АХ. ПГОИАХМЗ. Верхний слой – авторская живопись в два слоя, ниже черный тонкий слой – прорись, ниже имприматура белого цвета (преобладают свинцовые белила), затем авторский левкас:

6. Съемка через оптический микроскоп при 200× увеличении в отраженном свете

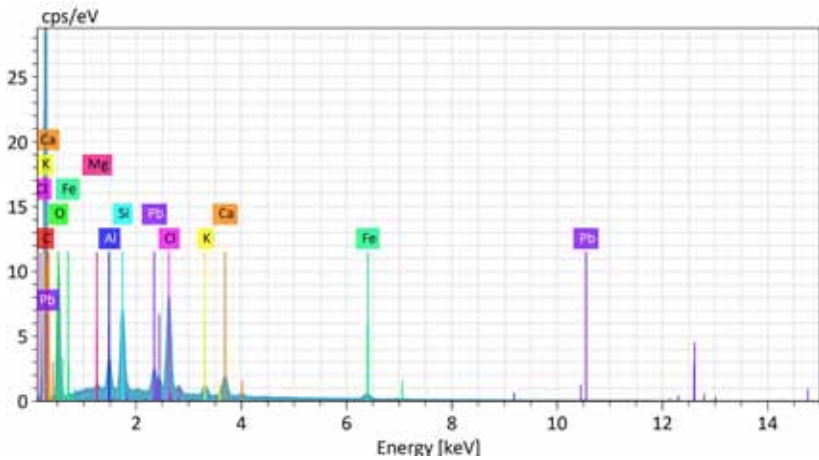
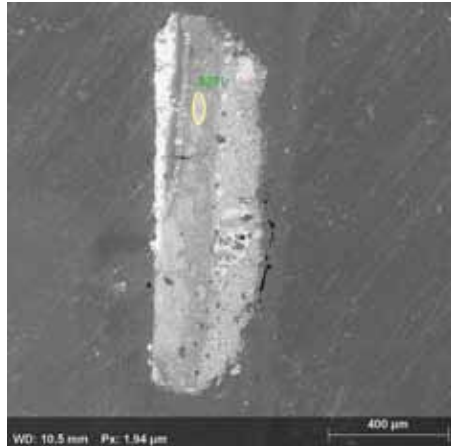
7. Съемка через оптический микроскоп при 200× увеличении в свете видимой УФ-люминесценции



Поперечный срез (микрошлиф) № 2 – икона «Святитель Николай оплечный» (XVI (?)), инв. № ДРЖ 510, КП 875 АХ. ПГОИАХМЗ. Верхний слой – поздняя запись; ниже тонкий слой красного цвета, ниже слой желтого цвета – массикот (свинцовая желтая), ниже – авторский левкас:

8. Съемка через оптический микроскоп при 200× увеличении в отраженном свете

9. Съемка через оптический микроскоп при 200× увеличении в свете видимой УФ-люминесценции



Икона «Святитель Николай оплечный» (XVI (?)), инв. № ДРЖ 510, КП 875 АХ. ПГОИАХМЗ:

10. Изображение BSE поперечного среза (микрошлиф) № 2. Отмечена область EDS

11. EDS выделенной области поперечного среза (микрошлифа) № 2

Художник пространства dotcom

Новые средства коммуникации изменили отношение к традиционным формам искусства, бесконечно расширив представления об искусстве. Современный художник может выразить идею любыми способами, стремясь к синтетическим, многоканальным видам искусства. Особенности новых видов искусства исходят из нового понимания времени и отношения к нему. В искусстве недавнего прошлого визуальная информация была неизменной, но поскольку компьютер является инструментом для работы с цифровым искусством, то влияние его на развитие новых направлений и видов искусства неоспоримо. в цифровой среде любая оцифрованная информация является «данными», которыми можно манипулировать, и произведения цифрового искусства посягнули на статичность изображения – оно стало подвижной системой. Новые направления, рожденные в сети, изменили представления о среде мировой паутины и превратили ее в арт-медиаальную, сделав средством создания и презентации нового искусства.

В статье рассматриваются коммуникативные формы искусства и их особенности, бум dotcom'a – времени начала рождения медиахудожника, живущего в изменчивой вселенной внутреннего мира компьютера, медиапроизведения которого вызывают тотальный пересмотр всех веками сложившихся связей в цепочке «художник – продукт его творчества – зритель».

Ключевые слова: цифровое искусство; коммуникативная пара; подвижная система; информационные данные; традиционная культура; процесс творчества; коллективное творчество; скрипты

Olga Thomson

Dotcom Space Artist

New communication facilities have changed attitudes to traditional art forms, infinitely expanding the understanding of art. A contemporary artist can express an idea in any way, seeking the synthetic, “multi-channel” art forms. The peculiarities of new art types come from a new understanding of time and attitudes towards it. In the art of the recent past, visual information was unchanged, but since the computer became a tool working with digital art, its influence on new directions and types is undeniable. Any digitized information in digital environment is “data” that can be manipulated, and digital art has infringed on the static image – “it has become the mobile system”. New art trends, born with the help of the Internet, have changed the understanding of the worldwide web environment and turned it into an art media, making it an instrument of creating and presenting new art.

The article is considering the communicative art forms and their features, the “dotcom” boom – the time of the beginning of the birth of a media artist living in a changeable universe of the inner world of a computer, whose media works cause a total revision of existing links in the chain “artist – product of his work – viewer”.

Keywords: digital art; communicative couple; mobile system; information data; traditional culture; creative process; collective creativity; scripts

Новые средства коммуникации, мировая сеть, увеличив скорость обмена информацией, позволили различным видам искусства обрести своего массового зрителя и распространить влияние за пределы сложившихся социумов. Изменили саму суть и отношение к традиционным формам, таким как живопись и скульптура, бесконечно расширив представления об искусстве. Освободившись от силы притяжения холста, художник может выразить любую идею самыми разными способами, двигаясь к новым синтетическим, «многоканальным» видам искусства [3, с. 107].

Эта идея в чистом виде может быть использована в любых областях деятельности, поскольку формы передачи «личного», прежде всего экспрессия и средства ее достижения, привели к такому разнообразию материалов, что арт-критик А. Данто объявил о «конце искусства» в прежнем его понимании. «Оно закончилось, – пишет он, – когда искусство, так сказать, признало, что

не существует никаких особых норм, которым должно отвечать произведение искусства» [7, р. 272].

На последнем витке XX в. экспериментальное искусство включило в свое пространство плоды технической революции – цифровое изображение. Эти технические изобретения до недавнего времени пребывали вне мира искусства. Фотография, кино, видео и виртуальная реальность осваиваются современным искусством и вступают в его области, ранее находившиеся в ведении инженеров и техников. Виды, родившиеся из слияния искусства и технологий, по своему характеру самые эфемерные из всех существовавших. Одним из объединяющих их параметров является время, и многие из них можно определить как «искусство времени». Фотографии удается схватить и сохранить момент; образ же, созданный в компьютере, не принадлежит ни времени, ни какому-либо месту. Оцифрованные образы живописи записываются, монтируются, стираются, тем самым отменяются все ограничения между прошлым, настоящим и будущим.

Не боясь использовать в творчестве последние технические разработки, художники оказываются их апологетами, и новые возможности вдохновляют. Кино и телевидение становятся частью их творческого поля. В отличие от тех, кто стремится к коммерческому использованию новых технологий, они более заинтересованы заявить о себе, часто просто игнорируют товарную стоимость ими созданных произведений.

Интернет и компьютерные технологии породили самостоятельные направления в искусстве. Известно, что история мультимедиа конца XX в. связана с развитием фотографии. Категории времени, памяти, как личные, так и исторические, составляют существо фотографии, благодаря этим ее качествам появилась возможность визуализировать время. Вопрос времени и его представление-переживание интересовал художников многие века. В двадцатом, как следствие избыточных надежд по поводу возможностей новых технологий, давняя мечта отразить реальность в продолженном движении проявилась в полотнах многих живописцев, осваивавших функцию, свойственную только кинематографу. Еще в 1717 г. А. Ватто в работе «Паломничество на

остров Киферу», стараясь передать историю, происходящую во времени, создает сюжетный тип движения, размещая фигуры в развернутом повествовании. В 1912 г. Марсель Дюшан, заинтересованный задачей длящегося движения на холсте, пишет работу «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», пытаясь представить движение тела, перемещающегося по лестнице, использует иной способ. Применяв метод, свойственный фотографии, он как бы ежесекундно регистрирует движущееся тело, собирая каждый кадр, зафиксировавший время движения фигуры, в едином пространстве.

Революция, произведенная кинематографом, превзошла многие достижения в живописи, трансформировала виды искусства своей способностью показывать протяженность времени, а также убедительно демонстрировать эту протяженность, сделав подобный эффект широкодоступным. Человек научился манипулировать самим временем: он схватывал его, перекраивал, создавал различные вариации при помощи замедленной/ускоренной съемки и т. д.

Движение во времени и движение времени в XX в. стали важными вопросами, которые заставили искусство развиваться в этих направлениях. Французский философ Анри Бергсон (1859–1941) оказал мощное влияние на все художественные сообщества, отнеся время к основам метафизики. В его понимании реальность состоит из постоянного движения, по существу, движения времени. «Суть времени в том, что оно движется», – писал он в книге «Материя и время» (1896). «То, что я называю „своим настоящим“, одной ногой стоит в прошлом, а другой – ступает в будущее» [9, р. 28]. Художники и критики подхватили эти понятия, потому что именно они отвечали всеобщей заинтересованности.

Мысль Бергсона о существующем взаимодействии интуиции и восприятия указала направление поиска. Современный кинематограф, фотография, видео-арт, медиаарт исходят именно из нового понимания времени и отношения к нему. Например, медиаинсталляция в общественном пространстве строится на осмыслении и обыгрывании промежутка между зрителем и стоящими перед ним мониторами и является новым визуальным представлением концепции времени, поскольку здесь объем информации возрастает за счет

использования многочисленных экранов, проекционных плоскостей и разнообразных сюжетов, тем самым для смотрящего создаются пространственные и информационные расширения.

Неисчерпаемые возможности компьютерных технологий меняют все ранее известные стратегии, поскольку «... в пространстве компьютера, где не действуют ни силы трения, ни закон тяготения, художник может запросто перегруппировать и совместить несколько изображений, фильтров и цветов, ощущая такую свободу творчества, о которой раньше нельзя было и мечтать» [5, с. 172]. Все компьютерные виды искусства зависят от технических изобретений, и искусство в погоне за техническими новинками предъявляет миру новые направления и формы, такие, как net-арт, цифровая фотография, цифровое видео, экспериментальная скульптура и множество других практик¹.

Главным инструментом для работы с цифровыми технологиями является компьютер, именно он обеспечивает новые свойства изображению. И если раньше визуальная информация оставалась неизменной, то при переводе в цифровую форму, поскольку любое изображение в цифровой среде становится «данными», ими можно манипулировать, а не только преобразовывать отдельные фрагменты, то есть впервые в истории искусства сложилась такая ситуация, при которой «изображение стало подвижной системой» [1, с. 187].

Благодаря Интернету появилось направление net-арт (сетевое искусство), ставшее сферой приложения интересов современных художников. Следует заметить, что сетевое искусство, пройдя путь в несколько десятилетий, сегодня довольно разнообразно, но еще очень молодо. Начало его истории – 1994 г., вошедший в учебники по медиа как бум dotcom'a. Тогда два европейских художника Джоан Хиимскерк и Дирк Паесманс, посетив Силиконовую Долину в Калифорнии и вернувшись домой, создали адрес jodi.org. Это был первый веб-сайт – арт-произведение, в котором текст и флеш-образы, изменяясь, превращались в визуальный язык нового искусства пространства WEB. Они перемешивали найденные в системном программировании и программном обеспечении, но неизвестные в художественных сообществах образы и HTML-

скрипты так, как в свое время художники группы «Дада» коллажировали обрезки газет и журналов. Этот сайт изменил представление об Интернете². Из публичной коммуникативной среды художники превратили ее в арт-медиаальную, впервые показав возможности использования Интернета в качестве средства, с помощью которого делается новое искусство.

Как живописец пользуется краской для создания холста, а скульптор берет камень для работы, художники net-арта применяют технические достижения Сети. Термины «the Net», «WEB», «киберпространство» и «dotcom» стали атрибутами интернационального сообщества, создающего проекты сетевого искусства вне зависимости от экономических, социальных и музейных институций для представления своих произведений, открытых для коммуникации. Это послужило началом повышенных требований художественного мира к Сети для продвижения новых видов искусства.

Группа JODI ввела понятие «новые медиа», в которое закладывалось обозначение применения цифровых технологий для создания произведений. Вскоре художники, кураторы и арт-критики стали употреблять термин «NEW mediaart» для характеристики интерактивных мультимедийных инсталляций, виртуального представления реальности, искусства в Сети – всего того, что использует компьютерные технологии.

Произведения net-арта создавались и создаются для Интернета и при помощи всех сетевых протоколов, внутренних страниц, системных кодов и т. д. Условием этого искусства является доступ в Сеть, поскольку такие проекты должны существовать и функционировать в режиме онлайн, в то время как их демонстрация с другого носителя не считается сетевым искусством. Важное отличие от произведений веб-дизайна – характер бесполезности и свободы, не ориентированный на поддержку и оформление сайтов, что априори несет идею подчинения какой-то уже сформированной ранее идее презентации³.

Сетевой проект – это работа, объединяющая в себе совокупность визуальных образов, анимации, текста, графики, согласованной деятельности различного рода приложений и программ,

призванных воплотить авторский замысел, который может носить самый разный характер – от рассказа о фильме до игры со зрителем, демонстрации «поломанной» странички и т. д.

Как считает Ращ, «эта форма творчества существует на грани вырождения в банальную форму досуга или эскапизма». Действительно, поскольку одна из задач нового искусства состоит в создании произведений, представляющих собой не просто сложившийся навсегда образ, а требующий от зрителя участия в его продолжении, то в визуальном диалоге происходит многократная трансформация исходного изображения. Подобные принципы интерактивности в коммуникационных сетях применяются не столько для презентации результатов художественной деятельности, сколько для провокации коммуникации со зрителем для формирования и интерпретаций образов – исходного материала. Иными словами, медиахудожник создает «законченный полуфабрикат» [2], но в то же время требует от зрителя-пользователя участия.

Подобное творчество направлено прежде всего на организацию коммуникативного контекста, в котором изображения и тексты создаются и изменяются в процессе диалога, формируя новые идеи. Как считает Ращ, «... значимость интерактивной формы искусства заключается в том, что оно позволяет освещать разные точки зрения, избегая трудностей, связанных с нелинейным повествованием и необычными режимами восприятия. В этом смысле новые медиа, если мы можем назвать так интерактивные формы искусства, являются продолжением как модернистской, так и постмодернистской парадигмы радикальной трансформации художественного опыта» [5, с. 242].

В европейской культуре всегда присутствовала апелляция к объекту (будь то холст, скульптура, книга, гравюра и т. д.) как посреднику в отношениях между зрителем и художником. Все виды искусства новых технологий стремятся нарушить эту устойчивую традицию за счет ухода от материализации работ. Резкое смещение акцентов и сотворчество между зрителем и художником не только дематериализуют само искусство, лишая его воплощения в реальный материал (камень, краску на холсте, отпечаток на бумаге и т. д.), но и кардинально меняют представления о художественном

творчестве. Сам процесс остается, а материализованного объекта творчества нет.

В классической модели, где художник является источником информации, а зритель ее принимает или отвергает в виде продукта его творчества (картины, скульптуры и т. д.), у художника есть привилегированный статус творца. Современные коммуникационные технологии меняют парадигмы и представляют медиахудожника в качестве инициатора открытого коммуникативного поля, в котором осуществляется сотворчество зрителя и художника.

Традиционное художественное произведение как продукт творчества имеет физическую, знаковую и семантическую целостность и открыто зрителю лишь для интерпретаций. Оно может вызвать у него различные эмоции и ассоциации, совпадающие или нет с его культурными кодами, так как является следствием творческого жеста и репрезентацией уже случившегося в далеком или недавнем прошлом, материалом творческого процесса автора.

В сетевых проектах, ориентированных на коммуникацию, готового произведения даже в эфемерном цифровом пространстве не существует. Здесь произведение не может представлять собой систему смыслов и значений, переданную автором. Оно просто показывает ход существующего и длящегося во времени процесса коммуницирования и зависит от многих физических и технических (программное обеспечение компьютера пользователя должно соответствовать требованиям, определенным со стороны художника) составляющих. Таким образом, художнику необходимы свойственные скорее IT-инженеру или разработчику сетей опыт и знания, которые нужно постоянно пополнять, ведь развитие технологий происходит достаточно быстро.

Частые обвинения в адрес сетевых художников в компьютерном невежестве заставляют их работать с профессиональными программистами. Так творчество перестает принадлежать конкретному автору и становится коллективным.

Произведение сетевого художника утрачивает классические приоритеты еще и потому, что в процессе коммуникации оно создается совместно со зрителем, который тоже теряет свой статус

и оказывается участником диалога. Что еще неизбежно происходит, так это то, что художник перестает нести персональную ответственность за творческий жест.

Формируется абсолютно новая среда для искусства, границы которой размыты. Новые виды творчества стремительно захватывают поля, связанные с игрой, где открыты все возможности и нет ни боли, ни смерти.

Превращение эпохи репрезентаций в эру презентаций, наблюдаемое в искусстве новых технологий, вызывает тотальный пересмотр всех сложившихся связей в цепочке «художник – продукт его творчества – зритель».

Вместо создания, выражения или передачи содержания и значения, предлагается некий контекст, смысл которого конструируется уже зрителем, даже скорее не зрителем, а участником проекта. В таком созидательном процессе происходит утрата ролей как художника, так и зрителя. Каждый вносит вклад в общее коммуникационное поле, и его может использовать и трансформировать любой субъект, оказавшийся в нем. В подобном «творчестве» не случается художественного произведения в привычном понимании, поскольку традиционное произведение – это проявленная, материализованная и зафиксированная воля художника.

Здесь же есть некая система для воспроизводства коммуникации по поводу художественного произведения, для которого важен сам процесс сотворчества, и нет постороннего зрителя или «другого», оценивающего результат творчества, так как этот другой превратился в конструктора готовых форм для создания произведения и является частью интернет-сообщества. Искусство новых технологий, порывая с идеей репрезентации, выражает, в частности, те же сентенции, что и философия деконструктивизма Ж. Дерриды [4]. Построенное по коммуникативному признаку, оно априори лишилось статуса в границах традиционной культуры, апеллирующей к фиксации и репрезентации индивидуального взгляда, поскольку стало бесконечным процессом конструирования и трансформации смыслов. Оно не выливается в законченное сообщение по какому-то поводу, которому требуется определенный им самим канал трансляции [3, с. 116].

Тогда понимание кодов подобного искусства должно происходить с каких-то иных позиций... Цифровой сети с недавних пор присваивают функцию замены и компенсации недостатка реального общения [6, с. 210]. Но все размышления о технологиях и их воздействии на общество мгновенно устаревают, поскольку интерактивные направления, которые с успехом представляют свое влияние в новых видах искусства, демонстрируют социально-коммуникативную природу процесса творчества.

Сетевое искусство, существование которого обусловлено Интернетом, является наиболее открытой и изменчивой средой. До недавнего времени это расценивалось как благо, но с точки зрения сложившихся систем влияния на искусство (например, рынка) – это недостаток. Впрочем, в рамках сетевого искусства формируется свой круг авторитетов, и многие художники относят такие устойчивые институции оценки и продвижения искусства, как музеи и галереи, к реликтам досетевой эпохи.

Поскольку навыки визуальной грамотности в искусстве больше не сводятся к овладению материальным мастерством, художнику необходимо постоянно учитывать изменчивую вселенную, существующую внутри компьютера. Она являет нам интерактивный мир, вполне убедительный в своей ирреальности. Здесь складываются условия привлечения «зрителя» как к процессу совместного создания произведения (интерактивность обусловлена участием зрителя и остается основой всего нового медиа), так и к его оценке. В искусстве новых технологий их смена влечет за собой кардинальные изменения медиа, и поэтому классическая работа Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», написанная в 1936 г. и посвященная этой проблеме, опередила свое время и выглядит сегодня актуальнее, чем прежде.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Когда-то Чарльз Стейнбэк, американский куратор, охарактеризовал изобретение, представленное в 1946 г. инженерами Электротехнической школы Мура при Пенсильванском университете – ЭНИАК, первый электронный цифровой вычислитель: «С тех пор, как его изобрели, прошло

всего сорок пять лет, а этому чуду техники уже нашлось множество применений в культуре – оно оказалось в самом сердце очередной технологической революции, ознаменовавшей переход из индустриальной эры в электронную. Он способствовал освобождению от оков аналогового мира и обеспечил переход в цифровую вселенную, которая не накладывала почти никаких ограничений» [5, с. 243].

² Проект группы JODI <http://www.ghostcity.com/>.

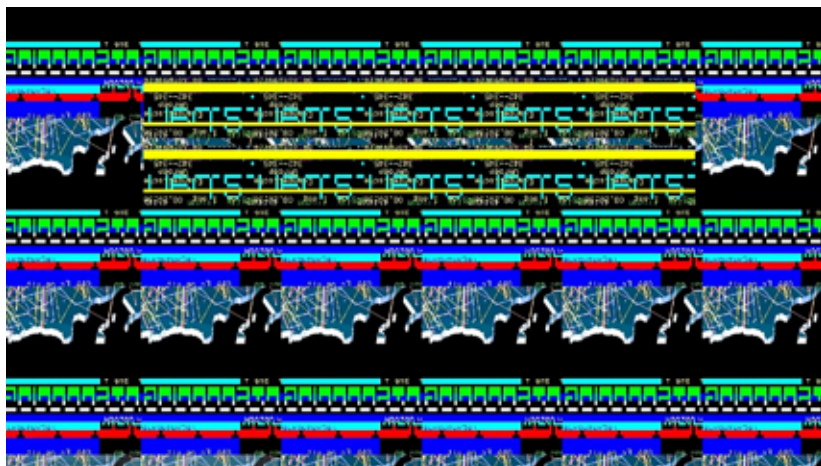
³ Алексей Шульгин – один из первых сетевых художников. На его сайте www.easylife.org представлены все его проекты, в том числе Form Art (1997) – эксперимент, попытка проверить способности компьютерного пространства, его художественные возможности. Здесь каждый шаг пользователя становится обманутым ожиданием и разрушением стереотипов, поскольку задача художника – изменить взгляд на цифровое пространство. Шульгин художественно осмысляет новые медиа и пытается сформировать подобное видение у рядового зрителя.

БИБЛИОГРАФИЯ

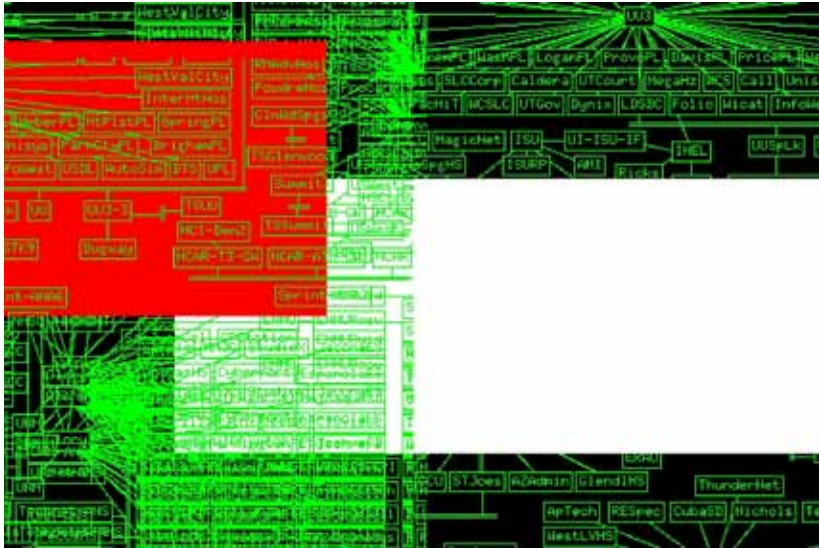
1. *Вайбель П.* 10++ программных текстов для возможных миров. М. : Логос-Гнозис, 2011.
2. *Гершкович З. И.* Художественное творчество и техника массовой коммуникации (эстетико-социологические проблемы) // Художественное и научное творчество. Л. : Наука, 1972.
3. *Дриккер А.* Эволюция культуры: информационный отбор. СПб. : Академический проект, 2000.
4. *Клусзински Р. В.* Интерактивность и проблема коммуникации в контексте философии деконструктивизма // *NewMediaLogia*. М. : ЦСИС, 1996.
5. *Раиш М.* Новые медиа в искусстве. М. : Ad Marginem ; Гараж, 2018.
6. *Черных А.* Мир современных медиа. М. : Территория будущего, 2007.
7. *Danto A.* After the end of art. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
8. *Greene R.* Internet art. London : Thames & Hudson, 2004.
9. *Rush M.* New Media in late 20-th-century art. London : Thames & Hudson, 1999.
10. *Tribe M., Jana R.* New media art. London : Taschen, 2006.



1. Фрагмент проекта сетевого искусства группы JODI



2. Фрагмент проекта сетевого искусства группы JODI



3. Фрагмент проекта сетевого искусства группы JODI



4. Фрагмент проекта сетевого искусства группы JODI

Голландские архитектурные перспективы XVII века в контексте научных идей эпохи

С началом Нового времени радикальная смена научных парадигм и потребность в наглядности результатов породили многообразие форм обмена научной информацией. Нидерланды сыграли решающую роль в этом процессе, причем как в отдельных наблюдениях за флорой и фауной, так и в разработке концептуальной основы. Изучение связей в интеллектуальной сфере задает один из возможных контекстов для интерпретации голландских живописных перспектив, которые до сих пор остаются в числе наименее исследованных областей истории искусства. В междисциплинарном дискурсе произведения голландского золотого века привлекаются в качестве иллюстраций, в символической форме отражающих философские идеи Декарта и Ньютона, визуализации экспериментов в геометрической оптике и связанных с ними открытий Гюйгенса.

Ключевые слова: голландские живописные перспективы; архитектурная графика и живопись, междисциплинарный дискурс

Oksana Tiupanova

Dutch Architectural Perspectives of the 17th Century in the Context of Scientific Ideas of the Era

With the beginning of the New Age, a radical change in the scientific paradigms and the need for visibility of results gave rise to a variety of forms of scientific information exchange. The Netherlands played a decisive role in this process, both in individual observations of flora and fauna and in developing a new

conceptual framework. The study of links between art and science provides one of the possible contexts for the interpretation of Dutch pictorial perspectives, which still remains one of the least explored areas of art history. In the interdisciplinary discourse, the works of the Dutch golden age are used as scientific illustrations, symbolically reflecting the philosophical ideas of Descartes and Newton, visualization of experiments in the field of geometric optics, and related discoveries of Huygens.

Keywords: Pictorial perspectives; architectural painting; interdisciplinary discourse

Процесс возвышения искусства до науки [4, с. 87], начавшийся в эпоху Ренессанса, получил дальнейшее развитие в Новое время, что нашло выражение в рационализации различных сфер художественной деятельности. Связь между искусством и наукой в Нидерландах до сих пор не изучалась программно, однако недавно появились публикации, посвященные общим областям знания [1; 2; 3; 7; 9; 10]. Воспроизведение мира в миниатюре, в равной степени характерное для научных концепций, естественно-научных кабинетов, изобразительного искусства, способствовало обмену абстрактными идеями вне границ государств и наук. Визуализация структур мироздания, представление видимого мира в текстах и изображениях – от научных трактатов до назидательных произведений искусства – было одной из центральных тем дискурса того периода. Голландская научная культура XVII в. считалась рациональной, прагматичной и «антиметафизической» [9, р. 18]. Нидерландская наука была связана в первую очередь с наблюдениями, изысканиями, в частности с картографированием. Именно эта концепция легла в основу книги Светланы Алперс «Искусство описания» [6]. Исследования двух последних десятилетий расширили представления о научной сфере в Южных и Северных Нидерландах. Открытая интеллектуальная культура была поистине плодотворной почвой для различных дебатов. В раннее Новое время центр активности сместился с юга на север, из Лёвена и Антверпена в Лейден и Амстердам, а Нидерланды в целом продолжали привлекать деятелей науки, аристократов, духовенство и мыслителей со всей Европы.

Своеобразное преломление различных научных и философских идей Тихо Браге, Христиана Гюйгенса, Рене Декарта, Исаака Ньютона обнаруживается в архитектурных перспективах (ил. 1, 2, 3). Этот общий термин для всех типов композиций с архитектурой, принятый в XVII в., в равной степени относился как к научной практике, так и к изобразительному искусству, чему в значительной степени способствовали творческие союзы между художниками, поэтами и интеллектуалами [10; 11; 12]. Под «перспективой» понимался раздел математики, метод построения, изображение, живописная репрезентация городских видов – четкого разделения не существовало. Далее иллюстрируется несколько аспектов взаимодействия науки и визуальной культуры в области оптики, механики, философии, а также общенаучных проблем, в частности эксперимента.

Архитектурные мотивы не только связаны с представлением о пространстве, его семантикой, но и в определенном смысле сами есть выражение пространства. По мере того как практика перспективы, чаще более относящаяся к математическим трактатам и менее ориентированная на живопись, на рубеже XVI–XVII вв. стала ассоциироваться с непознанными явлениями, метафорическое использование и сама концепция перспективы получали все большее распространение. XVII столетие, в котором этот сдвиг наиболее очевиден, исторически охарактеризовано как период, когда впервые формы и методы науки и философии реализовались через физику Галилея и картезианский рационализм. Картезианское единообразие, постоянство природы было движущей силой в исследованиях. Менее чем за два века образ конечного космоса, сосредоточенного на человеке и состоящего из четырех аристотелевских элементов под управлением божественной силы, был заменен концепцией гелиоцентрической бесконечной вселенной, подчиняющейся законам природы.

Существует прослеживаемая взаимосвязь между повышением уровня научных знаний и рассуждений в развитии перспективных технологий и способностями художников и архитекторов изображать пространство, во-первых, в убедительной реалистичной манере без

искажений, а во-вторых, с использованием техник искажения для достижения эффекта реальности. Камера-обскура была инструментом для исследования солнечного света и природы зрения, а «волшебный фонарь» и микроскоп рассматривались как примеры применения принципов оптики Ньютона.

Камера-обскура продемонстрировала оптический механизм функционирования зрительного аппарата: свет, прошедший через хрусталик глаза, «рисовал» изображение на сетчатке. Ван Хоогстратен рекомендовал начинающим художникам обратить внимание на это гениальное устройство, чтобы получить знания о природе зрения и увидеть характерные черты «по-настоящему естественной» живописи. Перспектива и визуальные иллюзии фигурируют и в разработке Декартом сомнения как доказательства уверенности. Так, в Шестой медитации он поясняет, что именно зрение означает для него обманчивость чувства: «Иногда башни, видимые издалека, вблизи казались квадратными, и огромные статуи, стоящие на их фронтонах, не казались большими, если смотреть с земли» [11, р. 1165]. Совокупность эквивалентных точек зрения наблюдателя становится предметом живописи, иллюстрирующей философские парадоксы. Математизация изображаемого на плоскости пространства при помощи различных видов перспективы – линейной, многоочечной, анаморфной – особенно наглядно проявляется в произведениях «перспективистов» (*ил. 1, 2, 3*).

В своих сочинениях Фредеман де Фриз поднял архитектуру до уровня как искусства, так и науки, намереваясь достичь баланса между различными дисциплинами. Его трактаты отражают разнообразие знаний автора в сфере градостроительства, фортификационных работ, гидравлики, внутренней отделки, архитектуры, включая ее практические и технические аспекты, инкрустации и мебели, гобеленов и использования научных приборов. Перспектива функционирует в этих работах не только как метод построения, но и как часть репертуара изобразительных техник, которые делают динамический процесс видения предметом живописного интереса и экспериментального рассмотрения. Голландские перспективы, в качестве матрицы графического изображения

использующие линию горизонта, а не центральную точку схода, одновременно имитируют и стимулируют визуальный опыт, как это описал Фредеман. Фактически так обстоит дело и с перспективной коробкой ван Хоогстратена, где смотровые отверстия были совмещены по линии горизонта с точками схода составной перспективы. Из любого положения зрителю предлагалось мультифокальное поле зрения. Многие новаторские идеи художников «перспективы» ставили целью имитацию «активного видения». Методы моделирования визуального опыта можно рассматривать как живописные эксперименты, результатом которых является наложение процессов создания и созерцания картины.

Художников заальпийской школы традиционно интересовали живописные задачи, связанные с передачей иллюзии движения. Например, в эксперименте Яна ван дер Хейдена в картине «Вид на ратушу Амстердама с плотиной» (1667, Уффици, Флоренция), написанной вскоре после завершения строительства самого здания, перспектива использована для изображения реальных мест и имитации опыта их просмотра особым образом [8, р. 925]. Продуманный ритм стаффажных фигур не только формирует пространственный масштаб, но и регулирует скорость «прочтения» композиции. Помимо перспективного «плюрализма», предложенного де Фризом, особое значение здесь имеет убедительность многоточечного вида, одинаково тщательно разработанного как для интерьеров, так и для панорамы города и ландшафта. В последнем случае сопряжение проекций осуществляется по природным контурам. Так, совмещение нескольких топографических видов неподалеку от еврейского кладбища (1655, Детройт) позволило Якобу ван Рёйсдалу воспроизвести в живописи сложную эсхатологическую метафору.

Теория и практика перспективы в Нидерландах примечательна своим вниманием к моделированию оптического опыта. Формы экспериментальной живописи и модели изображения, а также визуальные переживания и художественные произведения, которые они порождают, комментируются учеными с позиции мировоззренческих установок раннего Нового времени.

Более пристальное изучение взаимодействия различных областей научного знания позволяет не только установить явные связи, но и обнаружить косвенные, однако не менее интересные и важные пересечения интеллектуальных поисков. В 1637 г. вышел в свет трактат Декарта «Диоптрика», где была изложена механическая интерпретация оптических явлений. Идеи Декарта о тождественности правил механики и принципов природы легли в основу картезианства, популярного в равной степени в научных и богословских кругах. Концепция Декарта стала основополагающей для теории Коперника. Тенденция к наблюдению и измерению, инициированная Тихо Браге, привела к серьезным попыткам интерпретации космических явлений. Рене Декарт предложил свое видение в «Первоначалах философии» (1644). Для объяснения движения Декарт ввел понятие вихрей. Система состояла из различных видов материи или элементов, взаимодействующих друг с другом. Их перемещение создавало движение небесных тел. Декарт лишил природу ее семиотического характера: господствовали только правила геометрии. Теория вихрей Декарта решила ряд проблем астрономии и философии, в результате его идеи получили широкое распространение как способ размышления о космосе, в частности, продвигалась мысль, что звезды сами по себе являются солнцами с множеством планет (*ил. 4*). Данная концепция сыграет важную роль в будущем развитии космологии. Эстетическая идея изображения свода собора Святого Бавона (*ил. 3*) перекликается с картографией звездного неба, конструктивно-декоративным решением оптических приборов, предложенных, например, Тихо Браге в его сочинении «Механика обновленной астрономии» (1598).

Перспектива как пространственная модель имела важное значение для развития картезианского рационализма. Теория и практика перспективы в Нидерландах убедительно свидетельствует о взаимосвязи между наукой и искусством. Идеи математика и инженера Саймона Стевина по систематизации городского устройства были разработаны в общем русле рационализации всех отраслей деятельности и демонстрируют типично голландский интерес к внедрению математических принципов в практическую сферу.

«Перспективная» интерпретация в значительной степени основана на объяснении Декартом отношения между знанием и бытием. Представления о картезианском мировоззрении соотносятся с проблемой между «внешним» и «внутренним».

Первоначальная формулировка Декарта восходит к его первой крупной работе «Рассуждения о методе» (1637), опубликованной в качестве предисловия к трем трактатам, посвященным оптике, геометрии и движению небесных тел. Согласно Декарту, доказательство существования Бога как совершенной нематериальной бесконечности дает основания для утверждения, что мир вне разума имеет чисто математическое качество расширения. Представление о всевидящем, всезнающем субъекте, находящемся в центре поддающейся количественной оценке материи, возможно, имеет определенное сходство с перспективой, особенно в связи с базированием Декартом своих аргументов на визуальных парадигмах. Сложные пластические образы интерьеров, в которых выпуклые и вогнутые объемы представляют собой единую массу, раскрывают парадоксы взаимнообратимости «внешнего» и «внутреннего» и становятся формой для выражения абстрактных понятий (*ил. 1*).

Идеи Кеплера о законах движения небесных тел вокруг центра, учитывающие эллиптический характер траектории планет, находят своеобразные параллели в живописи «перспективистов», что наглядно иллюстрирует картина одного из ведущих мастеров этого жанра – Герарда Хаукгеста. Иллюзия «перемещения» опор относительно идейного и композиционного центра – скульптурного надгробия принца Оранского – ориентирует зрителя на систему гражданских ценностей Нидерландской Республики (*ил. 2*). Парабола, по которой расположены колонны, соотносится с траекторией кометы и символизирует закат эпохи штатгальтерата в Северных Нидерландах (1650). В данном случае динамизм композиции усиливается благодаря условиям экспонирования картины – линия горизонта находится на уровне глаз зрителя. Эффект иллюзии подвижности обнаруживается и в работах других художников: де Хооха, ван Влита, де Витте. Обращают на себя внимание три

особенности иллюзионистической кинематики: во-первых, делается упор на сферическую оптику человеческого глаза; во-вторых, учитывается специфика зрения как аддитивного и временного процесса; и, наконец, отмечается фундаментальная роль горизонта в построении перспективы.

Формирование нового типа научного знания, объединившего науку и искусство, магию и технику, теорию и практику, в прихотливом симбиозе совместило различные по характеру изыскательские подходы. Они варьировались от исследований научных, естественных и философских взглядов Рубенса до работ Везалия и его последователей, голландских анатомических театров и научной иллюстрации. Наука определяется как общий термин для условного диапазона теорий и практик, проявляется большой интерес к неопубликованным рукописям, письмам и изображениям, а также к социальному контексту научной культуры и риторическим стратегиям. Интеграция знаний на основе междисциплинарных связей дает возможность создать целостное видение проблемы или явления. Иконологический метод Панофского успешно применяется для изучения некоторых перспективных систем. Архитектонический подход, раскрывающий не только формальный, но и семантический смысл произведений, также может быть эффективным при анализе архитектурных перспектив. Интертекстуальный метод, предполагающий межтекстовый диалог, помогает соотнести внешне не связанные объекты, имеющие общие идейные основания.

Изучение архитектурных перспектив, соединяющих искусство с наукой, возможно, позволит разработать новые методологические концепты, чтобы, следуя традиции XVII столетия, реализовать задачу взаимно вдохновлять и обогащать знаниями различные сферы деятельности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Дмитриева А. А.* Иллюзионистические приемы в голландской живописи XVII века // Труды исторического факультета СПбГУ. 2013. Т. 16. С. 130–146.

2. *Косарева Л. М.* Рождение науки Нового времени из духа культуры. М. : Ин-т психологии РАН, 1997.
3. *Лиманская Л. Ю.* Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М. : РГГУ, 2008.
4. *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб. : Азбука-классика, 2004.
5. *Раушенбах Б. В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы. М. : Наука, 1986.
6. *Alpers S.* The art of describing. Dutch art in the seventeenth century. Chicago : Chicago University Press, 1983.
7. *Andersen K.* The geometry of an art: the history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge. New York : Springer, 2006.
8. *Brusati C.* Perspectives in Flux: viewing Dutch pictures in real time // *Art History*. 2012. Vol. 35, N 5. P. 908–933.
9. *Jorink E., Ramakers B.* Undivided territory. ‘Art’ and ‘science’ in the early modern Netherlands // *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. 2011. Vol. 61. P. 7–32.
10. *Kemp M.* The science of art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. London : Yale University Press, 1990. 383 p.
11. *Massey L.* Anamorphosis through Descartes or Perspective gone Awry // *Renaissance Quarterly*. 1997. Vol. 50, N. 4. P. 1148–1189.
12. *Ruurs R.* Saenredam: the art of perspective. Amsterdam : Benjamins ; Forsten Publishing Company, 1987.



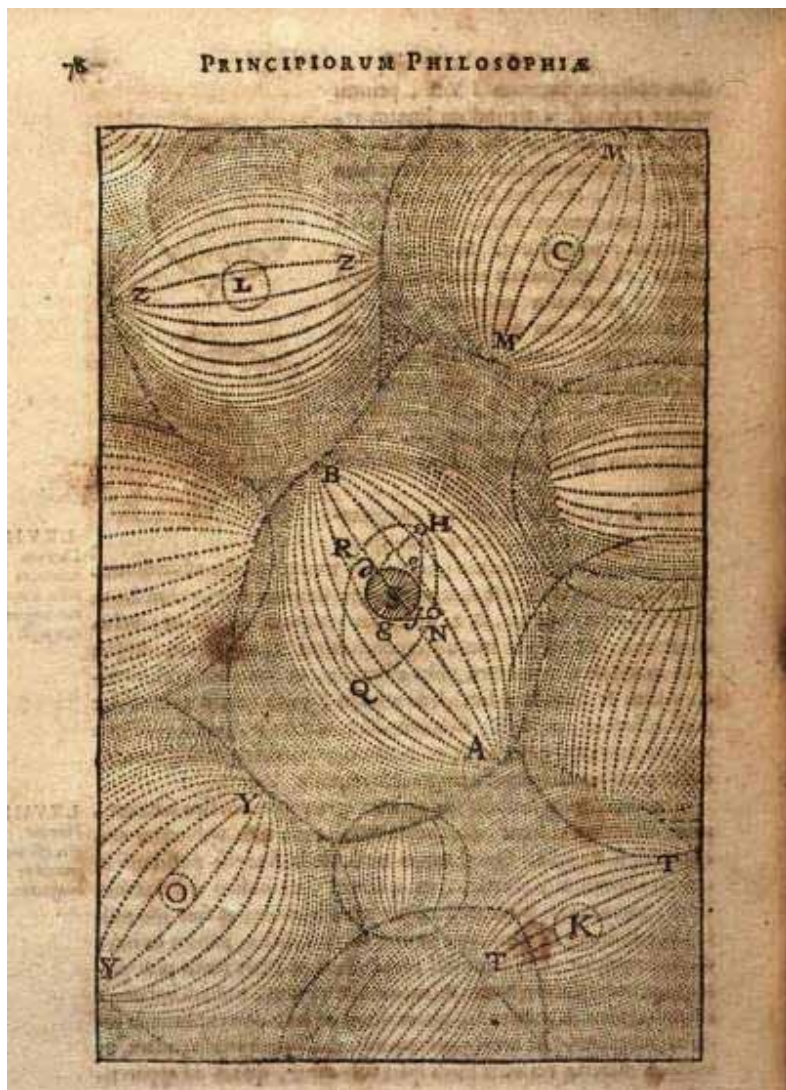
1. Питер Янс Санредам. Интерьер Кунеракерк в Ренене. 1655.
Дерево, масло. 50×68,8 см. Маурицхёйс, Гаага



2. Герард Хаукгест. Галерея Ньивекерк в Делфте с надгробием принца Оранского. 1651. Дерево, масло. 49×41 см. Маурицхёйс, Гаага



3. Питер Янс Санредам. Интерьер и хор Синт-Бавокерк в Харлеме.
1660. Дерево, масло. 70,5×54,8 см. Художественный музей
Ворчестер, Массачусетс



4. Рене Декарт. Principia Philosophiæ.
Страница № 78. Эфирные вихри вокруг небесных тел
(космические вихри). 1644. Отдел редкой книги и особых
коллекций, Библиотека Конгресса США, Вашингтон

**Реставрация картины «Обрезание Господне»
(мастерская Франческо Бассано) из собрания
Государственного музея-заповедника
«Павловск»**

В статье освещен процесс консервации и реставрации картины «Обрезание Господне» из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск», выполненной на медной пластине в технике масляной живописи.

Ключевые слова: консервация; реставрация; укрепление; чесночный сок; масляная живопись на медной пластине

Polina Tsvetaeva

**Restoration of the Painting
by Franchesco Bassano's Studio
“Circumcision of the Lord” from the Collection
of the State Museum-Reserve “Pavlovsk”**

The article highlights the process of conservation and restoration of the painting from the collection of the State Museum-Reserve “Pavlovsk”, made in oil painting technique on a copper base.

Keywords: conservation; restoration; consolidation; garlic fresh; oil painting on a copper base

Картина «Обрезание Господне»¹ поступила в Павловский дворец из собрания Императорского Эрмитажа в царствование

Павла I [2, с. 48–49]. Произведение относится к венецианской школе живописи и до начала XIX в. приписывалось Франческо Бассано (1549–1592). Современные исследователи считают, что оно было создано его мастерской.

Евангельский сюжет памятника повествует о том, что на девятый день своей жизни младенец Иисус по иудейской традиции был подвергнут обрезанию. В новозаветное время этот обряд уступил место таинству Крещения.

Картина выполнена в технике масляной живописи на тонкой медной пластине размером 59,7×46 см. Медь стала использоваться европейскими художниками в качестве основы для живописи со второй половины XVI в., по прочности и долговечности превосходит дерево и холст, но имеет ряд недостатков, негативно влияющих на сохранность произведения. Металлические пластины склонны к коррозии, разрушающей их структуру, а их поверхность гораздо более гладкая, чем ткань или дерево, что ухудшает ее сцепление со слоем грунта.

Картина Бассано не раз реставрировалась в прошлом: авторскую живопись частично раскрыли от потемневшего лака на таких ключевых элементах изображения, как фигуры Мадонны и Младенца, лица персонажей, некоторые архитектурные детали; поврежденные участки скрыли широкими густыми масляными прописями. Эти вмешательства очень сильно изменили облик картины, нарушили ее цветовой строй и гармонию, но в то же время плотная пленка реставрационных записей законсервировала уже пострадавший к тому моменту авторский живописный слой и предотвратила его осыпание.

При поступлении в реставрацию в 2017 г. картина находилась в «аварийном» состоянии из-за множественных повреждений грунта и красочного слоя в виде утрат, приподнятостей, жестких отставаний разной формы и размера, сильного шелушения. Потемневшие реставрационные записи имели разную плотность, отличались от живописи автора толщиной и характером нанесения. На некоторых прописанных участках авторский слой был сцеплен с вышележащим сильнее, чем с грунтом. Тыльная сторона была загрязнена, с небольшими очагами коррозии металла.

На кафедре реставрации живописи Института имени И. Е. Репина² был проведен комплекс исследований³ памятника с предварительным изготовлением двух микрошлифов автором статьи: изучен состав грунта, красочного слоя (на участках отбора проб для микрошлифов), лаковой пленки. Исследование показало неоднородность грунта, в качестве основных элементов в его составе были идентифицированы кальций и свинец. В верхнем слое выявлены барий и сера, что свидетельствует о присутствии баритовых белил, а следовательно, о реставрационных вмешательствах. В составе органической части преобладают протеины. В нижнем слое грунта из-за его соприкосновения с поверхностью металла образовался резинат меди.

Среди пигментов определены: киноварь, органический пигмент красного цвета (предположительно кармин) и природный земляной пигмент на основе оксидов железа (вероятнее всего, охра). Связующее красочного слоя составляет масло с небольшой примесью протеинов.

Лаковое покрытие двухслойное, с преобладанием смолы и протеинов, в его внешнем слое обнаружены частицы пигмента синего цвета (берлинской лазури) и органический краситель.

Первоначально была выполнена консервация живописи для предотвращения ее дальнейшего разрушения. Для укрепления грунта и красочного слоя применена методика, разработанная в Лаборатории научной реставрации масляной живописи Государственного Эрмитажа В. А. Коробовым и О. Г. Новиковой [1]. Метод предполагает использование в качестве адгезива чесночного сока модифицированного (ЧСМ) [1, с. 5–8], представляющего собой специально подготовленный состав на основе свежесжатого чесночного сока. Время экспозиции ЧСМ и степень его вязкости подобраны опытным путем, участки с особенно плотной поздней записью укреплены дважды.

Загрязнения с тыльной стороны удалены уайт-спиритом, очаги коррозии устранены механически, глазным скальпелем, после чего поверхность пластины дважды покрыта однопроцентным раствором бензотриазола в этиловом спирте. Тем же составом

обработаны участки с утратами авторского грунта до основы на лицевой стороне⁴.

После завершения консервации авторская живопись поэтапно освобождалась от поздних наслоений, искажавших ее облик. Раскрытие было начато с утоньшения старого реставрационного лака, уже потемневшего, помутневшего и разрушавшего на большей части поверхности картины. Далее удалялись реставрационные записи и остатки потемневшего авторского лака: под микроскопом, с многократным увеличением, с применением растворителей в гелевой форме⁵. На участках с утратами до основы реставрационная запись утоньшалась до уровня прилегающей авторской живописи и в дальнейшем была использована как подложка для тонирования.

В качестве реставрационного грунта был выбран Beva Gesso⁶, обладающий хорошей адгезией к гладким поверхностям. Наполнитель в его составе тонкодисперсный, что позволяет использовать его в консервации произведений с тонким суммарным слоем грунта и живописи; связующее – безводное, что необходимо при работе с металлическими основами.

Для восполнения утрат авторского красочного слоя применены техники «траттежио» и «пуантель» с использованием масляных красок Old Holland. Пробное тонирование участка сделано на изображении архитектуры в верхней правой четверти картины и принято реставрационным советом музея. Полуусловная манера исполнения тонировок позволила вернуть целостность восприятию изображения и при этом избежать реконструирования его несохранившихся элементов и возможного вторжения в авторский замысел. На некоторых участках с утраченной живописью сохранены старые реставрационные правки, выполненные в манере, близкой к авторской.

Монтаж в раму стал завершающим этапом подготовки памятника к экспонированию. Картины на металлической основе, как правило, имеют значительный вес и небольшую толщину пластины. Металл сильнее подвержен вибрации, чем дерево или холст, не обладает эластичностью, что создает дополнительный риск

разрушения живописи. Художником-реставратором музея-заповедника «Павловск» К. Н. Колесниковым был изготовлен специальный деревянный планшет, защищающий тыльную и боковые стороны картины и позволяющий надежно и бережно зафиксировать ее в раме, при этом избежать контактирования с живописной поверхностью в процессе монтажа.

Планшет обработан масляной морилкой, тщательно просушен, затем покрыт воском для предотвращения впитывания деревом влаги из атмосферы и последующего негативного воздействия на медную основу произведения. Удерживающие рейки сделаны с таким расчетом, чтобы как можно меньше перекрывать изображение. Между ними и живописной поверхностью оставлено расстояние, изнутри рейки обклеены специальной мягкой защитной лентой для рам.

Процесс консервации и реставрации осуществлялся более трех лет, и после его успешного завершения произведение вернулось на свое историческое место: в экспозицию Картинной галереи Павловского дворца.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ПМ КП-41927, ЦХ-1784-III, Бассано, Франческо (Франческо да Понте) (мастерская). «Обрезание Господне». Конец XVI в. Италия. Медь, масло; 59,7×46.

² С 2021 г. – Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, кафедра реставрации живописи под руководством Ю. Г. Боброва.

³ Исследования осуществлены старшими научными сотрудниками Отдела научно-технологической экспертизы Государственного Эрмитажа И. А. Григорьевой и К. С. Чугуновой следующими методами: оптическая микроскопия, поляризационная микроскопия, электронная микроскопия с микроанализом, инфракрасная спектроскопия и спектроскопия комбинационного рассеяния.

⁴ Участки с утратами авторского грунта до основы были обработаны с целью предотвращения образования коррозии. Обработка была выполнена после раскрытия живописи, перед подведением реставрационного грунта.

⁵ Методика гелеобразования: Carbopol (2 г) + Ethomeen C25 (15 мл) + растворитель (полярный) (100 мл) + дистиллированная вода (20 мл) [4]. При

раскрытии разных участков, в зависимости от состава, толщины и плотности наслоений, были использованы гелевые растворители: этиловый спирт, диметилсульфоксид, их смеси в разных пропорциях, а также бензиловый спирт. Пропорции и время экспозиции подбирались опытным путем на маленьких участках. По истечении времени экспозиции гель удалялся с поверхности ватным тампоном на черенке, смоченным в растворителе Shellsol T (ShellSol T – синтетический углеводородный парафиновый растворитель, состоящий преимущественно из C9 – C11 парафинов. Характеризуется крайне низкой реакционной активностью и слабым запахом).

⁶ Veva Gesso-P, производитель СРС, США. Поверхность реставрационной вставки грунта выравнивается с помощью ватного тампона или пробки, смоченной в пинене. Полностью растворим в уайт-спирите.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Коробов В. А., Новикова О. Г.* Методика укрепления масляной живописи на металлических основах составом на основе чесночного сока модифицированного. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015.
2. Павловск. Полный каталог коллекций. Т. 5. Вып. 2 : Живопись итальянских и испанских мастеров XVI–XIX веков / Государственный музей-заповедник «Павловск» ; [авт. выпуска: Н. И. Стадничук]. СПб. : Павловск, 2012.
3. Реставрация произведений станковой живописи в Государственном Эрмитаже / Государственный Эрмитаж. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2018.
4. *Wolbers R.* Cleaning painted surfaces. London, 2000.



1. Мастерская Франческо Бассано. Обрезание Господне.
Конец XVI в. Италия. Медь, масло. 59,7×46 см. ГМЗ «Павловск».
ПМ КП-41927, ЦХ-1784-III. Общий вид картины до реставрации



2. Фрагмент картины «Обрезание Господне» до реставрации



3. Картина в процессе реставрации: после консервации и раскрытия от остатков потемневшего лака и старых реставрационных записей



4. Общий вид картины после реставрации и помещения в планшет



5. Планшет, изготовленный художником-реставратором ГМЗ «Павловск»
Константином Колесниковым, для монтажа картины
«Обрезание Господне» в раму



6. Вид картины с тыльной стороны после закрепления в раме

**Подросток и музей: осмысляя вместе новые медиа.
Опыт музейного образовательного
центра ГМЗ «Петергоф»**

Цикл из трех занятий музейного образовательного центра ГМЗ «Петергоф» «Открытия и изобретения Нового времени» (вторая ступень программы «Петергофские университеты») для учащихся седьмых классов – попытка создать условия для встречи носителей различных компетенций, требующихся «цифровому человеку»: музея, являющегося хранителем коммуникационных практик прошлого, и подростка – прирожденного, «естественного» пользователя цифровых средств коммуникации. Автор анализирует проблемы разработки и реализации цикла и размышляет, как интеграция новых медиа в структуру трансляции культурного наследия меняет сам музей.

Ключевые слова: новые медиа; музей-заповедник; медиатизация музея; музейная педагогика

Iana Tsybulskaia

**Teenager and Museum:
Comprehending New Media Together.
Experience of the Educational Center
of Peterhof State Museum-Reserve**

The cycle of three museum meetings with young teenagers called Discoveries and Inventions of the Modern Period (2nd stage of the Peterhof Universities

program) is an attempt to condition the interaction between carriers of different competences of a 'digital man': the museum as a caretaker of communication practices of the past, and the teen as an 'authentic' user of digital means of communication. The author analyzes the problems of programming and implementation of the cycle and contemplates how the integration of the new media practices into the structure of cultural heritage translation changes the museum itself.

Keywords: new media; museum-reserve; mediatization of the museum; museum pedagogics

Музей есть не собрание вещей, а собор лиц;
деятельность его заключается не в накоплении
мертвых вещей, а в возвращении жизни остан-
кам отжившего, в восстановлении умерших,
по их произведениям, живыми деятелями.

Н. Ф. Федоров, «Музей, его смысл и назначение»

Цифровые технологии сегодня стали обыденностью. Мы уже не удивляемся, что действия, которые еще пару лет назад требовали бы от нас усилий, – покупка продуктов, заказ такси, бизнес-коммуникация – становятся делом одного момента, все решается нажатием пары кнопок на смартфоне. И если те, кто застал времена без мобильных телефонов (а затем их эволюцию), еще могут оценить степень влияния «цифры» на свою жизнь, то новые поколения «рождаются со смартфоном в руках» и взрослеют уже в цифровой реальности.

Музей как институт, который хранит, актуализирует и транслирует новым поколениям историческое наследие, неизбежно сталкивается с необходимостью саморефлексии. В медиатизированной реальности – реальности, воспринимаемой посредством цифровых медиа и все более подчиняющейся их логике, – материальность и достоверность музейной вещи начинают казаться пережитками прошлого. Музейная практика, однако, показывает, что аутентичность и смысловой потенциал музейной вещи в цифровую эпоху приобретают особенную ценность, при этом для актуализации музею требуется не просто наращивать присутствие в цифровой среде, но и осознавать себя субъектом новой коммуникации, а значит –

переосмыслять музейный нарратив как в диалоге с аудиторией, так и в межинституциональном сотрудничестве.

Цикл «Открытия и изобретения Нового времени» – ступень программы «Петергофские университеты» (А. В. Сирро, Я. И. Цыбульская, Ю. С. Сташкова, Ю. В. Мотовилова, А. Г. Литвина-Семенова), реализуемой Музейным образовательным центром «Новая ферма», структурным подразделением ГМЗ «Петергоф», совместно с ГБОУ «Академическая гимназия № 56» Санкт-Петербурга с осени 2018 г. Ежегодно в этом проекте принимают участие 750–800 гимназистов (из них около 270 – семиклассники). Он включает три ступени: «Петергоф. Начало» для четвертых классов, «Открытия и изобретения Нового времени» для седьмых классов и «Петергоф как репрезентация власти» для десятых классов. Тематически ступени связаны со школьной программой по истории Санкт-Петербурга, России и мира. Для учащихся «Петергофские университеты» – это возможность расширить образовательное пространство и получить опыт взаимодействия с историческими артефактами и, шире, картиной мира, а для музея-заповедника – «развернуть бренд»: показать Петергоф не только как «фонтанную столицу», но и как значимую среду, которая скрупулезно исследуется историками, культурологами и искусствоведами, однако редко в достаточном объеме открывается обычному посетителю.

Для каждой ступени «Петергофских университетов» в соответствии с тематикой, пожеланиями учителей и возрастными особенностями детей педагогами «Новой фермы» разработаны форматы как самих встреч, так и дополнительного сопровождения, в том числе цифрового. Сотрудничество с гимназией № 56 позволяет постоянно корректировать программу.

Ступень «Петергоф. Начало» задействует музейные площадки (Нижний парк и Банный корпус; дворец Петра I в Стрельне) и пространство «Новой фермы». Сопровождение первой ступени, рассчитанной на актуализацию образов Петровской эпохи через участие в игровой реконструкции, изначально включало «памятки» в виде созданных на музейных встречах объектов. В 2021 г. они

дополнены бумажной и цифровой версиями рабочей тетради, так как аудитория с готовностью вовлекается в выполнение заданий в рамках рассказа-игры и легко организуется вне музея.

Цикл для семиклассников построен на «коллекционировании впечатлений» об изобретениях Нового времени (малопосещаемые, но яркие музеи «Китайский дворец», «Картинный дом» и «Дворцовая телеграфная станция»; с 2021 г., после переосмысления цикла, – «Картинный дом», «Дворец „Коттедж“» и «Дворцовая телеграфная станция»). Десятиклассникам предлагается дискуссия о сценариях власти и их воплощении в парках и дворцах Петергофа (Нижний парк и петровские дворцы «Марли» и «Монплеzier», Большой Петергофский дворец, Фермерский дворец Александра II). Форматы цифрового участия, запланированные для средней (индивидуальная активность в соцсетях) и старшей (коллективная проектная работа) ступеней, в рамках существующей структуры циклов оказались неэффективными: вовлеченность аудитории определяется прежде всего степенью доверия к музею, трех встреч-экскурсий недостаточно для того, чтобы дети с готовностью приняли его в свое цифровое пространство. При этом аудитория легко входит в личное взаимодействие с музейным педагогом, а через него – с экспозицией, если с самого начала общение строится на основе уважения к каждому участнику и его мнению. Старшая ступень «Петергофских университетов» в настоящий момент сфокусирована на дискуссии с элементами коллективной исследовательской работы на экспозиции. Цикл «Открытия и изобретения Нового времени» потребовал глубокого переосмысления не только форматов, но и самой структуры и целей программы.

Изначально направленный на формирование у подростковой аудитории исторического взгляда на технологический прогресс, этот цикл включал три музейные площадки: «Китайский дворец», который дает повод к разговору о встрече европейцев Нового времени с другими культурами; «Картинный дом», где живопись, «диковинки» и машинерия театра рассказывают о новых взглядах на мир; «Дворцовую телеграфную станцию» – телеграф

участвует в революции, а в роли изобретателей выступают музыканты, художники и шпионы. Подросткам также предлагалось подписаться на аккаунт peterhofuniv в интернет-ресурсах и разместить свои фотовпечатления с экспозиции под одноименным хештегом. Подразумевалось совместное создание базы образов, к которой каждый из участников может обратиться сам и рекомендовать другим.

Однако оказалось, что смысловая наполненность музейных площадок не позволяет сделать акцент на цифровой поддержке цикла, а неясность целей проекта в Instagram* отталкивает от участия как подростков, так и музейных педагогов. Вместо практики совместного дополнения цифровой реальности был выбран менее требовательный формат – прохождение подростками трех коротких тестов-конспектов, размещенных в сети «Вконтакте». Тест из десяти вопросов можно было пройти на музейной встрече, по дороге домой или в любое другое удобное время – чтобы вспомнить содержание прошлого занятия, прочитать шуточные пояснения к ответам, сравнить свои результаты с результатами одноклассников.

Малая эффективность тестов, направленных на закрепление и контекстуализацию музейных впечатлений, вновь обратила внимание авторов программы на концептуальные проблемы цикла «Открытия и изобретения Нового времени» и задействованных в нем музейных площадок. Именно эта ступень на всех этапах разработки и реализации проекта «Петергофские университеты» вызывала больше всего вопросов. Если четвероклассники активно переживают, а десятиклассники анализируют исторические факты, с которыми так или иначе знаком каждый петербуржец, то семиклассникам предлагается увидеть историю, до того отраженную лишь в тексте учебника. Могут ли два дворцовых пространства XVIII в. и телеграфная станция середины XIX в. вместе создать целостную картину технологического развития в Новое время? Насколько правомерно начинать с «Китайского дворца» – уникального памятника рококо, а потом оказаться в «Картинном доме» эпохи барокко? (Выбор «Китайского дворца» в качестве первой площадки

обусловлен не только темой, но и сезонным режимом его работы.) Стоит ли вообще в дворцовых интерьерах говорить о технологиях производства и связи?

Практика проведения циклов (они повторялись трижды – в 2018, 2019 и 2020 гг.) дала обширный материал для анализа взаимодействия подростков с музейным педагогом и экспозицией. Выбранные площадки вызывают отклик у аудитории, но ее интересует не то, *как сделана вещь, а что и кому говорит*. Технологии обеспечивают нам новые возможности обмена информацией, общения, выражения себя; дворцовое пространство, организуя наше движение и внимание, воздействуя на наши чувства, вовлекает нас в разговор с людьми, которыми и для которых по последнему слову техники создавались дворцовые ансамбли. Фокус музейных встреч, таким образом, смещается с технологий на коммуникативные ситуации, где технологии выступают инструментами.

Осенью 2021 г. стартовала новая версия цикла, ориентированная на включение подростков в рефлексию противоречий, сопровождающих научно-технический прогресс, и анализ новых для каждой эпохи медиа. Первая площадка – «Картинный дом», дворцовый павильон, возведенный в 1750-х для размещения живописной коллекции, кабинета редкостей и театра цесаревича Петра Федоровича, будущего Петра III, и расформированный после его смерти по приказу Екатерины II. История павильона, открытого для посетителей в 2015 г. после реставрации здания, становится поводом для разговора о том, как мы получаем и обрабатываем информацию и как этим процессом можно управлять (например, почему Екатерину вспомнить легко, а Петра III – сложно?). Реконструированная коллекция забытого императора не только возвращает память о нем, но и позволяет поговорить о живописи и печатных книгах – важнейших инструментах пропаганды церкви и формирующихся наций, первых музеях и способах получения и классификации знаний, мире как театре, где человек – и зритель, и актер.

Педагоги образовательного центра выстраивают музейную встречу с учетом интересов подростков и в соответствии

с собственным отношением к феноменам прошлого и настоящего: найденные параллели (например, сравнение популярных сюжетов барокко с интернет-мемами) привлекают внимание аудитории, однако основой взаимодействия подростка с музеем остаются искренность педагога и его открытость к диалогу.

Вторая площадка, «Дворец «Коттедж»», построенный по приказу Николая I для его супруги в 1820-х гг., переносит в те времена, когда промышленная революция достигла своего пика в передовых европейских странах и начала ход в Российской империи. Семейный дворец, являясь одним из инструментов репрезентации власти Николая I, повествует о достижениях его правления (уже не средствами эпохи Просвещения, как Китайский дворец Екатерины II). Сюда также вплетаются размышления о рыцарском идеале, истории романтической любви и трагического несоответствия мечты и действительности. Кроме того, экспозиция подводит к разговору о цензуре и меняющихся отношениях личности, общества и власти.

Третья площадка – «Дворцовая телеграфная станция», появившаяся в 1850-х на территории императорской резиденции как пространство одновременно правительственной и общественной коммуникации, закрытая для ординарной публики после убийства Александра II, – позволяет подросткам не только напрямую прикоснуться к технологиям телеграфии, но и задуматься о судьбе изобретателя и противоречиях процессов демократизации социального взаимодействия.

Форматы цифрового сопровождения цикла «Открытия и изобретения Нового времени» вновь находятся в разработке, при этом коррекция проводится в направлении создания не столько цифрового конспекта, сколько средства навигации в новых медиа и инструмента самоидентификации (так, структурной основой тестов «Вконтакте» становится не история научно-технического прогресса, а личность и ее судьба в каждую эпоху). Перспективы развития цифрового бренда, вызывающего доверие у подростковой аудитории, связываются с организацией на базе музейного образовательного центра подросткового клуба – сначала творческой

площадки, затем вовлеченного сообщества, готового к проективной деятельности.

Опыт работы «Новой фермы» над циклом «Изобретения и открытия Нового времени» показал, что медиатизация музея – сложный и долгий процесс, выявляющий дефициты коллектива и внутренних и внешних музейных коммуникаций. Однако изучение и усвоение практик новых медиа – это путь музея к значимым взаимодействиям с новыми поколениями, а следовательно, к уточнению и актуализации его исторической миссии.

*Запрещенная в РФ соцсеть



1. Цикл «Открытия и изобретения Нового времени».
Музей «Китайский дворец». 2018



2. Цикл «Открытия и изобретения Нового времени».
Музей «Картинный дом». 2019



3. Цикл «Открытия и изобретения Нового времени».
Музей «Дворцовая телеграфная станция». 2019



4. Цикл «Открытия и изобретения Нового времени».
Музей «Дворцовая телеграфная станция». 2019

**Музей под открытым небом
как метод изучения и сохранения культурного
наследия. Город Несебыр, Болгария**

Современный музей – это не только пространство внутри зданий, это также и исторически значимые места, которые повлияли на события прошлых лет. Музей под открытым небом привлекает внимание большого числа туристов и, конечно, притягивает историков, архитекторов, искусствоведов и археологов.

Ключевые слова: музей; архитектура; история; храм; церковь

Anika Cheban

**Open-Air Museum
as a Method of Studying and Preserving
Cultural Heritage. Nessebar, Bulgaria**

A modern museum is not only space inside buildings – but also historically significant places that influenced the events of the past years. The open-air museum allows you to attract the attention of tourists, historians, architects, art historians, and archaeologists.

Keywords: museum; architecture; history; temple; church

Несебыр – памятник истории не только Болгарии, но и всего христианского мира, в 1983 г. был включен в список наследия ЮНЕСКО. Город сильно пострадал в период Османского ига с XIV по XIX в. и от землетрясений, особенно в начале XX в.

Считается, что в 510 г. до н. э. здесь была греческая колония, которая называлась Месембрия, к сожалению, античная часть Несебыра была уничтожена землетрясениями. В 72 г. до н. э. эту территорию захватили римляне, она стала частью Римской империи. После разделения империи на Восточную со столицей в Константинополе и Западную под властью Рима город, оказавшись в границах Византии, занимает в ней особое место. В 680 г. Месембрия возводится в ранг епископского города.

Один из сохранившихся памятников времен византийского правления – церковь Святой Софии (Старая митрополия), построенная в VI в. на месте агоры (*ил. 1*).

Храм расположен в центре Старого города, начало строительства датируется V–VI вв., окончание – IX в. Это трехнефная базилика с полукруглыми апсидами, притвором и атриумом. Размер церкви в длину 19 м, в ширину 13 м (25,5 м в длину с атриумом). Средний неф шириной 9,3 м на востоке завершается большой полукруглой апсидой. К сожалению, церковь Святой Софии сильно пострадала во время четвертого крестового похода венецианцев.

В 811 г. болгарский хан Крум Грозный, завоевав Месембрию, утвердил за местом новое название – Несебыр. С XII в. Несебыр становится одним из важнейших городов Первого Болгарского царства (Първо Българско царство) и переживает свой культурный, политический и экономический расцвет, это крупный христианский центр на берегу Черного моря. С X по XIV в. здесь было построено более 40 церквей, но до наших дней сохранились лишь 16, часть из которых в полуразрушенном состоянии (*ил. 2*).

Возведенная в конце X в. из бутовых и речных камней церковь Святого Иоанна Крестителя (*ил. 3*) имеет крестово-купольную форму. Размеры храма в длину 12 м и в ширину 10 м.

Церковь Святого Иоанна Крестителя знаменита своей уникальной акустикой. В стенах замурованы горшки, которые до сих пор создают потрясающий звук внутри сооружения. На одной из колонн сохранилась древняя надпись: «Святой Иоанн, спаси меня!»

Строительство другой церкви – Святого Стефана началось в XI в., большая ее часть была реконструирована в XVI в. В XVIII в. к западной стене был пристроен притвор.

Первоначально церковь была посвящена Богородице, именно поэтому на стенах можно увидеть фрески с изображением Ее жизни (*ил. 4*).

Форма храма – прямоугольная трехнефная базилика 12,1 (с апсидами)×9,5 м. Алтарь разбит на три части по количеству нефов: пресвитерий, протезис и дьяконник.

Построенная в XIII в. из камня и кирпича церковь Святых Архангелов Михаила и Гавриила (*ил. 5*), 13,9×5,2 м, однефная с нартексом, куполом и колокольной.

Храм украшала квадратная башня и купол, фасад был декорирован нишами из кирпича и камня.

Церковь Святого Теодора (*ил. 6*), 8,7×4,15 м – из кирпича и камня, в форме небольшого однефного здания с нартексом (притвором) и апсидой – была возведена в XIII в.

Церковь Святой Параскевы, 14,7×6,6 м – базилика XIII в. с притвором, одной апсидой и двумя алтарными нишами (*ил. 7*).

Церковь Христа Пантократора XII–XIV вв., 15,95×6,7 м, имеет крестово-купольную форму, три алтарные ниши, притвор. В книге «Месемврийские Църкви» Арх. Александъра Рашенова можно найти чертежи, на которых видно, что над притвором располагалась камбанария – звонница [1, с. 216]. Церковь возведена из природного камня, на фасаде – арки, выполненные из красного и белого кирпича (*ил. 8*).

Церковь Святого Иоанна Алитургетоса была построена в XIV в., сильно пострадала от землетрясения 1913 г. Она имела еще и второе название – Святого Иоанна Неосвященного. Дело в том, что при строительстве церкви погиб рабочий, поэтому она не была освящена, но в ней проводились службы (*ил. 9*).

Размеры этого храма крестово-купольной формы, возведенного из кирпича и камня, 18,5×10,25 м.

Церковь Святого Спаса (*ил. 10*), 11,7×5,7 м, построена в 1609 г. во времена османов и похожа больше на дом рыбака,

чем на храм. Это однефное одноапсидное строение, со скатной кровлей.

В городе сохранились не только церкви, но и построенные в VI в. термы. Сегодня открыто только две трети их площади – пять теплых помещений, два из которых с полукруглыми бассейнами, центральный зал и коридор. Оставшаяся часть находится под существующими соседними домами и улицами.

Стены терм были выложены смешанной кладкой из камня и кирпича и облицованы мрамором. Теплые помещения подняты над общим уровнем пола, так как там устанавливался гипокауст. Вода попадала сюда из городского водопровода с западной стороны. В V–VI вв. была построена сложная водопроводная система, которая снабжала весь город питьевой водой, до сегодняшнего дня не сохранившаяся.

Термы работали до VIII в. В начале IX в. они были перестроены и использовались для жилья и хозяйственных нужд. Византийские хронисты Теофан Проповедник и патриарх Никифор пишут, что в 680 г. в термах лечился византийский император Константин IV Погонат.

Изучая памятники Несебыра, мы можем проследить связь Болгарского царства с Киевской Русью, а позже с Московским княжеством, заметную не только в архитектурно-художественном облике православных храмов, но и в способе строительства и оформлении интерьеров.

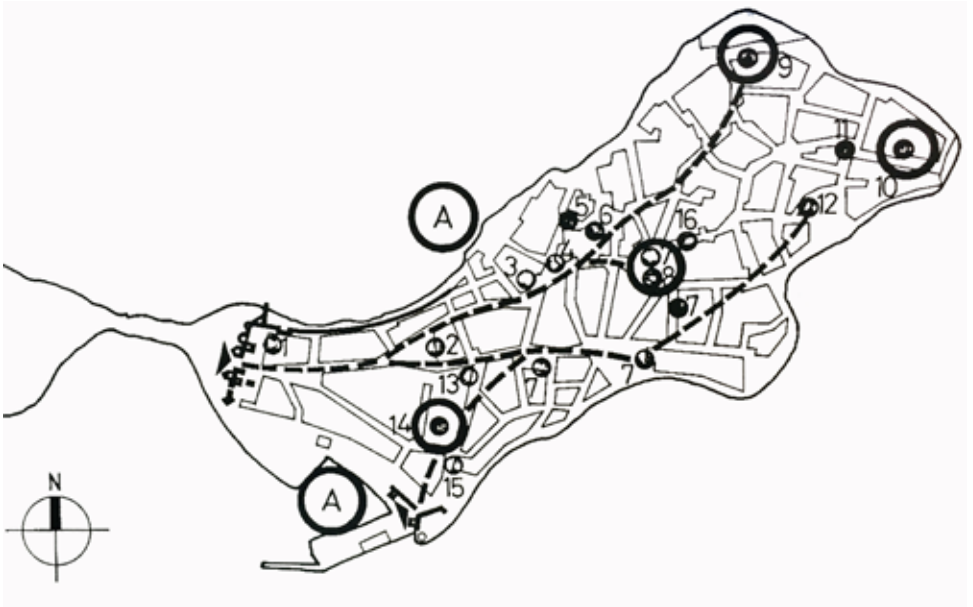
Музей под открытым небом «Старый Несебыр» позволяет прикоснуться к жизни людей из далекого прошлого. Погружаясь в атмосферу древнего города, мы видим сквозь призму времени историю развития православной культуры, что является бесценной возможностью для архитекторов, историков и искусствоведов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Александър Рашенов А.* Месемврийски църкви / Музей «Старинен Несебър». Несебър : Музей «Старинен Несебър», 2006.



1. Церковь Святой Софии.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2019 г.



2. Карта Несебыра IX–XIV вв. [1]

A – пристань;

1 – северо-западная базилика;

2 – церковь Христа Пантократора;

3 – церковь Св. Иоанна Крестителя;

4 – церковь Св. Спаса;

5 – церковь Свв. Архангелов Михаила и Гавриила;

6 – церковь Св. Параскевы;

7 – средневековая церковь;

8 – церковь Св. Софии (Старая митрополия);

9 – монастырь Св. Богородицы Умиления;

10 – монастырь Христос Акрополит;

11 – церковь Св. Теодора;

12 – церковь Св. Георгия;

13 – церковь Св. Климента;

14 – Новая митрополия Св. Стефана;

15 – церковь Св. Иоанна Алитургетоса;

16 – церковь Св. Влахерны



3. Церковь Святого Иоанна Крестителя.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2019 г.



4. Интерьер церкви Святого Стефана.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2019 г.



5. Церковь Святых архангелов Михаила и Гавриила.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2020 г.



6. Церковь Святого Теодора.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2018 г.



7. Интерьер церкви Святой Параскевы.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2018 г.



8. Церковь Христа Пантократора.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2020 г.



9. Церковь Святого Иоанна Алитургетоса.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2020 г.



10. Святой Спас.
Несебыр, Болгария. Фото автора, 2020 г.

Орнаментальный стиль при Александре II

Правление Александра II с 1855 г. по 1881 г. ознаменовалось реформами, которые повлияли на политическую систему России, социальную сферу, культуру. Эпоха преобразований затронула искусство – оно становится зеркалом, отражающим жизнь народа. Орнамент – распространенный в то время элемент интерьера – развивается как декоративно-прикладное искусство.

Ключевые слова: орнамент; интерьер; искусство; история; архитектура

Anika Cheban

Ornamental Style at the Time of Alexander II

The reign of Alexander II from 1855 to 1881 was marked by reforms that influenced the social, cultural, and political system of the country. The era of reforms also affected art, which became a mirror and reflected the life of the people. Ornament became an important element of the interior and developed independently as a decorative and applied art.

Keywords: ornament; interior; art; history; architecture

Середина XIX в. – время перемен и в России, и в Европе. С развитием промышленности, становлением класса буржуазии, желавшей приблизиться к аристократии, меняется отношение людей к вещам, которые их окружают. Начинается массовое производство предметов интерьера – шкатулок, торшеров, мебели, штор и т. д.

В эпоху королевы Виктории Англия становится страной, которая оказывает влияние не только на мировую политику, но и на тенденции в изобразительном искусстве и архитектуре. Британия как губка впитывает в себя культурное наследие многочисленных колоний. Это находит отражение во внутреннем убранстве домов и общественных зданий – оно приобретает экзотический оттенок.

Неоготика, неорококо, необарокко демонстрировали изысканный вкус хозяина, а китайский, мавританский или индийский интерьер говорил о том, что человек много путешествовал и повидал мир. Все это стало возможным благодаря развитию промышленности и присоединению колоний. Механические станки делают доступными вещи, которые раньше могли себе позволить лишь аристократы. В домах англичан появляются лепнина в стиле рококо и резьба в стиле барокко, а керамические сервизы не уступают в красоте фарфоровым.

Важную роль в развитии английской культуры сыграл художник, поэт, теоретик и основатель движения «Искусства и ремесла» Уильям Моррис. В 50-х гг. XIX в. он с единомышленниками создает фирму по производству предметов декоративно-прикладного искусства «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко» и делает красоту доступной для широких масс (*ил. 1, 2*).

Уильям Моррис первым налаживает промышленное производство предметов интерьера (обои, гобелены, ковры, мебель и др.), благодаря чему они входят в массовый обиход. Растительный стиль в работах Морриса воспринимается как отражение природы, близкой каждому человеку. В конце XIX в. интерьеры наполняются красками. Мода на обои с цветами распространяется на Европу и Российскую империю. Можно сказать, что по всему миру орнамент начинает проникать в жизнь обычных людей, при этом он теряет свою значимость в качестве христианского символа.

XIX в. в России ознаменовался великими реформами Александра II. Отмена крепостного права в 1861 г. приводит не только к развитию промышленности, но и к изменениям в искусстве. Оно отражает жизнь людей, обретает большую реалистичность и социальность.

Рост производства в России так же, как и в Англии, позволяет обычным людям украшать свои комнаты, дома, делать их более уютными.

Орнамент – неотъемлемая часть интерьеров в домах разных сословий (*ил. 3, 4*), его можно увидеть на обоях и паркете. Декоративно-прикладное искусство становится общедоступным и общенародным.

Элементы орнамента появляются и на государственной символике. Внесенные изменения в изображения герба Российской империи говорили о единстве и могуществе страны, а также о расширении границ.

Автор исследования предполагает, что это связано с тем, что 18 марта (по новому стилю 30 марта) 1856 г. был подписан Парижский мирный договор, которым завершилась Крымская война. Поражение в ней показало экономическую и военную отсталость Российской империи и послужило началом военной реформы. Стране требовались преобразования и укрепление власти.

Для нас важно, что Александр II в период с 1855 по 1857 г. проводит геральдическую реформу. Для работы над государственным гербом в Департаменте герольдии Сената было утверждено Гербовое отделение, которое возглавил барон Борис Васильевич Кёне. Им была разработана система российских государственных гербов – Большой, Средний и Малый (*ил. 5*).

11 апреля 1857 г. Александр II утвердил подробное описание нового герба Российской империи. На золотом щите был изображен черный двуглавый орел с двумя императорскими коронами, над ними возвышалась третья большая корона с двумя развивающимися голубыми лентами. Справа в когтях орел держал золотой императорский скипетр, слева – золотую державу. На груди орла был Московский герб: на червленом с золотыми краями щите изображен святой великомученик Георгий Победоносец в серебряном вооружении и лазуревой мантии на серебряном коне, покрытом багряной тканью с золотой бахромой. Святой поражает золотого с зелеными крыльями дракона золотым копьём с восьмиконечным крестом наверху. Главный щит (с государственным гербом) увенчан шлемом святого

великого князя Александра Невского. Вокруг щита цепь ордена Святого апостола Андрея Первозванного, по сторонам – изображения архистратига Михаила и архангела Гавриила.

Б. В. Кёне за основу нового российского герба берет павловский герб и печать Ивана IV Грозного и тем самым подчеркивает неразрывную историческую связь времен. Орел изображен более агрессивным и хищным, при этом он обрел геральдический стиль, прорисован детальнее. Б. В. Кёне развернул Георгия Победоносца в правую сторону – как положено по геральдическим правилам. Усиливая религиозную семантику, герб держат архангелы Михаил и Гавриил, а у Георгия Победоносца вместо копья крест.

В подведение итогов можно сказать, что в эпоху Александра II орнамент начал широко использоваться в военной геральдике, а также в интерьерах жилых и общественных зданий и сооружений. Как декоративно-прикладное искусство он становится неотъемлемой частью жизни светского общества и перестает нести сакральный смысл.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Богданович М. И.* Восточная война 1853–1856 гг. СПб., 1877. URL: <http://history.scps.ru/crimea/bogdan00.htm> (дата обращения: 09.11.2021).
2. Большой герб Российской империи (1857) // Геральдика.ру. 1999–2019. URL: <http://geraldika.ru/symbols/2154> (дата обращения: 09.11.2021).
3. *Вилинбахов Г. В.* Государственный герб России. 500 лет. = The state coat of arms of Russia : 500 лет / Г. В. Вилинбахов; Гос. Эрмитаж и др. СПб. : Славия, 1997.
4. *Вилинбахов Г. В.* Родословная российского герба // Родина. 1993. № 1. С. 112–115
5. *Зайончковский А. М.* Восточная война 1853–1856 гг. СПб., 2002. URL: <http://adjutant.ru/crimea/zai00.htm> (дата обращения 09.11.2021).
6. Полное собрание законов Российской империи : Собрание 2. Т. 1. СПб. : тип. 2 Отд-ния Собств. е. и. в. Канцелярии, 1858.
7. *Тарле Е. В.* Крымская война : в 2 т. М. ; Л., 1941–1944. URL: <http://militera.lib.ru/h/tarle3/index.html> (дата обращения: 09.11.2021).



1. У. Моррис. Архивный образец обоев Fruit с изображением гранатов, лимонов и оливок. 1862



2. У. Моррис. Орнамент Kennet. 1883



3. Иосиф Сатира. Учебная комната
царицы Александры Федоровны. 1835



4. Джеймс Робертс. Гостиная королевы в Букингемском дворце. 1848. Англия



5. Малый государственный герб Российской империи. 1857

**Китайские художники в Нагасаки.
Декоративная живопись Нанпин-ха
в XVIII веке**

Декоративная живопись Нанпин-ха получила развитие в Японии во второй половине XVII в. благодаря торговым связям с Китаем. Ключевые задачи исследования – проанализировать истоки формирования художественной школы, обозначить этапы ее становления, а также определить значение этого направления в японском искусстве.

Ключевые слова: японская живопись; школа Нагасаки; декоративная живопись Нанпин-ха; Шэнь Цюань (Син Нанпин) (1682–1760); китайская живопись

Olga Cherdakova

**Chinese Painters in Nagasaki.
Decorative Painting Nanping-ha
in the 18 Century**

The article is devoted to the formation and development of the decorative painting of Nanping-ha, which took shape in the second half of the 17th century in Japan thanks to trade ties with China. The key task of the study is to determine the origins for the formation of an art school, briefly outline the stages of its development within existing styles, and also determine the significance of this trend in Japanese painting.

Keywords: Japanese painting; Nagasaki painting school; decorative painting Nanpin-ha; Shen Quan (Shin Nanpin) (1682–1760); Chinese painting

Китайская и японская живопись занимают значительное место в мировом искусстве. Тем не менее такое направление, как Нанпин-ха, до сих пор практически не изучено. Задача статьи – раскрыть художественно-эстетические особенности Нанпин-ха, позволяющие рассмотреть его как сложное культурное явление, важное для развития японской живописи.

С XVII в. в японском обществе сложилась определенная система ценностей с общей ориентацией на китайскую культуру. Изучение литературы, философии, искусства Поднебесной считалось престижным. В основе этого образования была классическая китайская поэзия, каллиграфия, живопись, музыка. Конфуцианство, с национальным оттенком, приобрело статус официальной идеологии. К тому времени, периоду правления сегуната Токугава (1603–1868 гг.), уже сформировались разнообразные стили и техники [1, с. 50]. Чаще всего живописные произведения представляли собой свитки горизонтального и вертикального форматов, но также могли быть исполнены на альбомных листах, веерах или ширмах. В изобразительном искусстве выделились два главных направления: континентальное, привнесенное из Китая, и чисто японское (ямато-э, школы Кано, Тоса, Римпа).

Нагасаки был портовым городом, где активно вела свою деятельность голландская Ост-Индская компания. Это был важный, стратегический пункт для торговли с голландцами, а также с Китаем. Культура Поднебесной с древних времен оказывала существенное воздействие на Японию, и можно проследить эту линию влияния на протяжении всей ее истории.

Не менее важную роль в распространении китайских традиций в Японии сыграла дзен-буддийская школа Обаку¹, неразрывно связанная с формированием китайской диаспоры в Нагасаки. Порт Нагасаки был единственным местом, где иностранцам разрешалось заниматься торговлей, поэтому «в 1620-х гг. приезжали торговцы и беженцы из Китая, покинувшие страну из-за беспорядков, сопровождавших смену династий. Вскоре у членов китайской диаспоры возникла необходимость в монахах (настоятелях), которые могли бы отправлять религиозные нужды на их

родном языке и заниматься постройкой монастырей в привычном для них стиле» [5, p. 151].

Когда в Японии был введен режим самоизоляции и международные отношения свелись к жестко лимитированной торговле с Китаем и Голландией в одном порту и принятию посольств из Кореи и Рюкю, воспринимаемых населением как выражение вассальной почтительности, буддийских монахов тем не менее продолжали пускать в страну. Они таким образом взяли на себя роль «неофициальных послов» и фактически являлись единственными представителями Китая в Японии, которые имели возможность встречаться с ее правительством [1, с. 94]. Монахи Обаку привозили в Японию различные книги, в том числе по китайской эстетике, трактаты о технике живописи, биографии художников. Именно благодаря им японцы смогли познакомиться с китайской поэзией, живописью и каллиграфией и «обновить» существующие художественные стили.

В 1697 г. в Нагасаки была введена должность «мэкики» («инспектора живописи»), в чьи обязанности входил контроль за импортируемыми произведениями искусства. Наиболее интересные экземпляры копировались. Так возникло направление «кара-э мэкики» – «картины инспекторов китайской живописи»².

Формирование Нанпин-ха связано прежде всего с приездом в Нагасаки в 1731 г. Син Нанпина (кит. Шэнь Цюань) (1682–1760) по официальному приглашению сегуната. Мастер работал в жанре «цветы и птицы» (кит. хуаняо, яп. катё-га), распространенном в среде китайских профессиональных художников. Он развивал яркий декоративный стиль со скрупулезным вниманием к деталям [6, p. 204]. Теоретик такого направления, как бундзинга (нанга), – Куваяма Гёкусю (1746–1799) отмечал, что произведения Син Нанпина восходят к работам мастера Сюй Си (886–975), по праву считающегося основателем хуаняо (*ил. 1*). Ему была присуща эскизность рисунков, исполненных широкими, свободными мазками в приглушенной, пастельной колористической гамме, с применением техники «падающая тушь» (ломо) для создания эффекта размытия контуров. Использование таких контурных линий означало внедрение в хуаняо

приемов «бескостного» метода письма (могуфа). В трактате Го Жо-сюя XI в. «Записки о живописи: что видел и слышал» подчеркивается особая элегантность живописи Сюй Си, в которой «перья и пух, форма и структура легкие и изящные, а цвет неба сливается с цветом воды» [2, с. 58]. Все эти элементы можно обнаружить и в произведениях Син Нанпина (*ил.* 2).

Многие современники отмечали интересный и необычный стиль, разработанный Син Нанпином, отражавший синтез живописных традиций юаньских художников Бянь Цзинчжао (1355–1428) и Люй Цзи (1477–1505) с манерой Джузеппе Кастильоне (1688–1766)³ [6, р. 206]. Особенностью декоративного стиля Син Нанпина, благодаря которой его произведения выглядят весьма оригинально, можно назвать найденный им баланс между натурализмом и «выдумкой». За счет различного исполнения каждого элемента композиции создается дополнительный контраст. Например, цветы, изображенные в светлых тонах, написаны виртуозно, детально, а скалы, стволы деревьев и вода (водопады, реки, озера), напротив, свободно и весьма обобщенно.

Среди последователей Син Нанпина можно выделить Гао Гана и Гао Цзюня (оба – середина XVIII в.), Фань Сиюаня (1736 – после 1793 г.) и Чжэн Пэя (середина XVIII в.) [6, р. 209]. Эти художники создали особый, по-новому осмысленный стиль в жанре «цветы и птицы» и продемонстрировали блестящее знание ботаники. Растения, птицы исполнены тонкими, деликатными линиями, с нанесением дополнительных мазков на контуры для того, чтобы сделать их почти невидимыми («скрытый контур»). Мастера Нанпин-ха не обошли стороной «бескостный» метод живописи.

Искусство Син Нанпина стало отправной точкой для развития стиля живописи, популярного среди его последователей. Есть основания считать, что китайские и западные трактаты того времени по естественным наукам могли сыграть ключевую роль в распространении знаний по ботанике, зоологии и минералогии, а изображения, представленные там, вдохновляли художников на выбор сюжетов и формировали новый взгляд на жанр «цветы и птицы». Поэтому стиль Нанпин-ха М. Меккарелли⁴ называет

«декоративной живописью флоры и фауны» [6, р. 211]. В этих произведениях изображения флоры и фауны не просто реалистичны, а стилизованы в духе китайских и европейских трактатов. Обычно подобные научные справочники сопровождаются заметками и иллюстрациями с каноническим акцентом на деталях. Изображения крупные, в основном расположены в центре композиции, с выделением контурной линией (*ринкаку*). Стиль Син Нанпина отличается детальным сюжетно-тематическим повествованием, скорее «энциклопедическим, чем живописным» [6, р. 212]. Можно отметить, что все это после Нагасаки получило распространение в Киото, Эдо, Осаке и других городах Японии.

Таким образом, декоративное начало, уже присутствовавшее в японском искусстве, приобрело новое звучание в соответствии с модой эпохи Токугава.

Как говорилось ранее, возможно, стиль иллюстраций к научным трактатам оказал влияние на японских художников, которые обновляли свои методы и композиционные решения, экспериментировали в тональностях, а также с разными типами контурных линий. В живописи Нанпин-ха декоративный аспект был выражен еще сильнее, поскольку картины должны были удовлетворять вкус торговцев. Один из наиболее ярких ее мастеров – Кумасиро Юхи (1712–1772), единственный, кто учился непосредственно у Син Нанпина, а затем у Ватанабэ Сюэки, эксперта по китайской живописи (кара-э мэкики).

В работах Кумасиро Юхи изображаемый предмет расположен в центре композиции, в пространственной глубине, передний план отсутствует. Многие элементы в его картинах используются в качестве пейзажного фона и зачастую не несут самостоятельной нагрузки. Его стиль имеет некоторые отличия от традиционного подхода Син Нанпина. Кумасиро Юхи больше работал с объемом предмета и его детализацией. Вместо того чтобы подчеркнуть символическую значимость каждого цветка или растения, как было принято в китайской традиции жанра «цветы и птицы», этот художник акцентирует внимание на деталях, благодаря чему достигается особый декоративный эффект.

У Кумасиро Юхи был ученик – монах школы Обаку Какутэй (1722–1785), который имел широкий доступ к китайским и японским свиткам из собрания дзенских монастырей [3, р. 28]. Благодаря возможности изучать живопись, следуя примеру художников Обаку, Какутэй в своих работах начал использовать прием «мокрой туши» и способствовал его распространению в районах Киото. В его композициях с цветами, птицами, бамбуком, сливой заметно упрощение декоративных элементов и их контрастное расположение на фоне плоскостного пустого пространства.

Самым известным учеником Кумасиро Юхи был Со Сисэки (Кусумото Сэккей) (1715–1786)⁵, создавший множество иллюстраций к изданию 1763 г. «Классификация различных материалов» (яп. 物類品隲) Хираги Гэнная. Не меньший интерес представляют его детализированные композиции в книге «Иллюстрированное руководство по рисованию в прошлом и настоящем» («Sequel to Thicket of Ancient and Modern Paintings», яп. 古今画藪, 後編, 1771) – это изображения черепах, рыб, птиц, змей, драконов. Один из разделов данного издания «Ихин» («Диковинки») проиллюстрирован Син Нанпином и другими мастерами из Нагасаки [6, р. 214]. Со Сисэки попытался не только точно воспроизвести внешний вид животных, но и передать объем с помощью штриховки и контрастного выделения. Вернувшись в Эдо, художник посвятил себя преподаванию, чтобы популяризировать свой стиль (ил. 3). Со Сисэки упростил пейзажные детали и сделал акцент на самом рисунке, используя короткие мазки, как у Син Нанпина, белого или золотого цвета, чтобы придать объем форме и подчеркнуть фактурность, например, птичьих перьев. Благодаря Какутэю и Со Сисэки стиль живописи Нанпин-ха стал популярен не только в Нагасаки, но и в Киото, а затем в Эдо.

Сакаи Хоицу (1761–1828), родившийся в Эдо, учился у Со Сисэки и Огата Корина (1658–1716). В известной работе – ширме «Травы и цветы летом и осенью» (ил. 4) Хоицу расширяет рамки традиций Нанпин-ха, обращаясь к образно-стилистическим приемам такого направления, как бундзинга.

В творчестве Огата Корина (1658–1716), мастера декоративной школы Римпа, также можно обнаружить черты Нанпин-ха. Например, в изысканной ширме «Цветение красной и белой сливы» (ок. 1710 г.). Свободные, динамичные линии и золотой фон позволяют уравновесить пространство между рекой, растениями и серебряными далями. Композицией и фоном ширма Сакаи Хоицу «Травы и цветы летом и осенью» напоминает это произведение Огата Корина, манера изображения схожа в них с живописью Нанпин-ха [3, р. 222].

Тематика, сюжеты Нанпин-ха стали органичной частью существовавшего ранее катё-га. Нанпин-ха оказал влияние на мастеров такого жанра, как бундзинга (Янагисава Киэна), школу Римпа (особенно Сакаи Хоицу), использовался многими художниками из Киото, Эдо, Осаки.

На основе анализа пути становления Нанпин-ха можно сделать вывод, что этот оригинальный декоративный стиль развивался, взаимодействуя не только с японо-китайскими традициями, но и с западными. Справедливо утверждать также, что Нанпин-ха занимает значительное место в японском искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обаку (яп. 黄檗, Обаку; кит. 黄檗, Хуан Бо) – дзен-буддийская школа, основанная чаньскими монахами в 1661 г. Главным монастырем является Мампуку-дзи в Узди, недалеко от Киото.

² 唐絵目利 – «кара-э мэкики яки» – оценщик, эксперт китайской живописи.

³ Син Нанпин копировал работы Джузеппе Кастильоне.

⁴ Марко Меккарелли – итальянский ученый, специалист по истории Восточной Азии Римского университета Ла Сапиенца.

⁵ Со Сисэки являлся наставником Сибы Кокана (1747–1818), был близок кругу рангаку (Хирага Гэннай (1728–1780)).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Виноградова Н. А.* Искусство Японии. М. : Изобразительное искусство, 1985.

2. *Го Жо-суй.* Записки о живописи: что видел и слышал. М. : Наука, 1978.

3. *Хаяси Сэкко*. Обаку бидзюцу. Удзи-си: Обакусан Мампукудзи: дзэн нихон сэнтадо рэнмэй [Искусство Обаку в Удзи: Обаку-сан Мампуку-дзи: Национальная Японская Ассоциация Сэнтя] // Сёва 57, 1982 (на японском языке; 林雪光. 黄檗美術. 黄檗山萬福)) 全日本煎茶道連, – Национальная Японская Ассоциация Сэнтя; 1982.

4. *Ямаваки Тэйдзиро*. Нагасаки но тодзин бэки. [Китайская торговая компания в Нагасаки] // 東京, [Токио], 1964 (на японском языке; 山脇 悌二郎. 長崎 の 唐人 貿易) 東京, – Токио, 1964.

3. *Heine S., Wright D. S. Zen Classics: Formative Texts in the History of Zen Buddhism*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

4. *Meccarelli M. Chinese Painters in Nagasaki: Style and Artistic Contaminatio during the Tokugawa Period (1603–1868)* // *Ming Ching Studies* / ed. by Paolo Santangelo. Roma: Aracne, 2015. P. 175–236.



1. Сюй Си. Бабочка и цветы глицинии



2. Син Нанпин. Осень. 1731



3. Со Сисэки. Цветы и птицы в снегу. 1765



4. Сакаи Хоицу. Травы и цветы летом и осенью. 1821

Оптические и навигационные приборы и их использование в западноевропейском искусстве: к постановке проблемы

Оптические приборы наземных и астрономических измерений были примером того, что и в изобразительной практике можно использовать некие механические инструменты, помогающие выстраивать трехмерное пространство в двухмерной плоскости.

Ключевые слова: художественные мастерские; эпоха Возрождения; механика; перспектива

Elina Shvets

Optical and Navigation Devices and Their Use in Western Art: to Defining the Problem

The instruments of earth and astronomic measurement were an example of how one could create some mechanical instruments for creative practices that would allow to create an illusion of a three-dimensional space on a two-dimensional canvas.

Keywords: Art workshops; the Renaissance; mechanics; perspective

Определяя научный вектор исследовательской статьи – оптические приборы в западноевропейском искусстве, сразу оговоримся, что такие инструменты наземных и астрономических измерений использовали прежде всего по их прямому назначению – для навигации и составления географических и астрономических карт.

В дальних путешествиях эпохи Великих географических открытий обязательно нужны были точные навигационные приборы. Их делали по чертежам географов и астрономов в часовых и художественных мастерских, наряду с изготовлением скульптурных, живописных, ювелирных заказов, бытовых предметов декоративно-прикладного искусства.

Использование оптических приборов в художественной практике почти не затронуто исследовательским полем отечественного искусствознания. Об этом больше пишут в изданиях, посвященных научно-техническому творчеству. За рубежом к данному вопросу напрямую тоже обращались редко. Упомянули об оптических приборах в арсенале художника всегда в ряду прочих приспособлений, содержащих систему линз. Чаще всего это камера-обскура и камера-люцида. Во второй половине XX в. появилось несколько работ, где авторы указывали на астрономические оптические приборы, но пристального внимания применению их в области изобразительного искусства не уделялось. С. Эджертон [3], Ф. Стедман [5], М. Кемп [4] – те исследователи, которые описали оптику взгляда художника, использовавшего астрономические приспособления.

Желая избавиться себя от долгих расчетов или специального обучения (не всем и не сразу дается геометрия), ученые-естествоиспытатели и художники пытались сконструировать вспомогательные устройства для механического создания рисунка с натуры и переноса его на изобразительную поверхность простым способом. Художник и зритель, исполнитель и заказчик – этот тандем предполагал, что первые будут находить все более и более интересные приемы воплощения визуальных нарративов в живописи, а вторые – выбирать их произведения и финансировать творчество. А для того чтобы соответствовать профессиональному уровню в написании картин, лучше иметь технические приспособления, облегчающие и ускоряющие подготовительные этапы работы. Нередко такие вспомогательные изобретения использовались не только по утилитарному назначению – для художественных нужд, но и в качестве перформативных устройств для показа фокусов любопытствующей публике.

Можно предположить, что начиная с XV в. художники ставили перед собой задачу найти способ оптимизировать создание первичного изображения будущей картины. Не каждый мастер эпохи Возрождения блестяще владел геометрией и навыками перспективного построения. Но понимание того, что заказчик и зритель ждут не просто исполнения заданного сюжета, но и «оптического обмана зрения» в сценографии композиции, было у всех. Именно тогда, в эпоху Возрождения, Великих географических открытий, и сложилась практика применения всяческих приспособлений и технических изобретений в рисовании. На основе уже существующих измерительных приборов художники вновь и вновь конструировали модели вспомогательных устройств [1, с. 6]. Например, при создании иллюзии пространства с помощью линейной перспективы можно было в целях удобства воспользоваться квадрантом или секстантом для промера точек схода перспективных сокращений.

Для изготовления навигационных, географических, а затем и политических карт художники пользовались все теми же секстантами и квадрантами (заказ исполнить географическую карту с подробными иллюстрациями населенных пунктов и рисунками представителей этнических групп открытых территорий был обыденным в практике художественных мастерских). Секстант – астрономический прибор для определения высоты светила над горизонтом с целью промера географических координат заданной точки. Для наземных измерений предназначался квадрант. Он состоит из пластины с лимбом в четверть окружности для отсчета углов и планки для фиксации угла наклона плоскости или поверхности. Квадрант вполне подходил для создания сложной перспективы пейзажа. Лимб позволял точно выстраивать проекции в многоступенчатых ландшафтных композициях.

Сочетание знаний геометрии, оптики с использованием точных приборов было одной из характерных черт научной революции эпохи Ренессанса [4, р. 54]. Оптические измерительные инструменты/приборы не просто рассматривались как утилитарные предметы, а были источником настоящей интеллектуальной гордости. Эта риторика появляется в трудах, например, немецкого астронома

Кристофера Шейнера. На вере в значимость и ценность математики применительно к художественному творчеству строилась карьера другого ученого – британского архитектора Кристофера Рена, создавшего перспективную машину, что свидетельствует о популярности изобретений такого рода. Интерес к использованию подобных технических устройств, облегчавших и оптимизировавших работу художников, наблюдался и в Голландии. Теоретик перспективы Саломон де Каус был известен и как талантливый изобретатель различных механических приспособлений [4, р. 152].

Прямых доказательств использования специальных устройств в художественной практике нет. Иными словами, нет таких трудов, где было бы кем-то написано, что то или иное приспособление для выстраивания перспективы или оптический прибор помогали ему в создании какой-то картины. Складывается впечатление, что все эти изобретения служили для демонстрации оптической основы искусства художника. Также они экспонировались в качестве интеллектуальной игрушки в королевских кунсткамерах. Например, известно, что баварский герцог Альбрехт IV экспериментировал с персепктографом, выстраивая иллюзорное оптическое пространство на изобразительной плоскости [4, р. 102].

Попытки найти свидетельства использования персепктографов или оптических приборов профессиональными художниками ни к чему не приводят, если искать прямые цитаты. Вполне вероятно, что это было секретом ремесла, передаваемым мэтрами своим подопечным в процессе обучения художественному творчеству. Персепктографы продолжали создаваться и описываться в период 1650–1750 гг., но их прикладная и интеллектуальная роль была значительно меньше по сравнению с той, которая им отводилась в трудах мастеров предыдущего периода – Дюрера, Данти, Чиголи и Маролау [4, р. 54]. Приборы для астрономических наблюдений в текстах XVII в. и далее, посвященных изобразительной практике, не фигурируют.

После 1750 г., однако, произошло незначительное возрождение интереса к перспективным машинам. По мнению М. Кемпа [2, с. 152], на это повлияли три фактора. Одним из них было бурное

всенародное увлечение чудесами науки в целом и магией оптических устройств в частности. В конце XVIII в. и начале XIX в. были в моде оптические развлечения (например, магический фонарь). Вторым фактором стало увеличение спроса на создание относительно дешевых и быстро исполненных живописных портретов. Многие свидетельства, описывающие то время, говорят о росте числа заказчиков, принадлежавших среднему классу. Третьим фактором было расширение группы художников-любителей. Женщины начали практиковать акварельные зарисовки и писали простенькие портреты для удовлетворения своих эстетических потребностей. Камера-люцида, камера-обскура и зеркала Лоррена (стекла Лоррена) служили главными средствами в имитации рисования [4, р. 54].

В XIX в. использование всякой техники было популярно. Более того, в век технического прогресса технические изобретения и новшества вызвали интерес в среде горожан третьего сословия, проживавших в Европе. Фрэнсис Рональдс в 1825 г. запатентовал персепктограф, значительно отличавшийся от тех, что были в эпоху Возрождения и Новое время. Он писал в своей книге: «Одним из важнейших аспектов высокого искусства является воображаемая композиция», а «наличие машин может способствовать убеждению, что художнику не нужно утруждать себя изучением основной теории перспективы» [4, р. 55]. В XIX в. во многих городах Европы продавались приборы для астрономических измерений с подробной инструкцией к их применению. Их можно было купить в специальных магазинах, торгующих фотоаппаратами, биноклями и такими устройствами, как камера-обскура и камера-люцида.

Любая машина, любое приспособление, которое могло бы помочь профессиональным и непрофессиональным художникам, имели и имеют отличный шанс на успех. Одним из преимуществ художников как проектировщиков перспективных машин был доступ к передовым технологиям. Эти изобретения предоставляли новые инструменты и возможности, расширяя творческий потенциал. Технический прогресс, происходивший на протяжении нескольких веков, сыграл значительную роль в развитии

изобразительного искусства, облегчая работу мастеров и внося новые элементы в процесс создания картин.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Малахова С. В., Швец Э. Г. Методологический инструментарий Мартина Кемпа в исследовании оптических правил в западноевропейском искусстве. По материалам книги «Kemp M. J. The Science of art. Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat» // 21 век: фундаментальная наука и технологии : сб. по итогам проведения междунар. конф. North Charleston, N. C. : Spc Academic, 2019. P. 5–11.

2. Малахова С. В., Швец Э. Г. Проблема изучения истории камеры-обскура в XVII–XIX веках. По материалам книги «Kemp M. J. The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat» // Наука в современном информационном обществе : мат-лы XX Междунар. науч.-практ. конф. North Charleston, N.C. : Spc Academic, 2019. P. 3–12.

3. Edgerton S. Y. The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance Linear perspective changed our vision of the Universe. New York : Cornell University press, 2009.

4. Kemp M. J. The Science of art. Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat. New Haven ; London : Yale University press, 1990.

5. Steadman P. Vermeer's camera. Uncovering the truth behind the masterpieces. Oxford : Oxford University Press, 2001.

Геометрические идеи XIX – начала XX века и их воплощение в живописи

Внимание статьи сфокусировано на геометрических идеях, оказавших влияние на живопись XX столетия. Прослеживается история развития геометрии в XIX в., выделяются ее концепции, нашедшие отражение в искусстве, среди которых важнейшее место занимает визуализация четвертого измерения.

Ключевые слова: история геометрии; неевклидова геометрия; четвертое измерение; кубизм; футуризм

Yulia Shevtsova

Geometric Ideas of the 19th – early 20th Centuries and Their Embodiment in Painting

The article is devoted to the analysis of geometric ideas that influenced the painting of the 20th century. The history of the development of geometry in the 19th century is considered, new geometric concepts that are reflected in the art are highlighted, among which the visualization of the fourth dimension takes the most important place.

Keywords: history of geometry; non-euclidean geometry; fourth dimension; cubism; futurism

В истории математики девятнадцатое столетие занимает особое место: с точки зрения классификации, предложенной выдающимся ученым А. Н. Колмогоровым, в этом веке начинается

новый период развития науки – период современной математики. Начало его связано с «внезапным возрождением» геометрии, приведшим затем к ее революционным преобразованиям и в конечном итоге к трансформации всей математики. Открытие неевклидовых геометрий и расширение представлений о пространстве не только определило характер научных исследований следующего столетия, но и оказало значительное влияние на искусство: подобного проникновения математических идей в художественную жизнь мировая культура до этого не знала. Необычность и вместе с тем притягательность новых геометрических концепций была столь велика, что они вышли за узкие рамки математического сообщества и привлекли внимание огромного числа ученых и совершенно далеких от классической науки деятелей. К XX в. имена творцов новой геометрии были уже на слуху, их воспевали поэты, ее понятия стали предметом обсуждения литературных персонажей, однако наибольший отклик эти идеи нашли в среде художников.

Визуальные искусства попали под влияние новой науки не случайно, поскольку именно они на протяжении всей человеческой истории находились в постоянном взаимодействии с геометрией, ставя перед ней специфические задачи и тем самым обогащая ее. Достаточно вспомнить в этой связи базирующуюся на понятии проекции математическую теорию перспективы и труды великих мастеров эпохи Возрождения – Альберти, делла Франчески, да Винчи, Дюрера. Позднее, уже в XIX в., отталкиваясь от концепций, порожденных данной теорией, находившийся в плену в Саратове после Отечественной войны 1812 г. французский инженер и математик Виктор Понселе пришел к исследованию геометрических свойств, сохраняющихся при проективных преобразованиях, и создал новую дисциплину – проективную геометрию, сыгравшую огромную роль в истории математики. Это было первым шагом на пути преобразования всей науки, дальнейшее развитие которой привело к обратной тенденции: абстрактные построения нашли свое преломление в художественном поле.

В своей книге, посвященной истории науки, французские математики, публиковавшиеся под коллективным псевдонимом Ни-

кола Бурбаки, указали приблизительные хронологические рамки «золотого века геометрии» – период между 1795–1872 гг. [4, с. 128]. Начало этой эпохи они связали с работами создателя начертательной геометрии Гаспара Монжа и публикацией Понселе «Трактата о проективных свойствах фигур» в 1822 г.

Через четыре года после выхода в свет исследований Понселе в России на заседании отделения физико-математических наук Казанского университета Н. И. Лобачевский выступил с докладом, в котором впервые представил способ построения названной им «воображаемой» геометрии и носящей в настоящее время его имя. Это открытие нашло отражение в его работе «О началах геометрии» 1829 г. Известно, что к подобным идеям около 1800 г. пришел выдающийся немецкий математик К.-Ф. Гаусс, но он не опубликовал свои результаты, относящиеся к данной теме. Независимо от Лобачевского в 1832 г. венгерский математик Я. Бояйи издал свое оригинальное исследование, посвященное тем же вопросам.

Основанием для построения новой геометрии послужил V постулат Эвклида, в котором (в современной формулировке) утверждалось, что на плоскости через точку всегда можно провести единственную прямую, не пересекающую данную; в геометрии Лобачевского принималась аксиома о том, что такая прямая не единственна, а их бесконечное множество. В 1859 г. английский математик А. Кэли пришел к построению другой геометрии, названной впоследствии Ф. Клейном эллиптической: в ней две прямые всегда пересекаются, а сумма углов треугольника больше двух прямых. Устранение сомнений в непротиворечивости неевклидовых геометрий связано со становлением теории поверхностей, развитой К.-Ф. Гауссом, изучавшим свойства, сохраняющиеся при их изгибании.

Лекцию Б. Римана «О гипотезах, лежащих в основе геометрии», прочитанную им в 1854 г. при вступлении на должность профессора Гёттингенского университета в присутствии К.-Ф. Гаусса, можно считать кульминационным моментом в истории геометрии XIX в. Риман, используя идеи Гаусса, ввел понятие « n -кратного протяженного многообразия», элемент которого он назвал точкой.

Изучая метрические отношения на таких многообразиях, он определил «римановы пространства» (их частным случаем являются поверхности в обычном пространстве) и выделил наиболее простые, однородные по своим свойствам типы пространств, обладающие постоянной кривизной.

Риман внес также огромный вклад в становление и развитие еще одной области геометрии – топологии, изучающей геометрические свойства, сохраняющиеся при непрерывной деформации. В работах И.-Б. Листинга (1862) и А.-Ф. Мёбиуса (1861) впервые был приведен пример одной из самых знаменитых топологических фигур – неориентируемой поверхности, известной сегодня как «лист Мёбиуса».

В 1872 г. немецкий математик Ф. Клейн в лекции, вошедшей в историю под названием «Эрлангенская программа», указал общий принцип построения различных геометрий: каждая из них теперь стала трактоваться как учение о свойствах фигур, не меняющихся при преобразованиях той или иной группы. Таким образом, 70-е гг. XIX столетия оказались завершающими для «золотого века геометрии», поскольку новые геометрические идеи «наконец были поняты широким кругом математиков и прочно вошли в науку» [1, с. 157]. Важнейшим следствием перечисленных событий явился переход к изучению различных «пространств»: евклидова, пространства Лобачевского, проективного, n -мерного, риманова, топологического и др. Все они обладают специфическими свойствами или, иными словами, имеют свою геометрию [1, с. 93].

Возможно, ни одна из созданных в XIX в. геометрий не может сравниться по невероятному интересу и востребованности с геометрией многомерного пространства, окруженной, по меткому высказыванию математика Г. С. М. Кокстера, «привлекательным ореолом таинственности» [11, с. 563]. Само понятие геометрии n -измерений впервые появилось в 1843 г. в статье А. Кэли «Главы аналитической геометрии n -измерений» [14, с. 231]. Независимо от Кэли в 1844 г. Г. Грассман изложил подобные идеи в «Учении о линейном протяжении». Работы Кэли и Грассмана – первые систематические исследования по началам многомерной геометрии,

построенные на формальной аналогии с аналитической геометрией трехмерного пространства путем обобщения на произвольное число измерений.

При всем этом идеи геометров XIX в. были недоступны для понимания неподготовленного читателя, поэтому для проникновения новых геометрических концепций в нематематическую среду требовалось появление сочинений популяризаторского и просветительского характера. Первыми в кругу таких работ следует назвать статьи немецкого физика и математика Германа Гельмгольца, значение которых, по мнению Ф. Клейна [10, с. 318], «заключается прежде всего в том, что они были прочитаны гораздо более широким кругом публики, чем какая-либо другая работа того времени по неевклидовой геометрии. Так, вскоре после этого развернувшаяся в кругу нематематиков (например, в философском кругу) популярная дискуссия по неевклидовой геометрии основывалась почти исключительно на работах Гельмгольца». Его исследования были опубликованы не только в Германии, но и в Англии, Франции и США. Популяризаторская статья Гельмгольца «О происхождении и значении геометрических аксиом» была переведена на русский язык и появилась в журнале «Знание» в 1876 г., именно через нее с неевклидовыми геометриями познакомилась Н. Г. Чернышевский, Л. Н. Толстой и, возможно, Ф. М. Достоевский [8].

У Гельмгольца впервые встречается идея, растиражированная в дальнейшем авторами литературных, научно-популярных и научных сочинений, посвященных пониманию многомерного пространства [17; 18]: читателю предлагается представить себе вымышленное живое существо, «одаренное рассудком», обитающее в мире, геометрия которого отличается от геометрии нашего пространства. Это существо уподобляется человеку в способе познания геометрических свойств окружающего мира: перемещаясь в таком пространстве, оно получает представления о нем и делает выводы о его геометрии. Гельмгольцу удалось с помощью ряда примеров, основанных на использовании оптических искажений на отражающих зеркальных поверхностях, показать, как могло бы восприниматься человеком сферическое или псевдосферическое

пространство, однако «вследствие нашей телесной организации мы находимся в полной невозможности представить себе способ созерцания четвертого измерения» [5, с. 50]. Такое заключение восходит к суждению Канта, который, размышляя над природой трехмерности пространства, констатировал: «Если возможно, чтобы существовали протяжения с другими измерениями, то весьма вероятно, что Бог где-то их действительно разместил» [7, с. 71], замечая при этом, что «четвертая степень есть нелепость в отношении того, что мы можем представить себе о пространстве силою воображения» [7, с. 69].

Таким образом, один из выводов, к которым пришли геометры XIX в., – невозможность как-либо визуализировать многомерное пространство. Новая геометрия, базирующаяся на аналитических методах, в этом и не нуждалась, однако выдающийся немецкий математик Давид Гильберт отметил, что «наглядное понимание играет первенствующую роль в геометрии, и притом не только как обладающее большой доказательной силой при исследовании, но и для понимания и оценки результатов исследования» [6, с. 6]. Благодаря наглядности, по его мнению, могут «выявиться результаты важнейших направлений геометрии, содействующие справедливой оценке математики в широкой публике» [6, с. 8].

Одним из первых математиков, считавших, что при всей сложности восприятия человек может научиться представлять четырехмерное пространство и изучать свойства четырехмерных фигур, был автор работы «Теория множественных непрерывностей» швейцарец Людвиг Шлефли [12, с. 79]. Он дал полное описание шести правильных четырехмерных многогранников; самым известным из них является гиперкуб (тессеракт), имеющий 16 вершин и 32 ребра, а грани которого – восемь трехмерных кубов. Классификация Шлефли была заново независимо открыта американским математиком В.-И. Стрингхемом (1880) и немецким математиком Гоппе (1882). Используя методы синтетической геометрии, Стрингхем создал изображения шести правильных гипертел в четырехмерном пространстве.

В начале XX в. геометрия четырехмерного пространства скорее находилась на периферии научных исследований: большое число работ в области многомерной геометрии, опубликованных к концу XIX в., позволило Ф. Клейну констатировать: «...современному поколению эти идеи кажутся столь естественными, – теперь представляется даже слишком скромным ограничиваться при обобщении каким-либо конечным числом n -переменных» [9, с. 207]. Но среди менее крупных математиков «современного поколения» нашлись энтузиасты, продолжившие изыскания, связанные с проблемой визуализации. На рубеже XIX–XX вв. вышли в свет труды самого оригинального исследователя и популяризатора многомерной геометрии американца Ч.-Х. Хинтона с иллюстрациями, позволяющими получить представление о четырехмерных телах («Новая эра мысли», 1888; «Четвертое измерение», 1904). Он даже предложил ряд специальных мысленных упражнений с кубами, направленных на развитие высшего пространственного чувства. Идеи Хинтона, его одержимость этой темой оказали огромное влияние на увлечение многомерными пространствами в художественной среде.

Во Франции с размышлениями Хинтона познакомились через ряд французских исследований по четвертому измерению, среди которых особое место занимают работы выдающегося математика Анри Пуанкаре и «Трактат по элементарной геометрии четырех измерений» (1903) Эспри Жюффре – скорее популяризатора и компилятора, чем крупного математика. В настоящее время упоминание имени Жюффре встречается в основном в искусствоведческой литературе, посвященной истории кубизма: его трактат не изучают математики, поскольку используемые в нем подходы устарели, и не читают художники, поскольку его анализ требует специальной математической подготовки.

Первые два предложения книги Жюффре следующие: «Четырехмерный мир существует без всякого сомнения только в геометрическом смысле. Однако ничто не мешает предположить его конкретное существование, и в этом случае наш мир будет его частью». Он указывает, что четвертым измерением пренебрегали в пользу трех других, «которые хорошо справлялись со своей ролью, пока

имели дело лишь с движениями, подвластными нашим чувствам и... являющимися объектами восприятия, в то время как движения атомов, а также четвертое измерение представляют собой умозрительные объекты». Геометр перемещает прямые, плоскости и пространства «самым разным образом, соединяет их между собой, как ему заблагорассудится, населяет их фигурами, созданными его воображением и связанными законами, рабом которых становится он сам» [21, р. 8].

Несомненно, труд Жюффре заинтересовал художников еще и потому, что с самых первых строк вдохновляет их на создание четырехмерного пространства в своих произведениях, поскольку напрямую заявляет о возможности его существования. Четырехмерное пространство – это то, что нельзя наблюдать в реальных условиях и что может существовать лишь в голове того, кто о нем размышляет. Не в этом ли заключается фундаментальная цель живописного и любого другого искусства – создать иной, придуманный мир, который «потребитель» этого искусства будет постигать не столько данными ему природой пятью чувствами, сколько силой своего разума и воображения?

В 1913 г. поэт и искусствовед Гийом Аполлинер в книге «Художники-кубисты», ставшей впоследствии важнейшим источником истории кубизма, охарактеризовал влияние геометрических идей на формирование новой живописи. Аполлинер указал на то, что большинство начинающих художников «хорошо разбираются в математике», хотя сами не осознают этого и подвергаются критике за увлечение геометрией, хотя эта наука, «имеющая своим объектом пространство, его измерение и отношения, строящие его, во все времена была самым правилом живописи»: «геометрия для пластических искусств – то же самое, что грамматика для искусства писателя» [19, р. 8–9]. Этим объясняется интерес к новым возможностям, которые предоставляет данная наука для экспериментов с трансформацией пространства: четвертое измерение реализует бесконечность, наделяя объекты свойством пластичности. Направление «научного кубизма» по Аполлинеру, в отличие от «физического кубизма», базирующегося не на реальности видения,

а на «реальности знания», представлено работами Пабло Пикассо, Жоржа Брака, Жана Метценже, Альберта Глейса, Мари Лорансен и Хуана Гриса. Они, разбивая предметы на отдельные плоскости и грани, нарушают представление о трехмерности и создают иллюзию дополнительного пространственного измерения.

Проводником геометрических идей и учителем новой геометрии был «математик кубизма» Морис Пренсе, обративший внимание Пикассо на трактат Жуффре. Искусствовед Линда Хендерсон, автор ставшего хрестоматийным исследования по взаимодействию искусства и неевклидовой геометрии, показала влияние этого трактата на развитие кубизма, проанализировав, например, сходство чертежей из книги Жуффре с картиной Пабло Пикассо 1910 г. «Портрет Амбруаза Воллара» [20, р. 158–162], а также с работой Марсея Дюшана 1911 г. «Портрет шахматистов» [20, р. 237–246], в которой преломляется идея Жуффре, сравнившего способность постижения четырехмерного пространства с игрой в шахматы с завязанными глазами. Аналогичные заключения сделал Тони Роббин при изучении композиции «Портрета Даниэля Анри Канвейлера» Пикассо (1910) [22, р. 30].

В период рождения и становления кубизма на фоне исследований Г. Минковского, а затем А. Эйнштейна и появления теории относительности стала распространенной и даже модной в среде футуристов еще одна концепция четвертого измерения, трактуемого не как пространственная характеристика, а как время. Это привело к многочисленным попыткам отразить в искусстве движение во времени с помощью многокадровых композиций, наложения изображений, помещения одних сюжетов внутрь других. Так, например, основываясь на экспериментах с фотографиями Э. Мейбриджа и Э.-Ж. Марея, Дюшан создал «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» (1911–1912), Дж. Балла – серию «Девочка, бегущая по балкону» (1912) [15, с. 390].

Отталкиваясь от геометрических обобщений, во многом базирующихся на учении философа и математика К. Шойенмакера, П. Мондриан пришел к новой художественной системе, названной им неопластицизмом. В 1918 г. Тео ван Дусбург сформулировал

отношение пластицизма к геометрии: по его мнению, использование новыми художниками математики сопоставимо с использованием анатомии мастерами эпохи Возрождения, а современное произведение искусства требует глубокого знания, в том числе и четырехмерной геометрии. «С помощью простой математики мы никогда не сможем написать картину, однако с математикой (с ее помощью) мы можем это сделать хорошо» [20, р. 454]. Абстрактная живопись обрела свой язык – им стал язык геометрических форм.

Несмотря на то что в начале XX в. в России не было выдающихся геометров, сравнимых по уровню научных результатов с Пуанкаре или Гильбертом, здесь были свои популяризаторы математики и восприимчивые к новым идеям. Не случайно, что в 1912 г. в романе «Петербург» Андрея Белого, сына крупного русского математика Николая Бугаева, возникла супрематическая геометрия городских проспектов. Путешествующего в черном кубе кареты главного героя романа Аполлона Аполлоновича Аблеухова успокаивала только одна фигура – квадрат. «Он, бывало, подолгу предавался бездумному созерцанию: пирамид, треугольников, параллелепипедов, кубов, трапеций. Беспокойство овладевало им лишь при созерцании усеченного конуса. Зигзагообразной же линии он не мог выносить» [3, с. 21]. А в 1915 г. в Петрограде открылась знаменитая выставка футуристических картин «0,10», на которой в своей лекции Малевич объявил квадрат «живым царственным младенцем, дитем четвертого измерения и восставшим Христом» [2, с. 10]. На этой же выставке им была представлена композиция «Движение масс живописи в четвертом измерении».

В том же 1915 г. в России вышел в свет перевод сочинения Хинтона «Воспитание воображения и четвертое измерение», выполненный П. Д. Успенским, ученым-мистиком, создателем уникального российского учения о гиперпространстве. В опубликованной в 1918 г. книге «Четвертое измерение» Успенский высказал мысль о том, что люди – «это существа четырех измерений и обращены к третьему измерению только одной своей стороной». Главная особенность четырехмерного мира заключается в эмоциональном отличии от трехмерного, а цель искусства

состоит в сближении человека «с таинственным миром четырех измерений». Анализируя искусство футуристов, увлеченных возможностями новой геометрии, Успенский подверг его критике, назвав фальсификацией. По его суждению, футуризм упрощает саму идею: возможность видеть в четвертом измерении предполагает наличие специальных ощущений, которыми не обладает человек. Особенность этих ощущений в том, что они «уже не имеют характера зрительных восприятий и их нельзя пытаться передать в живописи, совершенно так же, как в скульптуре нельзя передать красками заката солнца» [16, с. 100].

Ажиотаж вокруг четвертого измерения в кругу кубистов и футуристов в начале XX в. несколько затмил другие результаты новой геометрии, однако интерес к ним не был утрачен. Более того, Тони Роббин считает в этой связи, что разработанный в культуре «философский и мистический подход к четвертому измерению, геометрии измерений и неевклидовой геометрии, подход настолько общий, что не было проведено реального различия между этими очень разными геометриями» [22, р. 28]. Не случайно у В. Брюсова в стихотворении «Мир N измерений» творцом многомерной геометрии наряду с Риманом выступает Лобачевский.

Идеи Римана о неоднородности пространств по своим свойствам, приводящей к невозможности свободного движения фигур без изменения расстояния между точками, осваивались следующими поколениями художников и преломлялись в их творчестве. В своей автобиографической повести со знаковым названием «Пространство Эвклида» К. Петров-Водкин описал приведшие к размышлениям об искривлении пространства реальные события, связанные с извержением Везувия, как сорвавшие его «с глады и прямизны Эвклида» [13, с. 341]. В ранних работах Р. Фалька («Пейзаж с парусником», 1912; «Старая Руза», 1913) мир реального пейзажа, превратившийся в неевклидов, передан с помощью деформации плоскостей и прямых линий. В живописи пространство, созданное по законам геометрии Лобачевского или Римана, самодостаточно и замкнуто; элементы этого мира наследуют его характеристики, трансформируются и приобретают свойства текучести и подвижности.

Список геометрических фигур, востребованных в визуальных искусствах, в начале XX в. был расширен. Эксперименты велись с простейшими геометрическими формами (квадрат, линия, плоскость) и поверхностями второго порядка; к цилиндру, шару и конусу, из которых, как считал Сезанн, моделируется все в природе, и уже упоминавшимся четырехмерным многогранникам (среди них особой привлекательностью обладал тессерак) были добавлены более сложные топологические поверхности. Так, односторонняя лента Мёбиуса стала одной из любимых тем В. Баранова-Россине.

Было бы большим упрощением сводить влияние геометрии на искусство к обогащению его ранее неизвестными формами или новыми представлениями о природе пространства и времени. По моему мнению, недооценен другой аспект ее воздействия: геометры показали, как незамутненный предрассудками разум расширяет горизонты познания, позволяет выходить на более высокий уровень абстракции и создавать собственные миры. Эта идея была с воодушевлением подхвачена художниками и определила дальнейший характер развития искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Александров А. Д.* Абстрактные пространства // Математика, ее методы, содержание и значение. М. : Изд-во АН СССР, 1956. С. 93–180.
2. *Андреева Е.* Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб. : ИД Ивана Лимбаха, 2011.
3. *Белый А.* Петербург. СПб. : Наука, 2004.
4. *Бурбаки Н.* Очерки по истории математики. М. : Изд-во иностранной литературы, 1963.
5. *Гельмгольц Г.* О происхождении и значении геометрических аксиом. СПб. : Изд-во журн. «Науч. обозрение» М. М. Филиппова, 1895.
6. *Гильберт Д.* Наглядная геометрия. М. : Наука, 1981.
7. *Кант И.* Мысли об истинной оценке живых сил // Кант И. Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М. : ЧОРО, 1994. С. 51–82.
8. *Кийко Е. И.* Восприятие Достоевским неэвклидовой геометрии // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1985. С. 120–128.

9. *Клейн Ф.* Лекции о развитии математики в XIX столетии. Ч. 1. М. ; Л. : Объединенное научно-техническое изд-во НКТП СССР, 1937.
10. *Клейн Ф.* Неевклидова геометрия. М. ; Л. : ОНТИ, 1936.
11. *Кокстер Г. С. М.* Введение в геометрию. М. : Наука, 1966.
12. Математика XIX века: Геометрия. Теория аналитических функций / под ред. А. Н. Колмогорова, А. П. Юшкевича. М. : Наука, 1981.
13. *Петров-Водкин К. С.* Пространство Эвклида. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1932.
14. *Розенфельд Б. А.* История неевклидовой геометрии: Развитие понятия о геометрическом пространстве. М. : Наука, 1976.
15. *Турчин В. С.* Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М. : Прогресс-традиция, 2003.
16. *Успенский П. Д.* Четвертое измерение. Пг. : Изд. М. В. Пирожкова, 1918.
17. *Хинтон Ч. Х.* Четвертое измерение и эра новой мысли. Пг. : Новый человек, 1915.
18. *Эббот Э. Э.* Флатландия. СПб. : Амфора, 2001.
19. *Apollinaire G.* Les peintres cubistes. Paris : Eugene figure et Cie, 1913.
20. *Henderson L. D.* The fourth dimension and Non-Euclidean geometry in modern art. Cambridge : MIT Press, 2013.
21. *Jouffret E.* Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à «n» dimensions. Paris : Gauthier-Villars, 1903.
22. *Robbin T.* Shadows of reality: The fourth dimension in relativity, cubism and modern thought. New Haven : Yale Univ. Press, 2006.

**Фреска «Неопалимая Купина»
на портале Софийского собора в Вологде
как отражение духовных исканий русского народа
во второй половине XVII века. Опыт исследования**

Наружная фреска на южном портале Софийского собора в Вологде «Неопалимая Купина» – уникальный памятник русского церковного искусства XVII в. Анализируются рисунок, колорит, особенности стиля письма ее автора – изографа Димитрия Плеханова (методом картограммирования). Приводятся данные о состоянии сохранности, исследуются слои поздних записей. Дается богословское толкование сюжетов стенописи вологодского храма. Композиция рассматривается в историческом контексте XVII столетия.

Ключевые слова: древнерусская живопись; монументальное искусство; «Неопалимая Купина»; картограмма; Димитрий Плеханов; Софийский собор; искусство XVII в.; Вологда; стенопись; фреска

Svetlana Shpakovskaya
**The Fresco “Burning Bush”
on the Portal of St Sophia Cathedral in Vologda
as a Reflection of the Spiritual Searching
of the Russian People in the Second Half
of the 17th Century. Research Experience**

The article examines the outdoor fresco “Burning Bush” on the southern portal of St Sophia Cathedral in Vologda. The drawing and color, features of the painting

style of the isographer D. Plekhanov are analyzed by the mapping method. The data on the state of preservation of the painting are given, the layers of late records are examined. The theological justification of the exterior decoration of the Vologda St Sophia Cathedral is given. The fresco is introduced into the historical context of the epoch of the 17th century.

Keywords: ancient Russian painting; monumental art; “Burning Bush”; cartogram; Dimitri Plekhanov; St Sophia Cathedral; art of the 17th century; Vologda; wall painting; fresco

Наружные росписи храмов – тема, разработанная мало в современном искусствознании. Между тем такая живопись недолговечна, поскольку не защищена от агрессивного воздействия окружающей среды (надвратные фрески дошли до нас в основном благодаря поздним пристройкам крылец и сеней), а значит, остро стоит проблема изучения и сохранения этого пласта культурного наследия.

Отношение исследователей к оформлению фасадов, как правило, менее внимательное, чем к интерьерам, поскольку в большинстве случаев сохранность этих произведений церковного искусства фрагментарна, они подвергались многочисленным записям и реставрационным вмешательствам. Недостаточно внимания уделяется и анализу связи наружной живописи с иконографической программой и архитектурой соборов.

Уникальной работой на эту тему стала монография М. А. Орловой «Наружные росписи средневековых храмов. Византия. Балканы. Древняя Русь» [4]. Однако, как видно из названия, она завершается рассмотрением памятников XVI столетия. Фасадная декорация периода XVII в. и последующего времени изучена мало и не систематизирована.

Настоящая работа посвящена исследованию фресок XVII в. южного¹ портала Софийского собора в Вологде (*ил. 1*) и подразумевает их иконографический, богословский и стилистический анализ. В рамках предпринятого изыскания была снята калька с графы фрески и передана на хранение в ВГИАИХМЗ², составлена картограмма (*ил. 2*) («точное воспроизведение авторского рисунка, композиции и состояния сохранности фрески в определенном

масштабе» [8, с. 72], масштаб оригинала картограммы 1:10), определено количество поновлений, установлены авторский колорит живописи и предположительные сроки исполнения росписи мастерами по «дневным» швам.

Исследование проводилось летом 2021 г. Фрески портала на тот момент находились в неудовлетворительном состоянии. Особые опасения вызвала фигура ангела, изображенного справа. Наблюдалась обширная отслойка живописного грунта, покрытого сильным кракелюром, а также рыхлость красочного слоя. Кроме того, на этом участке фрески полностью разрушено реставрационное бортовое укрепление, что ведет к накоплению влаги в грунте. Необходимо было срочное укрепление во избежание утраты росписи.

Изображение «Неопалимая Купина» сохранилось лучше, однако по всей поверхности заметны сильные утраты красочного слоя, размыты и следы поздних записей. Эти причины послужили поводом для настоящего исследования. Живопись в отдельных местах забрызгана серебряной краской, что, очевидно, является следствием неаккуратности рабочих, выполнявших покраску козырька, защищающего фреску сверху. Колера авторской живописи было установить крайне сложно, потому как в большинстве случаев разглядеть их можно было исключительно в графье и там, где произведена расчистка от поздних записей. Вставки на месте утрат, сделанные в XVIII–XIX вв., плотно притерты к авторскому грунту XVII в., кое-где наслаиваются на него, первоначальная живопись оказалась законсервирована таким образом. На изображении ангела слева от портала слой грунта очень рыхлый, что привело к полной утрате не только живописных разделок, но и разрушению тонких линий сложного цветочного орнамента на латах (ил. 3).

Из многочисленных источников известно, что роспись собора производилась ярославским мастером Димитрием Плехановым со товарищи в 1686–1688 гг. При исследовании колеров авторской наружной живописи было обнаружено, что они идентичны тем, что использовались для интерьера, это подтверждается и цитатой из приходо-расходной книги 1688 г., приведенной

Суворовым: «Подряточку ж стенного писма Дмитрию Григорьеву дано за краски, что они писали у соборной церкви три церковные выхода своими красками, 2 рубли» [6, с. 147]. Обнаруженные «дневные швы» дают возможность предположить, что обрамляющая портал живопись была исполнена примерно в 3–5 дней. Первый шов проходит горизонтально по середине красной разганки, отделяющей изображения ангелов от композиции «Неопалимая Купина» на всем ее протяжении. Два других шва расположены слева и справа от нее.

В ходе исследования составлены точные колера авторской живописи портала и проведен сравнительный анализ выкрасок с фресками храма Николы Мокрого в Ярославле, Иоанна Предтечи в Толчкове, в росписях которых также участвовал Димитрий Плеханов. Обнаружено почти полное совпадение некоторых красок. Из этого можно заключить, что Димитрий Плеханов со товарищи владели своей разработанной системой колеров и могли использовать ее в разных храмах. Одним и тем же набором красок мастера создавали различный колорит в декоре церковей за счет определенного соотношения цветов и изменения тона на более темный или светлый. Система расчета живописных колеров была столь же уникальной, как набор саженок для возведения здания, разметки масштабов фигур и композиций. XVII столетие – эпоха активного строительства и росписей храмов. Стремительное развитие нового стиля русского зодчества потребовало от стенописцев поиска простых и эффектных художественных решений. Создание быстрой в использовании живописной системы – выдающееся достижение отечественной школы этого времени.

Мастера наносили на стену двухслойный грунт, общая толщина которого составляла около 2 см. Он состоит из извести с добавлением льняного волокна и костры. На участках, где утрачен красочный слой, хорошо просматриваются следы синопии (подмалевки), нанесенной желтой охрой. Оси центрального четырехугольника размечены этой краской и образуют большой крест. Особенностью графы является ее филигранность. Линии выполнены уверенной рукой и оканчиваются там, где это необходимо,

характерным для прорисей того времени завитком (точкой), тогда как в других памятниках они обычно более простые. Это отличие отчетливо заметно в сохранившихся фигурах ангелов, олицетворяющих Силы Небесные. В рисунке графьи практически нет изгибов, за исключением окружий, например, фланкирующего сферу с изображением Богородицы. Все окружая сфер и нимбов выполнены циркулем, о чем свидетельствуют отверстия от острья. Вполне возможно, что графью наносил сам Димитрий Плеханов, имевший квалификацию знаменщика.

Уникальна композиция «Неопалимая Купина». Такая иконография – сфера с Богородицей вписана в изогнутые четырехугольники в окружении Небесных Сил – присуща скорее иконописи, и, вероятно, это единственное сохранившееся на сегодняшний день фасадное изображение в технике фрески с данным сюжетом. Неопалимая Купина встречается в стенописи XVII в. только в древнем изводе – в виде горящего, но не сгорающего куста. Например, в южной галерее упомянутого ярославского храма Николы Мокрого. Аллегорическое изображение – более позднее. Самые ранние иконы, написанные на эту тему, датируются XVI в.

Вызывают интерес исторические события, происходившие незадолго до появления фрески «Неопалимая Купина» на фасаде Софийского собора. О строительстве самого первого на Руси храма-придела в церкви Рождества Богородицы в Путинках сообщает Иван Забелин: «На Дмитровке деревянная церковь Рождества Богородицы, как и все дворы прихожан, также выгорели без остатка. Церковный причт и прихожане стали думать и хлопотать о постройке церкви каменной и при том пожелали выстроить церковь во имя Неопалимой Купины, быть может, в размышлениях о спасении от будущих столь губительных пожаров. Живейшее участие в этом деле принял прибывший в Москву в феврале 1649 года Иерусалимский патриарх Паисий, который не только дал благословение на постройку храма, но и усердно просил о том государя, молодого царя Алексея Михайловича» [3, с. 6–7]. В 1680 г., за шесть лет до начала росписей Софии,

в Москве строится еще один храм, главный престол которого освящен в честь образа Богоматери Неопалимая Купина. Уникальная церковь с шатровой колокольной была снесена в 1930 г. О месте нахождения храма напоминают названия Неопалимовских переулков, расположенных в районе Плющихи. Возведение этого московского храма было связано с чудом избавления царского стременного конюха Дмитрия Колошина от ложного обвинения. По преданию, конюх молился о помощи перед образом «Неопалимая Купина», после чего царю Федору Алексеевичу во сне явилась Пресвятая Богородица и объявила Дмитрия невинным. В благодарность Царице Небесной за избавление он построил храм в честь Ее чудотворного образа. Росписи Софии создавались при архиепископе Гаврииле, который до поставления на вологодскую кафедру пребывал в Новоспасском монастыре – месте захоронения членов рода Романовых, и, вероятно, знал об этих событиях будучи их современником. Дмитрий Плеханов в 1670-х вызывался в Москву и тоже мог быть их свидетелем. Отец Плеханова – Григорий Степанов Куретников (уп. 1646–1678 гг.), будучи кормовым иконописцем второй статьи, также неоднократно вызывался в государеву Оружейную палату для исполнения заказов. Из описи состояния Софийского собора 1663 г. следует: «Образ местной Неопалимые Купины Пречистые Богородицы, обложен серебром басмяным, золочен, у Пречистые Богородицы и у Предвечного Младенца венцы серебряные, резные, золочены; а у четырех евангелистов венцы серебряные, резные, позолочены...» [6, с. 14–15], что свидетельствует о наличии этого образа в соборе и почитании его.

Иконе «Неопалимая Купина» молились о защите от пожаров, которые случались часто. Жива была в народе и память о польско-литовском разорении Вологды в начале XVII в., тогда сильно пострадал в огне Софийский собор. Все перечисленные факты говорят о том, что во второй половине XVII в. на Руси стало возрастать почитание этого образа и написание фрески над порталом Софийского собора, обращенного к площади, было отражением чаяний русского народа в тот исторический период.

Образы Неопалимой Купины и Софии Премудрости Божией тесно связаны богословским смыслом. Вокруг Богоматери собораны все силы мироздания: ангелы, архангелы, евангелисты, духи стихий, в целом олицетворяющие замысел Творца о творении. Божественный замысел является Премудростию Божией – Софией. Настоящая работа не подразумевает подробного богословского анализа иконографии «Неопалимой Купины», эта тема детально рассматривается в статьях Ж.-П. Дешлера [2], О. А. Суховой [5]. Глубокий смысл извода сокрыт в содержании Книги Бытия, псалмов 103, 134 и других священных текстах и апокрифах. Ограничимся определением значения сохранившихся изображений. Фрагмент фигуры с яркой радугой в медальоне в левой части композиции иллюстрирует «знамение завета» между Богом и землею (Быт 9:13). В симметричном медальоне справа ангел, держащий на руках трубящего человечка, – символ ветра (*ил. 4*). Ангел в воинских доспехах символизирует гнев Божий. На фреске он держит в правой руке огненный меч, с которым обычно изображается архангел Михаил. Ангел с чашей с человечком внутри – «дух разума», ангел с подсвечником – «дух страха Божия».

Исследуя варианты композиции «Неопалимой Купины», отметим, что фреска Софийского собора тяготеет к образцам второй половины XVII – XIX в., нежели к более ранним иконам из собрания Кирилло-Белозерского заповедника, ГТГ, Муромского историко-художественного музея, «Коломенского» и др. Полагаем, что живопись портала послужила образцом для написанной вологодским мастером Иваном Григорьевым Марковым иконы «Неопалимая Купина» 1709 г. (*ил. 5*), по рисунку они очень близки. Тем не менее идентичные со стенописью по рисунку иконы автором статьи не обнаружены.

Характерной особенностью фрески является обилие сфер, в которые komponуют детали. В них заключены Силы Небесные, окружающие Богоматерь с четырех сторон, также заключенную в кольцо (часто на иконах образованное огненными херувимами, чего нет на фреске). Такой композиционный ход встречается и в декорации

порталов в галерее храма Иоанна Предтечи в Толчкове, где росписями руководил также Димитрий Плеханов, и в других церквях, оформленных с его участием. Поскольку мастер был знаменщиком, то способ компоновки с использованием большого числа сфер вполне мог быть его авторской находкой. Необычно расположение тетраморфов на фреске. Орел как символ евангелиста Иоанна изображается на иконах в правом верхнем луче красного ромба, а здесь вместо этого ангел (символ Матфея). Интересно, что фигуры тетраморфов (сохранившиеся ангел и телец) по-разному развернуты к центру композиции, такой вариант написания встречается довольно редко. Как правило, все фигуры либо обращены к центру, либо от него. Нижний луч другого ромба словно бы скрыт за конусным возвышением архивольта портала. Изначально ромб был синего цвета, судя по всему, написан азуристом, положенным на черную рефть, об этом говорят частицы пигмента, сохранившиеся в графье. Уцелел лишь черный цвет подклада. Таким образом, сложившаяся иконная композиция была приспособлена под сложную форму пространства стены для решения монументальной задачи. Слева и справа от центрального фрагмента с Богородицей и ангелами, по всей вероятности, были изображены «Видение пророков Моисея и Иезекииля» и сюжеты с праотцами Иаковом и Иессеем. Справа сохранился фрагмент стенописи XVII в. малахитового цвета, на котором плохо различимы несколько линий графьи, но связать их в рисунок, увы, не представляется возможным.

Фигуры ангелов, фланкирующих портал, очень схожи с аналогичными изображениями у восточного портала галереи храма Иоанна Предтечи в Толчкове, отдельные детали почти совпадают. Это позволяет предположить, что частично разрушенный ангел, расположенный справа, в левой руке, очевидно, держал свиток, как и ангел слева. Традиция изображения ангелов у врат храма, в XVI–XVII вв. получившая широкое распространение, восходит к тексту книги Бытия: «И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни» (Быт 3:24).

Под ногами этого ангела на облачном фоне обнаружена надпись-граффити, состоящая из одного слова «хорошо». Судя по всему, она нанесена до последнего поновления живописи или ранее, поскольку покрыта слоем записи. Это дает основание отнести граффити к XVIII–XIX вв.

Фреску южного портала покрывали многочисленные записи разных лет, частично удаленные реставраторами. Известно о нескольких поновлениях стенового письма, начиная с первой половины XVIII в. Самое масштабное было выполнено в 1848–1850 гг. ярославским живописцем А. М. Колчиным. Его бригадой были произведены работы по подведению грунта к утраченным участкам фресок. Поздний грунт другой по составу и по сравнению с белой известковой основой XVII в. серый. По всей вероятности, поздние вставки в стенописи портала относятся к деятельности А. М. Колчина. На этих вставках видны следы клеевой живописи, восполняющей фигуры ангелов. Мастера старались пририсовать ее точно к утраченным участкам. Так, от фигуры ангела, изображенного в лепестке в правом верхнем углу, от живописи XVII в. сохранились лишь подол, ступни и крыло. Подобной реконструкции подверглись и другие фрагменты фрески. А. А. Рыбаков отмечает: «Столь же велики изменения, внесенные А. М. Колчиным в колористическую гамму росписей. Он резко усилил звучание каждого отдельного цвета, не смущаясь возникавшим при этом диссонансом. Мягкий фиолетоватый цвет старых фонов он заменил интенсивным холодным цветом прусской синей и ультрамарина. Вместо старой празелени, имеющей бархатистый пастельный тон, он применил изумрудную ярь-медянку. На месте старых красновато-коричневых земель он пишет темным краплагом, в росписи вместо охры почти всюду использует желтый крон и т. д.» [5, с. 201–202]. Заметен и еще один слой поновлений, вероятно, уже XIX в. (судя по стилю письма) – гамма была уплотнена настолько, что использовался открытый черный (*ил. б*). Первоначальные цвета изменены. Так, ангел в левом нижнем углу композиции ярко-голубого оттенка (характерного для живописи XVII в.) переписан сиенистым

колором и т. п. В целом поздние поновления, а затем и реставрационные расчистки привели почти к полной утрате авторского красочного слоя XVII в., состоявшего из светло-розовых, светло-зеленых, голубых красок и желтой охры. Справа от портала сохранился поздний изящный орнамент убруса, написанный крапlachным.

Фигурные уступы трех порталов расписаны в принятой в XVII в. манере. О договоре с мастерами упоминается в книге Н. Суворова [6, с. 147]. О том, была ли стенопись вокруг северного портала, информации не сохранилось. Своды западного крыльца украшает композиция «Древо апостольское» («Христос Виноградная Лоза») с деисисом, изображающая преемство Святого Духа от Христа через апостолов к епископам. «Неопалимая Купина» представляет замысел Творца о мироздании, в центре его – младенец Христос. Вместе сюжеты повествуют об установленном Создателем порядке: сотворение Вселенной через боговоплощение и передача благодати в тварный мир, который окончится Страшным Судом, его огромное изображение написано на западной стене внутри храма. Лоза напоминает о предстоящем времени жатвы: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец мой – виноградарь» и «Кто не пребудет во Мне, извергнется вон, как ветвь, и засохнет; а такие ветви собирают и бросают в огонь, и они сгорают» (Ин 15:1–7).

Неблагоприятно на сохранность стенописи повлияло принятое при реставрации 1950–1960-х гг. архитектором В. С. Баниге [1] решение разобрать крыльцо, пристроенное к южному фасаду. Среди прочих задач, поставленных в те годы реставраторами, было возвращение первоначального облика собора, которое подразумевало разбор поздних пристроек у всех трех входов. Вследствие чего оказались оголенными фрески западного крыльца и южного портала, что ускорило процесс их разрушения. Документы и фото фасадов храма на момент начала этих работ исчезли в 1990-е при невыясненных обстоятельствах.

В наши дни происходит неуклонное разрушение фресок южного портала Софийского собора в Вологде. Между тем этот

памятник монументальной живописи – единственное дошедшее до нас настенное изображение «Неопалимой Купины», образец мистической русской иконографии. Уходит в небытие объект исторического наследия, связанный с чудом явления царю Федору Алексеевичу Пресвятой Богородицы. Эта роспись была во многом отражением духовных исканий народа во второй половине XVII в. Развитие узорочья – самобытного стилистического направления русской архитектуры сподвигло мастеров к воспроизведению сюжета «Неопалимой Купины» в поздней иконографии, необычному переводу станковой живописи в монументальный формат. В начале XX в. был уничтожен московский храм во имя этого чудотворного образа, а в начале нынешнего от равнодушия погибает фреска Софийского собора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обозначения порталов по сторонам света в данном случае условное, поскольку ориентация памятника не типична для православного храма. Алтарь вологодского Софийского собора обращен не на восток, а больше на север.

² Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Баниге В. С., Перцев Н. В.* Вологда. М. : Искусство, 1970. URL: https://www.booksite.ru/ancient/historic/works_2_06.htm (дата обращения: 28.09.2021).

2. *Дешлер Ж.-П.* Икона Божьей Матери, именуемой Неопалимая Купина. Интерпретация мистико-дидактической иконы // *Русская поздняя икона от XVII до XX столетия / ГосНИИР; ред.-сост. М. М. Красилин; М., 2001. С. 315– 322.*

3. *Забелин И. Е.* Построение первой на Руси церкви в честь Пречистой Богородицы Неопалимой Купины // *Археологические известия и заметки, издаваемые Имп. Московским Археологическим Обществом. 1893. Т. 1. М. : Тов. тип. А. И. Мамонтова. С. 4–12.*

4. *Орлова М. А.* Наружные росписи средневековых храмов. Византия. Балканы. Древняя Русь. М. : Северный паломник, 2002.

5. *Рыбаков А. А.* Реставрация фресок и иконостаса вологодского Софийского собора в 1960 – 70-е годы // Вологодский государственный музей-заповедник. URL: https://vologdamuseum.ru/i/files/Sbornik/Sbornik_197.pdf (дата обращения: 28.09.2021).

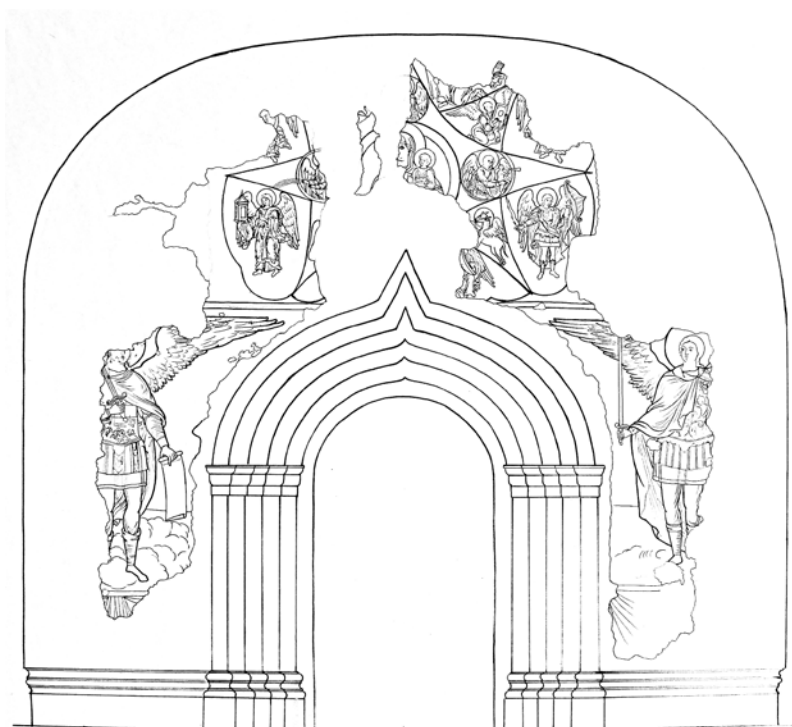
6. *Суворов Н.* Описание вологодского Софийского кафедрального собора. М., 1863.

7. *Сухова О. А.* Икона «Богоматерь Неопалимая Купина» первой трети XVII века в собрании Муромского музея // Сообщения Муромского музея-2017 : Мат-лы отчет. конф. МИХМ / под ред. Ю. М. Смирнова. Владимир, 2018. С. 5–48.

8. *Шпаковская С. Е.* К вопросу об изучении фрески «Успение Богородицы» на западной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Искусство христианского мира : сб. ст. Вып. XV. М. : Изд-во ПСТГУ, 2021. С. 72–83.



1. Фреска южного портала Софийского собора в Вологде.
Фото автора, 2021 г.



2. Графическая картограмма (автор С. Е. Шпаковская, публикуется впервые) наружной фрески XVII в. «Неопалимая Купина» южного портала Софийского собора в Вологде



3. Фрагмент фрески «Неопалимая Купина»
с изображением фигуры ангела слева от южного портала
Софийского собора в Вологде. XVII в.



4. Фрагмент фрески «Неопалимая Купина»
с изображением ангела в медальоне



5. Иван Григорьев Марков. Икона «Неопалимая Купина»
1709. ВГИАХМЗ



6. Фрагмент фрески «Неопалимая Купина». Стопа ангела

Особенности художественного языка Билла Виолы. Методы, техника, образы

Билл Виола – классик видео-арта. Анализ языка его произведений позволяет понять, как художник видит бытие человека. Жизнь – дорога к смерти, но это не нигилистическая ловушка, а окно для самопознания. Обращаясь к конкретным примерам, Виола рассказывает о физической уязвимости, ранимости человека и его духовной силе. Используя возможности медиа, он замедляет движущиеся изображения, чтобы сделать акцент на психологических состояниях людей в момент проживания ими эмоционального стресса. Философия Виолы помогает осознать превосходство человеческого духа над телом. Здесь важна каждая деталь, у всего своя роль: рабочие тетради художника, звуковое сопровождение видео, эстетика окружающего пространства. Виола мастерски сочетает религиозные смыслы, культурные коды эпохи Возрождения, современные технологии для того, чтобы донести до зрителя идеи гуманизма, показать их нерушимость, значимость развития в будущем.

Ключевые слова: современное искусство; видео; человек; пространство; время; сознание; жизнь; культура; религия; эмоции; человеческое сознание; самопознание; новые технологии

Irina Shrainer Features of Bill Viola's Artistic Language. Methods, Techniques, Images

The article examines Bill Viola's work features, one of the founders of video art. The analysis of artistic language helps to understand how Viola sees the

human being. Life is a road to death, but it is presented not as a nihilistic trap but as an unveiling for self-knowledge. Using the example of certain personalities, the artist tells, on the one hand, about the physical vulnerability of a person, and on the other, about his spiritual strength. The advantages of the medium used make it possible to slow down moving images to focus on important psychological pictures that appear in people's lives during emotional stress. The philosophy hidden in the works helps to realize the superiority of the human spirit over the physical body. Each detail is important: the artist's workbooks, the video soundtrack used, the aesthetics of the surrounding space. Viola masterfully combines religious meanings, Renaissance culture, modern technologies in order to convey to the viewer the importance of the inviolability of humanism and the continuation of its development in the future.

Keywords: contemporary art; video; person; space; time; consciousness; life; culture; religion; emotions; human consciousness; self-knowledge; modern technologies

Билл Виола – пионер видео-арта и настоящий классик. Вдохновленный историей искусства, религии, культуры, он создает фундаментальные произведения, воспевающие красоту и духовность. Творчество мастера всемирно признано, о чем свидетельствуют многочисленные выставки, награды и ретроспективы в знаковых местах, таких как, например, собор Святого Павла в Лондоне, где есть постоянная экспозиция его работ.

С начала карьеры художник предпочитал ультрасовременные формы творческого самовыражения. Его работы рождались в новой среде видео и еще в ранний период затрагивали глубокие темы – жизни, смерти, трансформации души и т. д. Виолу отличает неординарный взгляд на все это.

Одной из важных составляющих творчества Виолы всегда были путешествия, в них он черпал знания, занимался профессиональной подготовкой. Так складывался его жизненный путь, опыт, на базе которого сформировался неповторимый творческий язык. Художник подарил миру новое пространство для медитаций и глубоких размышлений: там время растянуто до бесконечности, а звук находится за пределами слышимости. В его портфолио не сравнимые ни с чем портреты, сюжетные сцены и пейзажи.

На протяжении всего творческого пути Виолой поднимаются актуальные гуманистические и религиозные проблемы. В ряду близких ему тем – человеческое тело и духовность; природа и ее циклы, память. Размышления о смысле жизни и вере заложены в основу созданной им эстетики. Все это формировалось в процессе рефлексии и изучения истории искусства, ислама, буддизма, христианства, азиатской философии. Осмысляя жизнь через метафоры, он стремится показать силу того, во что верит человек. Исследования мировых религий и духовных текстов, а также богословских традиций зародили интерес к передаче личных переживаний посредством телесности, а знание передовых технологий и композиционных приемов, используемых в видео, помогли Виоле стать выдающимся художником. Не менее важен и звук для его инсталляций, часто это их ключевой элемент. На создание собственных аудиопроектов мастера вдохновила совместная работа с американским композитором и исполнителем Дэвидом Тюдором (1926–1996), с которым Виола какое-то время сотрудничал.

Особую часть его творчества составляют рабочие тетради. Он начал их вести еще студентом и продолжает это делать всю жизнь. Они заполнены рисунками, диаграммами, множеством цитат мыслителей и рассуждениями самого художника, которые помогают воспроизводить то, что он видит в окружающем мире. Эти сочинения крайне важны для Виолы, в них запечатлен весь процесс творчества и интеллектуальные увлечения, способствующие ему.

Среди знаковых для художника тем – время, которое он соотносит с рекой, визуализируя таким образом его непрерывный поток. Трактовки можно проследить в метафорах таких видеоработ, как «Спящие» (1992), «Перекресток» (1996) и «Пять ангелов для тысячелетия» (2001). Из чертежей и планов в его необычных тетрадях хорошо видно, как идеи обретают визуальную форму и становятся произведением искусства. «Я понял, что изображения зарождались как архитектурная пространственная форма, истоки которой можно найти в египетских гробницах и на стенах пещер эпохи палеолита; они же прочитываются и в традиции живописи в интерьере» [3, с. 26].

Примером того, как Виола материализует время, является его ранняя инсталляция «Приветствие», на создание которой его вдохновила фреска «Встреча Марии и Елизаветы» маньериста Якопо Понтормо (1529). Ее репродукцию он как-то увидел в книге. «Приветствие» – одна из пяти инсталляций, сделанных им в 1995 г. для павильона США на 46-й Венецианской биеннале. Зритель наблюдает в течение 10 минут за событиями, в реальности занимающими 45 секунд. На экспозиции установки с видеоэкранами были расположены в разных средах, таким образом Виола достигал баланса между требованиями выставочного пространства и эстетическим восприятием его работ. Необычный подход позволил раскрыть глубину произведений и помог зрителям получить интенсивный визуальный опыт, подобный сдвигу во времени и пространстве.

Видео и аудио определили для Виолы то, каким может быть искусство. Его не захватили авангардные течения – флюксус, концептуализм или традиции перформанса, он смог найти свой путь – саморефлективный. Виола был наивным и открытым, искал вдохновение и новые возможности. Он интересовался работами основателей видео-арта – Пайка и Питера Кампуса, Хуана Дауни и Фрэнка Джиллета, участвовал в их аудиоэкспериментах. Однако творчество Виолы стоит особняком от современного искусства во многом из-за его увлечения классикой, далекой от постдьюшановской практики концептуализма.

Способность камеры записывать в реальном времени, делать настоящее ощутимым характеризует видео. Виола понял, что электронные движущиеся изображения как творческая среда дают огромные возможности и снимают любые ограничения. Открытость Виолы ко встрече с неожиданным пронизывает все его творчество. Случай – это неожиданная возможность, которая возникает во время съемок, скажем, в пустыне или каком-то другом месте, и может произойти что-то, что позже станет ядром новой работы.

Эстетический подход, воспевание чуда, особое очарование и красота отличают произведения Виолы от работ других видеохудожников его поколения. Он не создает ничего искусственного, у него нет ироничного взаимодействия между реальным и нереальным.

Честность изображения заключается в его стремлении запечатлеть жизнь как нечто живое и дышащее.

В более поздних проектах Виола исследует выражение человеческих чувств, хотя сама причина этих чувств не видна на экране. Он не редактирует свои работы, не старается воспроизвести логику повествования, показать причинно-следственные связи, он просто дает прочувствовать изображаемое. Его видео состоят из записанных движений, которые смонтированы подобно музыкальной композиции. Сила исходит от каждого кадра, интенсивности его движения. Это сценарий, где есть возможность делать неожиданные открытия в воображаемом пространстве.

Многие видеозэссе, например «Переход» и более раннее «Я не знаю, что я из себя представляю», рассказывают о чувственном восприятии природы, ее циклах жизни и смерти. Это размышления о времени, окружающем мире, обо всем живом на планете. Виола рассматривает свое искусство в контексте, в котором оно существует, где есть конкретный ландшафт, культурная среда, большой духовный мир с исканиями и медитациями.

Время, которое является неотъемлемой частью движущегося изображения и его восприятия, – ключ к пониманию творчества Виолы. В его ранних видеозаписях время занимает центральное место, отвечая на вопрос о том, что значит быть, существовать. Художник подробно изучает его через пейзажи и отдельные элементы природы. Он помещает человека в эту среду и продолжает свое исследование. Представления Виолы о времени сформированы под влиянием теологии, классической живописи, натурализма, что нашло отражение в его ярком художественном языке.

Примириться с течением времени, заключенным в рамки рождения и смерти, – тема, к которой он обращается на протяжении долгих лет. Виола предполагает, что в парадоксах памяти и опыта мы можем найти новое пространство и его интерпретацию для себя. Вопрос о том, существует ли загробная жизнь, имеет меньшее значение, чем вопрос о том, есть ли будущее у человечества.

Концепция жизни разума, являющейся памятью, реальностью и видением, исследования края сознания, безусловно, далеки от

ранних произведений. Виола отходит от текстов мистиков и феномена системы видеозаписи после двух событий: рождения его первого сына в 1988 г. и смерти матери в 1991 г. Эти события знаменуют переход в его творчестве от эпистемологического каталога человеческих переживаний к личностному. Виола создает первые в истории видео-арта устойчивые повествовательные работы, основанные на феноменологии времени. Под повествованием понимается не история с началом, кульминацией и драматической развязкой, приводящей к эмоциональному катарсису и завершению, а скорее создание образов, помогающих прийти к согласию с опытом изменения, рождения, смерти, которая ведет к концу сознания. Виола сочетает документальное, повествовательное, чтобы связать жизнь и смерть в произведении. Их визуализация, выраженная через символы и фиксацию фактов (например, когда мать Виолы борется за жизнь на больничной койке), придает работам глубокий смысл.

В 1990-х Виола делает решительный поворот к воплощению человеческих эмоций на видео, углубляясь в исследование духовной стороны жизни. Много путешествуя и постигая различные учения и религии, он пришел к выводу, что тело непосредственно связано с эмоциями, если оно начинает болеть, то причина не в физиологии, а именно в них. Тело и эмоции связаны в работах Виолы 1990-х гг. его трактовкой времени. Он передает его не столько через феномен восприятия, который присутствовал в ранних работах, сколько через более сложные образы. В произведениях этого периода видно, как владение средой позволяет ему проникать внутрь движущегося изображения. Его стремление исследовать окружающий мир было вдохновлено во многом искусством прошлого. Однако его интересовало не воспроизведение картин на видео, а пробуждение первичных форм человеческого самовыражения. Во всех высказываниях Виолы проявляется его вера в пламя человеческого сознания, в то, что утрачено в современном механизированном и виртуализированном мире, но было у средневековых и ренессансных художников.

Виола часто говорит о физической уязвимости, ранимости человека и вместе с тем о его духовной силе, о том, что бытие,

ведущее к смерти, не нигилистическая ловушка, а путь самопознания. Это можно было увидеть в произведениях на выставке, проходившей весной 2021 г. в Москве в Пушкинском музее: «Квинтет изумленных» (2000), «Комната Екатерины» (2001) и «Пять ангелов для тысячелетия». Также была показана работа в дополнение к серии «Страсти». Все внимание фокусируется на человеке: «Квинтет изумленных» – классический групповой портрет в репрезентативных деталях; «Комната Екатерины» изображает духовную обитель святой; в зрелищных «Пяти ангелах для тысячелетия» на пяти больших экранах пять мужских фигур сначала погружаются в бассейны, а затем взмывают обратно в воздух. Каждая история была встроена в более широкий повествовательный контекст помещения, где зрители могли свободно перемещаться и смотреть панели по отдельности или стоять в стороне и воспринимать картину целиком. Звук заполнял собой все пространство, создавая общую акустическую среду. Всегда продуманные режиссура и оформление выставки – отличительная черта презентаций творчества Виолы. Тщательно подобраны ракурсы, освещение, дополнительные специальные цифровые эффекты и т. д. Зрителя буквально окутывают движущиеся изображения, погружая в атмосферу созерцания и размышлений.

Совершенствование технологий позволяет шире использовать различные передовые приемы, делать более тонкую обработку видео, применять кинематографические эффекты. Подобно тому, как другие художники стирали и писали свою живопись на холсте, Виола создавал цифровые шедевры, подбирая каждую деталь медиа.

В начале нового тысячелетия художник стал опираться на профессиональные возможности голливудской киноиндустрии. Он собрал команду из квалифицированных специалистов: каскадеров, продюсеров, мастеров спецэффектов, художников, сценографов, костюмеров и осветителей. Ответственность за руководство ею взяла на себя Кира Перов – жена Билла Виолы. Она выступила в качестве исполнительного продюсера и занималась процессом реализации проекта. Художник переосмыслил мир, за которым он наблюдал с помощью камер в начале своей карьеры, дискуссии

ровал на тему рождения и смерти (это приобрело для него особое значение с рождением сыновей и смертью матери, а затем и отца). Театр и кино как воображаемые мизансцены позволили Виоле рассказывать различные истории. Фиксировались воспоминания о самых важных событиях из всего происходящего с человеком. Исследовалось, что такое смерть и что может быть после.

Творчество Виолы – это связь настоящего с прошлым, история перехода из одного состояния в другое. Художник эмоционально вовлекает зрителя в размышления о смысле бытия. Его работы посвящены человеческому существованию, которое наполнено множеством чувств и эмоций. Он транслирует мысль о том, что духовное в этом мире гораздо важнее материального, что на самом деле человек не рождается и не умирает, а проживает стадии трансформации и путешествует между мирами. Профессиональное владение инструментальными методиками помогает создавать визуальный поток времени. Гуманистические и религиозные проблемы он объединяет верой в человека.

Виола не стремился идти на поводу у существующих художественных течений, в основе его творчества лежал интерес к искусству эпохи Возрождения, откуда мастер черпал вдохновение. В своем «новом» технологичном реализме он представил публике реалистичные изображения, классические по своей сути, но отражающие мечты современного поэта и размышления мистика. Его исследования сил природы и ее жизненных циклов благодаря камере помогли сломать стереотип линейности времени.

Надо отметить, что хотя в ранних видеоработах и инсталляциях внимание и сфокусировано на человеческом теле, они обезличены, не передают эмоций и чувств, как более поздние композиции. Начав с исследования самого себя, художник переместил взор на других людей, оказавшихся в объективе его камеры. Не являясь кинорежиссером, он в какой-то момент стал использовать в своих произведениях актеров, сценаристов, словом, образовал команду для отражения тех состояний природы и человека, о которых хотел рассказать.

В отличие от художников, создающих классические картины красками и кистью, Билл Виола взял в руки камеру, возможности

которой он исследует на протяжении всех лет. Камера, экран – именно эти инновационные инструменты позволили ему свободно экспериментировать с окружающей средой, что определило его влияние на развитие видео-арта и сделало одной из центральных фигур этого направления.

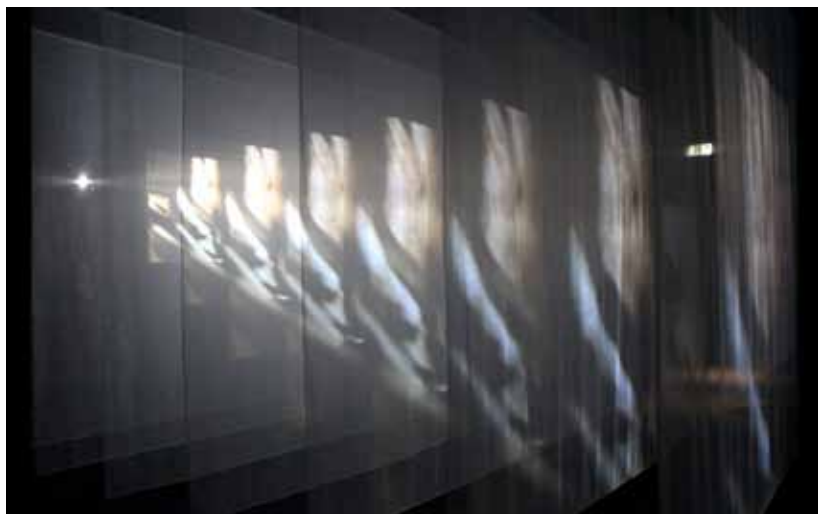
Талант Билла Виолы раскрылся в медиаискусстве и обрел актуальное звучание в современном мире. Зрители, окруженные масштабными проекциями на его выставках, получают незабываемый визуальный опыт, наводящий на размышления о том, что в действительности неизменно присутствует момент перемен и опасности, смерти, но при этом есть надежда на вечную жизнь, что так мастерски транслирует Виола.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Андерсон П.* Истоки постмодерна. М. : Территория будущего, 2011.
2. *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб. : Азбука-классика, 2007.
3. *Арья Р., Перов К., Джезуа А.* Билл Виола. Путешествие души : каталог выставки М. : ГМИИ им. А. С. Пушкина. 2021.
4. *Гуревич П. С.* Эстетика : учеб. пособие. М. : КноРус, 2015.
5. *Иоскевич Я. Б.* Новые технологии и эволюция художественной культуры. СПб. : РИИИ, 2003.
6. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А. и др.* Искусство с 1900 года. 2-е изд., доп. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019.
7. *Hanhardt J. G., Perov K.* Bill Viola. London : Thames & Hudson, 2015.
8. *Hanhardt J. G.* Bill Viola: Going Forth By Day. New York : Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002.
9. Billviola.com [Сайт]. URL: <https://www.billviola.com/interviews.htm> (дата обращения: 10.12.2020).



1. Билл Виола. Спящие. 1992



2. Билл Виола. Завеса. 1995



3. Билл Виола. Приветствие. 1995



4. Билл Виола. Перекресток. 1996



5. Билл Виола. Квинтет изумленных. 2000. Серия «Страсти»



6. Билл Виола. Комната Екатерины. 2001.
Серия «Страсти»



7. Билл Виола. Пять ангелов для тысячелетия. 2001



8. Билл Виола. Потоп. 2002



9. Билл Виола. Вознесение Тристана. 2004. Проект «Тристан»



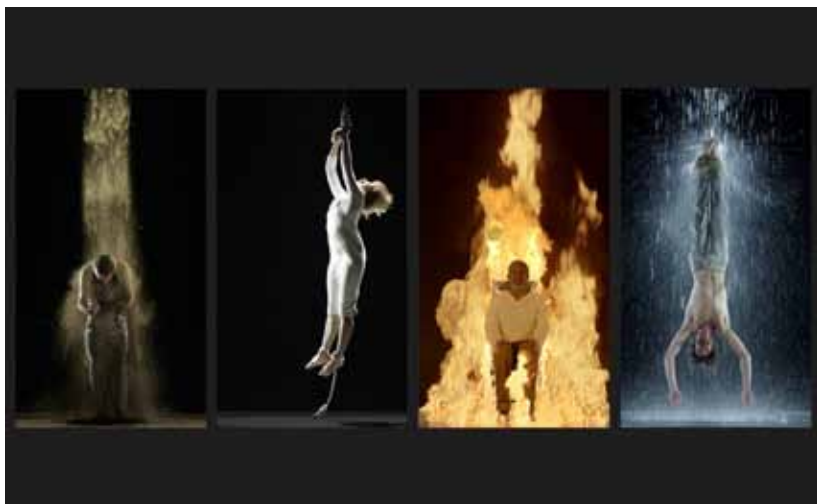
10. Билл Виола. Огненная женщина. 2005.
Проект «Тристан»



11. Билл Виола. Три женщины. 2008.
Серия «Трансфигурации»



12. Билл Виола. Портрет Мэдисон. 2013.
Серия «Мечтатели»



13. Билл Виола. Серия «Мученики». 2014

Удаление воско-смоляных адгезивов из структуры станковых картин. Отечественный и зарубежный опыт

На протяжении всей истории реставрации станковых картин воск и воско-смоляные мастики применялись в качестве материалов для укрепления структуры произведений на холстах. Дублирование на воско-смоляные мастики, которое числилось прогрессивным методом и было широко распространено в России и Европе до 2-й половины XX в., считается необратимым. Однако в связи с тем, что хотя бы частичное извлечение воско-смоляных адгезивов необходимо для проведения повторных консервационных мероприятий, постоянно создаются и совершенствуются методики выполнения этого процесса. Авторы рассматривают существующие способы удаления воско-смоляных адгезивов из структуры произведений станковой масляной живописи на тканых основах.

Ключевые слова: станковая живопись на тканых основах; восковые и воско-смоляные адгезивы; консервация холстов; реставрационные материалы; повторная реставрация картин

**Anastasia Yurovetskaya,
Elena Iurovetskaia**

Removing Wax-resin Adhesives from the Structure of Easel Oil Paintings. Russian and International Practice

At all times, wax and wax-resin mastics were applied as materials for consolidation of the structure of easel paintings on canvas supports. Lining with

wax-resin mastics that was considered to be an advanced technique and was widely used in Russia and Europe up till the second part of the 20th century now is still thought to be an irreversible procedure. Due to the fact that at least partial extraction of wax-resin adhesives is necessary for re-treating such objects, methods of this procedure are constantly created or improved. In this paper, the authors review different techniques of extracting wax and wax-resin adhesives from the structure of easel oil paintings on textile support.

Keywords: easel paintings on fabric supports; wax and wax-resin adhesives; conservation of canvases; conservation materials; re-treatment of paintings

Укрепление структуры картин на восковые и воско-смоляные адгезивы массово применялось в европейской и отечественной реставрационной практике с начала XIX в. до 1970-х [7; 12]. Данные виды клеевых составов использовались для устранения прорывов тканых основ, в том числе методом наложения заплат, а также мастиковок утрат красочного слоя и дублирования холстов.

С начала XX в. в профессиональной литературе стали широко обсуждаться недостатки воско-смоляных адгезивов. Довольно долго критика оставалась незаметной на фоне общих восторженных отзывов [14]. Только после знаменитой Гринвичской сравнительной конференции по дублированию холстов (The Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques), прошедшей в 1974 г., реставрационное сообщество открыто заговорило о негативных последствиях работы с восковыми составами [8; 15]. На практике укрепление живописи мастиками еще выполнялось реставраторами на протяжении длительного времени.

Реставрационные операции, связанные с пропиткой воском и воско-смоляными мастиками, до сих пор принято считать необратимыми [4, с. 43]. Однако с течением времени картинам, подвергнутым данным видам вмешательств, снова требуются консервационные мероприятия, и перед специалистами остро встает проблема работы с подобными произведениями из-за сложностей с удалением воска и воско-смоляных композиций из структуры живописи.

Поскольку и воск, и смола – материалы, реагирующие на температуру, то самым простым и широко применяемым способом

извлечения мастик из картин на тканых основах является нагрев [13, с. 432]. Текучее состояние воска наступает уже при температуре 62–70 °С, что считается условно безопасным для авторской живописи [4, с. 34]. Это можно сделать и при помощи утюга, процесс не требует сложного оборудования. Под произведение подкладывается впитывающая бумага, которая задерживает воск при возвращении ему текучести. Однако очевидно, что данный метод имеет множество недостатков. Например, при работе с локальным повреждением воско-смоляной мастикой расплавление может способствовать ее более глубокому проникновению в структуру картины и попаданию на неповрежденные участки.

В рамках нидерландского проекта MolArt было доказано, что при нагреве воско-смоляные мастики внутри картины разделяются на компоненты и воздействие оказывается в первую очередь на воск [13, с. 432]. В зависимости от источника и способа получения смолы температура ее плавления может составлять до 100 °С для даммарной и до 140 °С для канифоли [4, с. 36]. Эти очень высокие температуры неприемлемы для работы с живописными произведениями.

В 1977 г. в Москве вышли два издания, предлагающие использование воско-смоляных мастик в качестве реставрационных материалов для укрепления станковой масляной живописи: методические рекомендации, подготовленные во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре имени академика И. Э. Грабаря (ВХНРЦ) [3], и учебное пособие для средних художественных заведений под редакцией И. П. Горина и З. В. Черкасовой [2]. В обоих источниках упоминается, что данный материал имеет определенные ограничения в применении [2, с. 129; 3, с. 18–19], однако в целом авторы рекомендовали его для всех видов структурного укрепления.

В методических рекомендациях ВХНРЦ описывается следующий способ извлечения излишков мастики с живописи и из структуры холста [3, с. 24]: основной объем предлагается удалить механически, в том числе теплым скальпелем, остатки – тампоном, смоченным очищенным бензином (*ил. 1*). При этом отдельно

указывается, что количество растворителя на тампоне должно быть небольшим, иначе можно повредить клеевой шов. В учебном пособии под редакцией И. П. Горина и З. В. Черкасовой также говорится об использовании очищенного бензина, «так как он летуч, не растворяет лак и не оставляет на живописи жировой пленки» [2, с. 112].

Совершенно иную методику предложил в конце 1988 г. немецкий реставратор Б. Ландгребе [11]. Она была разработана для повторной реставрации картин, сдублированных на воско-смоляную мастику. Первый этап заключался в нанесении на поверхность пропитанного мастикой холста компресса из геля на основе гидроксипропилцеллюлозы (Klucel M) и одной из трех смесей растворителей: уайт-спирита с изопропиловым спиртом в соотношении 1:3, ксилола с изопропиловым спиртом в той же пропорции или тулуола с этиловым спиртом в соотношении 3:2.

После нанесения компресса на рабочий участок размером примерно 10×10 см он закрывается сверху слоем фильтровальной бумаги и стеклом, которое препятствует быстрому испарению растворителя. Затем после определенной экспозиции гель удаляется с холста с помощью скальпеля.

На втором этапе работа с картиной продолжается на вакуумном столе. На него помещаются два листа фильтровальной бумаги разной плотности, более плотный – вниз. На верхний лист наносится гель, который ранее использовался для компрессов. На него кладется тонкая нейлоновая ткань, а на нее – картина лицевой стороной вверх. Затем подключается небольшое давление, температура – около 30 °С, время экспозиции может составлять до нескольких часов.

Позже данная методика была развита немецким реставратором Гюннером Хейдериком для консервации большемерного полотна с изображением парка Уотергейт из собрания галереи Тейт [10]. Он предложил заменить гидроксипропилцеллюлозу на этилцеллюлозу, так как она более эффективно формирует гель с ароматическими и алифатическими углеводородными растворителями. По итогам экспериментов Хейдерик выбрал смесь уайт-спирита

и ксилола в соотношении 1:1, нейлоновая ткань была заменена на газ, а фильтровальная бумага – на впитывающую ткань. Для безопасности красочного слоя было принято решение не наносить гелевый компресс непосредственно на произведение. Время экспозиции при температуре 30 °С и низком давлении было сокращено до 45 минут. В целом, по мнению Г. Хейдерика, данный метод показал хороший результат, однако значительная часть мастики осталась в структуре картины. И повторный нагрев произведения в процессе реставрации выявил, что воск продолжает активно мигрировать внутри полотна [10, с. 27].

Самым новым способом удаления воско-смоляных мастик из тканых основ можно считать методику, предложенную в 2019 г. реставраторами из музея коллекции Мениль, Хьюстон, Техас (США) [9]. По сути, она развивает идеи немецких реставраторов, которые были описаны выше. Она была разработана для повторной реставрации натюрморта «Ваза и черная рыба» кисти Жоржа Брака. В задачу входило извлечение воско-смоляной мастики из структуры картины на всей ее площади. В результате экспериментов с растворителями, способами их нанесения, температурой, адсорбирующими слоями и давлением был подобран оптимальный вариант выполнения процесса.

Вся операция по извлечению воско-смоляного адгезива проводилась на столе низкого давления. На него помещался лист Hollytex, затем – два листа специальной устойчивой к растворителям ткани Evolon CR из микрофибры, имеющей хорошие адсорбирующие свойства. Нижний лист Evolon CR оставался сухим, а верхний пропитывался ксилолом в объеме равном двум массам сухого листа Evolon CR. Выше была положена картина лицевой стороной вверх, которая закрывалась пленкой Dartek (ил. 3), после этого включался вакуумный стол с температурой 46–60 °С и давлением 2 мбар. Через 15 минут на поверхность живописи выкладывался еще один слой – ткани Evolon CR, смоченной деароматизированным уайт-спиритом, давление увеличивалось до 7 мбар. Еще через 20 минут реставраторы заменяли нижний сухой слой Evolon CR на новый и оставляли картину снова на 20 минут. На завершающем этапе работы с произ-

ведением удалялся лист Dartek и верхний слой Evolon CR, картина оставалась в вакуумном столе еще на 30–50 минут. Таким образом, удаление воско-смоляной мастики по этой методике происходит без механического воздействия на авторскую живопись или холст.

Также существует методика извлечения восковых и воско-смоляных адгезивов, разработанная в 2004 г. в ГОСНИИР М. С. Чураковой и В. Н. Киреевой [1]. Этот способ основан на адсорбирующих свойствах вспененной двуокиси кремния – аэросила, образующего при смешивании с растворителями прозрачную пасту, которая наносится на расчищаемую поверхность [6]. Соотношение компонентов определяется опытным путем. Последовательность работы такова: пасту из вспененной двуокиси кремния наносят в форме закрытого компресса, при необходимости он может быть проглажен утюгом или термошпателем, а затем убирают закрывающую ее пленку, давая растворителю испариться. Высыхающая смесь теряет прозрачность, и после этого ее можно осторожно удалять щетинной кистью с авторской основы (*ил. 2*).

В процессе использования этого способа удаления восковых адгезивов сотрудники отдела научной реставрации станковой масляной живописи ГОСНИИР вносили в работу некоторые коррективы, связанные с проблемами сохранности конкретных картин, попадавших в мастерскую. Например, в оригинальной методике предлагается смешивать аэросил с этиловым спиртом для удаления воско-смоляной мастики. В тех случаях, когда необходимо извлечь чистый воск, в качестве растворителя возможно применение уайт-спирита либо других нефтяных растворителей, а также ароматических углеводов [5].

В рамках статьи были рассмотрены известные методики удаления воско-смоляных адгезивов из структуры произведений станковой масляной живописи, которые в разной степени опираются на три способа воздействия на картины: теплом, растворителями и сорбирующими материалами. Однако при наличии общих принципов действия существует и ряд важных различий в температуре нагрева, использовании сорбентов, растворителей, времени их экспозиции и способах доставки к рабочему участку. Изучение

и сопоставление этих методик позволит не только обогатить теоретические знания об обратимости реставрационных материалов, но и более эффективно выполнять на практике консервацию произведений станковой масляной живописи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Киреева В. Н., Чуракова М. С.* Методика удаления смол и масляных пятен с тканых основ при помощи вспененной двуокиси кремния // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. 2013. №27 (57). URL: <https://www.gosniir.ru/files/62be0cd4-5394-4e5c-a488-9bf3d212e1ef.epub> (дата обращения: 16.04.2020).

2. Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие для средних художественных заведений / науч. ред. И. П. Горин, З. В. Черкасова. М. : Искусство, 1977.

3. Реставрация станковой масляной живописи (основные методы) / сост. И. М. Тихомирова, Е. Ю. Иванова, А. В. Петрунин, В. П. Титов. М. : ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря, 1977.

4. *Федосеева Т. С., Беляевская О. Н., Гордюшина В. И. и др.* Реставрационные материалы. Курс лекций. М. : Индрик, 2016.

5. *Юровецкая А., Юровецкая Е.* Опыт повторных реставраций произведений станковой масляной живописи, укрепленной ранее восковыми составами // Сохранение культурного наследия: исследования, реставрация, новые открытия : Мат-лы IV Междунар. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург, 12–14 ноября 2020 г. / Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина ; науч.ред. Ю. Г. Бобров ; сост. А. И. Шаманькова. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2021. С. 164–170.

6. AEROSIL® – Fumed silica. Technical overview. Evonik Industries. URL: <https://www.silica-specialist.com/product/aerosil/downloads/technical-overview-aerosil-fumed-silica-en.pdf> (дата обращения: 28.07.2020).

7. *Baer N. S., Kunz N. L.* The lining of paintings – 1900 to 1975: an annotated bibliography // Art and archaeology technical abstracts. 1977. Vol. 14. N 1. P. 181–243.

8. *Berger G., Zeliger H.* Detrimental and irreversible effects of wax impregnation on easel paintings // ICOM Committee for Conservation 4th triennial meeting. Rotterdam: Bouwcentrum (Impr.), 1975.

9. *Dijekma D., Epley B.* Wax extraction traction on a George Braque Still life // Conserving Canvas Symposium. Preprints. New Haven, Connecticut, 2019. P. 36.

10. *Heydenreich G.* Removal of a wax-resin lining and colour changes: A case study // *The Conservator*. 1994. Vol. 18/1. P. 23–27. URL: <https://doi.org/10.1080/01410096.1994.9995081> (дата обращения: 9.09. 2020).

11. *Landgrebe B.* Möglichkeiten zur Abnahme von Wachs-Harzdoubletungen // *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. 1988. Bd. 2. S. 297–304.

12. *Marvelde te M.* How Dutch is ‘The Dutch Method’? A History of Wax-resin Lining in its International Context // *Past Practice – Future Prospects* / ed. by A. Oddy, S. Smith // *The British Museum Occasional Paper*. 2001. Vol. 145. P. 143–149.

13. *Marvelde te M.* Wax-Resin lining // *Conservation of Easel Paintings: Principles and practice* / ed. by J. H. Stoner, R. A. Rushfield. London; New York: Routledge, 2012. P. 424–433.

14. *Schaible V., Wulfert S.* Das Märchen vom Wachs Harz: Ein Bericht über frühe Untersuchungen zur (Un-) Beständigkeit von Wachs-Harzgemischen // *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*. 1992. Bd. 6(2). S. 241–243.

15. *Villers C.* Lining paintings: Papers from the Greenwich conference on comparative lining techniques. Archetype. London, 2003.



1. Процесс удаления воско-смоляной мастики с опытных образцов с помощью тампона, смоченного в бензине



2. Удаление с оборотной стороны образца пасты из аэросила, впитавшей воско-смоляную мастику



3. Расположение на столе низкого давления группы образцов для вытяжки воско-смоляного адгезива с помощью ткани Evolon CR

Авторы

Альшанская (Соколова) Евгения Игоревна

Фриланс-консультант.

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики».

Аспирант.

123007 Москва, ул. Полины Осипенко, 16.

Тел.: +7 925 052 93 14;

e-mail: sokolovaeve@gmail.com

Ананьева Наталия Исаевна

Национальный медицинский исследовательский
центр психиатрии и неврологии имени В. М. Бехтерева.

Главный научный сотрудник, руководитель
отделения клинико-диагностических исследований,
нейрофизиологии и нейровизуализации.

192019 Санкт-Петербург, ул. Бехтерева, 3.

Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт высоких медицинских технологий.

Профессор.

Доктор медицинских наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.

E-mail: ananieva_n@mail.ru

Андреев Евгений Валерьевич

Национальный медицинский исследовательский
центр психиатрии и неврологии имени В. М. Бехтерева.

Младший научный сотрудник
отделения клинико-диагностических исследований,
нейрофизиологии и нейровизуализации.
192019 Санкт-Петербург, ул. Бехтерева, 3.
E-mail: ev.andreev94@gmail.com

Бессонов Виктор Борисович

Санкт-Петербургский государственный
электротехнический университет «ЛЭТИ»
имени В. И. Ульянова.
Доцент.
Кандидат технических наук.
197022 Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 5.
E-mail: vbbessonov@yandex.ru

Великова Татьяна Дмитриевна

Российская национальная библиотека.
Заместитель руководителя.
Кандидат технических наук.
191069 Санкт-Петербург, Садовая ул., 18.
E-mail: velikova@nlr.ru

Дорохов Виктор Борисович

Государственный научно-исследовательский институт
реставрации (ГосНИИР).
Заведующий лабораторией климата
музеев и памятников архитектуры.
107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.
Тел.: +7 916 140 49 05; e-mail: dor.vic@mail.ru

Зубова Алиса Владимировна

Музей антропологии и этнографии
имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН.
Старший научный сотрудник.
Кандидат исторических наук.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 3.
e-mail: zubova_al@mail.ru

Казначеева Анна Олеговна

Университет ИТМО.
Доцент физико-технического факультета.

Кандидат технических наук.
197101 Санкт-Петербург, Кронверкский пр., 49, лит. А.
E-mail: a_kazn@mail.ru

Куликова Надежда Алексеевна

Российская национальная библиотека.
Художник-реставратор.
191069 Санкт-Петербург, Садовая ул., 18.
E-mail: conservation@nlr.ru

Кульков Александр Михайлович

Санкт-Петербургский государственный университет,
ресурсный центр «Рентгенодифракционные
методы исследования».
Инженер.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.
E-mail: aguacrystals@narod.ru

Лапшин Максим Вадимович

Государственный Эрмитаж.
Художник-реставратор отдела научной реставрации
и консервации Лаборатории научной реставрации
станковой живописи.
Кандидат искусствоведения.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
Тел.: +7 812 710 96 49; e-mail: lapshinmax@gmail.com

Малышева Анна Асылхановна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Аспирант.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 921 755 00 92; e-mail: anna_malysheva_spb@mail.ru

Мамонова Ирина Геннадьевна

Санкт-Петербургский государственный университет.
Преподаватель факультета искусств.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9.
E-mail: ir.gori@yandex.ru

Мартыненко Алина Романовна

Санкт-Петербургский государственный университет,
Институт истории.

Аспирант.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9.

Тел.: +7 981 798 72 93; e-mail: alinaa.martynenko@mail.ru

Матюшонко Алексей Евгеньевич

Национальный художественный музей
Республики Беларусь.

Заведующий выставочного отдела.

Республика Беларусь 220030 Минск, ул. Ленина, 20.

Тел.: +375 17 379 38 27, +375 29 116 25 13;

e-mail: aleksiej.matiuszonok@gmail.com

Мелехова Наталья Ивановна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Соискатель.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

Тел.: +7 963 606 44 44; e-mail: n_melekhova@rambler.ru

Моисеев Вячеслав Григорьевич

Музей антропологии и этнографии
имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Старший научный сотрудник.

Кандидат исторических наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 3.

E-mail: vmoiseyev@mail.ru

Мусаханова Жанель Мухтарбековна

Алматинский технологический университет.

Лектор.

Республика Казахстан 050012 Алматы, ул. Толе би, 100.

Тел.: + 7 777 685 00 98; e-mail: zhanel1990@gmail.com

Мусаханова Мадина Зульпухаровна

Казахская национальная академия искусств
имени Т. К. Жургенова.

Профессор.

Кандидат исторических наук, доцент.

Республика Казахстан 050000 Алматы, ул. Панфилова, 127.
Тел.: +7 701 712 58 91;
e-mail: mussahanova@mail.ru

Нестерова Елена Владимировна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Доктор искусствоведения, профессор.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: nesterova.museum@mail.ru

Ободовский Анатолий Владимирович

Санкт-Петербургский государственный
электротехнический университет «ЛЭТИ»
имени В. И. Ульянова.

Ассистент кафедры электронных
приборов и устройств.

Кандидат технических наук.

197022 Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 5.

E-mail: obodovsky@yandex.ru

Пинкусова Татьяна Владимировна

Российский этнографический музей.

Специалист отдела научной документации.

191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул. , 4/1.

Тел.: +7 812 570 583;

e-mail: tasha_pin@mail.ru

Пинтелин Николай Юрьевич

Государственный научно-исследовательский институт реставрации
(ГосНИИР).

Младший научный сотрудник.

107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.

Тел.: +7 916 040 55 29;

e-mail: npintelin@yandex.ru

Пластова Татьяна Юрьевна

Московский государственный академический
художественный институт
имени В. И. Сурикова.

Заведующая кафедрой гуманитарных наук.
Кандидат филологических наук,
доктор искусствоведения.
109004 Москва, Товарищеский пер., 30.
Тел.: +7 916 119 08 42;
e-mail: plastov@mail.ru

Плиева Маргарита Георгиевна
Региональное отделение АИС и РКО
по Республике Северная Осетия – Алания.
Руководитель отделений.
Кандидат искусствоведения.
Тел.: +7 918 830 36 62;
e-mail: plievamargarita@mail.ru

Попихина Елена Анатольевна
Российская национальная библиотека.
Ведущий специалист по обеспечению
сохранности документов.
191069 Санкт-Петербург, Садовая ул., 18.
E-mail: elenaporikhina@rambler.ru

Потрахов Николай Николаевич
Санкт-Петербургский государственный
электротехнический университет «ЛЭТИ»
имени В. И. Ульянова.
Заведующий кафедрой электронных приборов
и устройств.
Доктор технических наук, профессор.
197022 Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, 5.
E-mail: kzhamova@gmail.com

Прокопьева Светлана Ивановна
Национальный художественный музей
Республики Беларусь.
Заведующая отделом зарубежного искусства.
Республика Беларусь 220030 Минск, ул. Ленина, 20.
Тел.: +375 17 358 27 99,
+375 29 625 20 99;
e-mail: prokopeva@inbox.ru,
prokopeva@artmuseum.by

Садовникова Наталья Вячеславовна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры истории и теории архитектуры.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: nasadovnik@mail.ru

Спиридонова Василина Андреевна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Аспирант.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: vas.spir@yandex.ru

Столяров Борис Андреевич

Государственный Русский музей.

Заведующий отделом «Российский центр
музейно-педагогического и детского творчества».

Доктор педагогических наук, профессор.

191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

Тел.: +7 812 347 87 08, +7 911 931 22 18;

e-mail: stolyarov41@mail.ru

Стулов Илья Константинович

Национальный медицинский исследовательский
центр психиатрии и неврологии имени В. М. Бехтерева.

Врач-рентгенолог рентгеновского отделения.

192019 Санкт-Петербург, ул. Бехтерева, 3.

E-mail: symrak.spb@mail.ru

Сушинин Андрей Александрович

ООО «Климат Сервис».

Главный инженер.

600014 Владимир, ул. пос. РТС, 1.

Тел.: +7 919 023 84 51; e-mail: syshinin@yandex.ru

Тарди Хьюго

Тулузский университет Жана Жореса.

Аспирант.

France 31058 Toulouse, 5 All. Antonio Machado.

E-mail: hugo.tardy@univ-tlse2.fr

Тихомирова Ксения Андреевна

Государственный Эрмитаж.

Художник-реставратор лаборатории
научной реставрации драгоценных
и археологических металлов.

191186 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.

Тел.: +7 960 270 45 96; e-mail: kseniyatikhomirova@gmail.com

Томсон Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Доцент кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения; член-корреспондент РАХ.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: thomson_o@mail.ru

Тюпанова Оксана Евгеньевна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Старший преподаватель.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: oksanatyupanova@gmail.com

Хартанович Валерий Иванович

Музей антропологии и этнографии

имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН.

Заведующий отделом антропологии.

Кандидат исторических наук.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 3.

E-mail: vkhartan@yandex.ru

Цветаева Полина Евгеньевна

Государственный музей-заповедник «Павловск».

Художник-реставратор.

196621 Санкт-Петербург, Садовая ул., 20.

Тел.: +7 952 244 75 69; e-mail: polinatcvetaeva@mail.ru

Цыбульская Яна Игоревна

Государственный музей-заповедник «Петергоф».

Методист музейного образовательного
центра «Новая ферма».

198516 Санкт-Петербург, Разводная ул., 2.
E-mail: 4.07@list.ru

Чебан Аника Николаевна

Московский архитектурный институт
(Государственная академия).

Преподаватель.

107031 Москва, ул. Рождественка, 11/4, корп. 1, стр. 4.
Тел.: +7 903 721 08 69; e-mail: 7210869@gmail.com

Чердакова Ольга Игоревна

Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.

Старший преподаватель.

Кандидат искусствоведения.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
Тел.: +7 911 246 09 37; e-mail: kipriniada@mail.ru

Швец Элина Григорьевна

Российский государственный гуманитарный университет.
Доцент.

Кандидат педагогических наук, доцент.

125047 Москва, ул. Чаянова, 1.

E-mail: elina_shvets@mail.ru

Шевцова Юлия Владиславовна

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет
имени Н. Г. Чернышевского.

Доцент кафедры геометрии.

Кандидат физико-математических наук.

410012 Саратов, Астраханская ул., 83.

Тел.: +7 905 328 97 95; e-mail: yv-shevtsova@mail.ru

Шпаковская Светлана Евгеньевна

Межобластное научно-реставрационное
художественное управление.

Художник-реставратор.

160009 Вологда, Галкинская ул. , 87.

Тел.: +7 931 218 68 72;

e-mail: shpakovskaya.sveta@yandex.ru

Шрайнер Ирина Владимировна

Галерея TopArt&Design.

Арт-директор.

354008 Сочи, Политехническая ул. , 62/1.

Тел.: +7 988 503 03 65;

e-mail: boldinova.irina@yandex.ru

Юровецкая Анастасия Владимировна

Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР).

Научный сотрудник отдела научной реставрации станковой масляной живописи.

107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.

E-mail: ayurovetskaya@gmail.com

Юровецкая Елена Владимировна

Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР).

Художник-реставратор отдела научной реставрации станковой масляной живописи.

107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.

E-mail: yurovetskaya@gmail.com

The Authors

Alshanskaia (Sokolova), Evgeniya

Freelance consultant.

Higher School of Economics.

Postgraduate student.

16 Polina Osipenko St., Moscow 123007.

Phone: +7 925 052 93 14; e-mail: sokolovaeve@gmail.com

Ananieva, Natalia

V. M. Bekhterev National Research Center
of Psychiatry and Neurology.

Chief Researcher, Head of the Department of Clinical Diagnostics.

3 Bekhterev St., St Petersburg 192019.

St Petersburg State University, The Institute
of High Medical Technologies.

Professor.

Doctor of Medical Sciences, Professor.

7–9 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.

E-mail: ananieva_n@mail.ru

Andreev, Evgeniy

V. M. Bekhterev National Research Center
of Psychiatry and Neurology,

Department of Clinical Diagnostics.

Junior researcher.

3 Bekhterev St., St Petersburg 192019.

E-mail: ev.andreev94@gmail.com

Bessonov, Victor

St Petersburg Electrotechnical University "LETI".
Associated professor of the Department of Electronic Devices.
PhD (Technical Sciences).
5 Professora Popova St., St Petersburg 197022.
e-mail: vbbessonov@yandex.ru

Cheban, Anika

Moscow Institute of Architecture MARKHI.
Lecturer.
11/4 Rozhdestvenka Str., bldg 1, bldg 4, Moscow, 107031.
Phone: +7 903 721 0869;
e-mail: 7210869@gmail.com

Cherdakova, Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer.
PhD (Art History).
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
Phone: +7 911 246 09 37;
e-mail: kipriniada@mail.ru

Dorokhov, Victor

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).
Head of the Laboratory for Climate of Museums
and Architectural Monuments.
Bldg. 1, 44 Gastello St., Moscow 107014.
Phone: +7 916 140 49 05;
e-mail: dor.vic@mail.ru

Iurovetskaia, Elena

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).
Restorer of the Department of Scientific Conservation
of Easel Oil Paintings.
Bldg. 1, 44 Gastello St., Moscow 107014.
E-mail: yurovetskaya@gmail.com

Kaznacheeva, Anna

ITMO University.
Associate professor of the Faculty of Physics.
PhD (Technical Sciences).

Bldg. A, 49 Kronverkskiy Av., St Petersburg 197101.
E-mail: a_kazn@mail.ru

Khartanovich, Valery

Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (Kunstkamera).
Head of the Anthropology Department.
PhD (Historical Sciences).
3 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
E-mail: vkhartan@yandex.ru

Kulikova, Nadezhda

National Library of Russia.
Restorer.
18 Sadovaya St., St Petersburg 191069.
E-mail: conservation@nlr.ru

Kulkov, Alexandr

St Petersburg State University.
Engineer of the Resource Center for X-ray
Diffraction Research Methods of St Petersburg State University
(RC RDMI RP SPb SU).
7–9 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
E-mail: aguacrystals@narod.ru

Lapshin, Maxim

The State Hermitage Museum.
Restorer of the Scientific Restoration and Conservation Department
of the Laboratory for Scientific Restoration of Easel Painting.
PhD (Art History).
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg 190000.
Phone: +7 812 710 96 49; e-mail: lapshinmax@gmail.com

Malysheva, Anna

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Postgraduate student.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
Phone: +7 921 755 00 92; e-mail: anna_malysheva_spb@mail.ru

Mamonova, Irina

St Petersburg State University.
Associate professor of Faculty of Arts.

PhD (Art History).
7–9 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
E-mail: ir.gori@yandex.ru

Martynenko, Alina

St Petersburg State University.
Postgraduate student of Institute of History.
7–9 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
Phone: +7 981 798 72 93;
e-mail: alinaa.martynenko@mail.ru

Matiushonok, Aleksei

National Art Museum of the Republic of Belarus.
Head of the Exhibition Department.
20 Lenina St., Minsk 220030 Republic of Belarus.
Phone: +375 17 379 38 27,
+375 29 116 25 13;
e-mail: aleksiej.matuszonok@gmail.com

Melekhova, Natalia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Postgraduate student.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
Phone: +7 963 606 44 44;
e-mail: n_melekhova@rambler.ru

Moiseyev, Vyacheslav

Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (Kunstkamera).
Senior researcher.
PhD (Historical Sciences).
3 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
E-mail: vmoiseyev@mail.ru

Mussakhanova, Madina

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
Professor.
PhD (Historical Sciences), associate professor.
127 Panfilova St., Almaty 050000 Kazakhstan.
Phone: +7 701 712 58 91;
e-mail: mussahanova@mail.ru

Mussakhanova, Zhanel

Almaty Technological University.

Lecturer.

100 Tole Bi St., Almaty 050012 Kazakhstan.

Phone: + 7 777 685 00 98;

e-mail: zhanel1990@gmail.com

Nesterova, Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of Russian Art Department.

Doctor of Arts, professor.

17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.

E-mail: nesterova.museum@mail.ru

Obodovskiy, Anatoly

St Petersburg Electrotechnical University "LETI".

Assistant of the Department of Electronic Devices.

PhD (Technical Sciences).

5 Professora Popova St., St Petersburg 197022.

E-mail: obodovsky@yandex.ru

Pinkusova, Tatiana

The Russian Museum of Ethnography.

Specialist of the Department of Scientific Documentation.

4/1 Inzhenernaya St., St Petersburg 191186.

Phone: +7 812 570 58 03;

e-mail: tasha_pin@mail.ru

Pintelin, Nikolai

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).

Junior researcher.

Bldg. 1, 44 Gastello St., Moscow 107014.

Phone: +7 916 040 55 29; e-mail: npintelin@yandex.ru

Plastova, Tatiana

Moscow State Academic Art Institute

Named After V. I. Surikov.

Head of the Department of Humanities.

PhD (Philological Sciences), Doctor of Art History.

30 Tovarishcheskiy Lane, Moscow 109004.

Phone: +7 916 119 08 42; e-mail: plastov@mail.ru

Plieva, Margarita

Regional AIS and RKO Department
for the Republic of North Ossetia – Alania.

Head of the Departments.

PhD (Art History).

Phone: +7 918 830 36 62;

e-mail: plievamargarita@mail.ru

Popikhina, Elena

National Library of Russia.

Leading Specialist of Document Preservation.

18 Sadovaya St., St Petersburg 191069.

E-mail: elenapopikhina@rambler.ru

Potrakhov, Nilolai

St Petersburg Electrotechnical University “LETI”.

Head of the Department of Electronic Devices.

Doctor of Technical Sciences,
associate professor.

5 Professora Popova St., St Petersburg 197022.

E-mail: kzhamova@gmail.com

Prokopeva, Svetlana

National Art Museum of the Republic of Belarus.

Head of the Foreign Art Department.

20 Lenina St., Minsk 220030 Republic of Belarus.

Phone: +375 17 358 27 99,

+375 29 625 20 99;

e-mail: prokopeva@inbox.ru,

prokopeva@artmuseum.by

Sadovnikova, Natalia

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Postgraduate student of the Department of History
and Theory of Architecture.

17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.

E-mail: nasadovnik@mail.ru

Shevtsova, Yulia

Saratov National Research State University

Named After N. G. Chernyshevsky.

Associate professor of the Department of Geometry.
PhD (Physical and Mathematical Sciences).
83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012.
Phone: +7 905 328 97 95; e-mail: yv-shevtsova@mail.ru

Shpakovskaya, Svetlana

Interregional Scientific-restoration
and Art Management Department.
Restorer.
87 Galkinskaya St., Vologda 160009.
Phone: +7 931 218 68 72;
e-mail: shpakovskaya.sveta@yandex.ru

Shrainer, Irina

Gallery TopArt&Design.
Art Director.
62/1 Politekhnikeskaya St., Sochi 354008.
Phone: +7 988 503 03 65;
e-mail: boldinova.irina@yandex.ru

Shvets, Elina

Russian State University for the Humanities.
Associate Professor.
PhD (Pedagogical Sciences), Associate professor.
1 Chayanova St., Moscow 125047.
E-mail: elina_shvets@mail.ru

Spiridonova, Vasilina

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Postgraduate student.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
E-mail: vas.spir@yandex.ru

Stolyarov, Boris

The State Russian Museum.
Head of the Department "Russian Center
for Museum Pedagogy and Children's Creativity".
Doctor of Pedagogy, Professor.
4 Inzhenernaya St., St Petersburg 191186.
Phone: +7 812 347 87 08, +7 911 931 22 18;
e-mail: stolyarov41@mail.ru

Stulov, Iliya

V. M. Bekhterev National Research Center
of Psychiatry and Neurology.
Radiologist in the Department of Radiology.
3 Bekhterev St., St Petersburg 192019.
E-mail: symrak.spb@mail.ru

Sushchinin, Andrey

OOO "Climat servis" ("Climate Service" LLC).
Chief Engineer.
1 Settlement RTS St., Vladimir 600014.
Phone: +7 919 023 84 51;
e-mail: syshinin@yandex.ru

Tardy, Hugo

University of Toulouse - Jean Jaurès.
Postgraduate student.
5 All. Antonio Machado, Toulouse 31058 France.
E-mail: hugo.tardy@univ-tlse2.fr

Tikhomirova, Kseniya

The State Hermitage Museum.
Restorer of the Laboratory of Scientific Restoration
of Precious and Archaeological Metals.
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg 190000.
Phone: +7 960 270 45 96;
e-mail: kseniyatikhomirova@gmail.com

Tiupanova, Oksana

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Senior Lecturer.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
E-mail: oksanatyupanova@gmail.com

Thomson, Olga

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Associate Professor of the Department of Russian Art.
PhD (Art History); Corresponding Member
of the Russian Academy of Arts.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.
E-mail: thomson_o@mail.ru

Tsvetaeva, Polina

The State Museum-Reserve "Pavlovsk".

Restorer.

20 Sadovaya St., St Petersburg 196621.

Phone: +7 952 244 75 69;

e-mail: polinatcvetaeva@mail.ru

Tsybulskaia, Iana

The Peterhof State Museum-Reserve.

Facilitator of the Museum Educational Center "The New Farm".

2 Razvodnaya St., St Petersburg 198516.

E-mail: 4.07@list.ru

Velikova, Tatiana

National Library of Russia.

Deputy Head.

PhD (Technical Sciences).

18 Sadovaya St., St Petersburg 191069.

E-mail: velikova@nlr.ru

Yurovetskaya, Anastasia

State Research Institute for Restoration (GOSNIIR).

Researcher of the Department of Scientific Conservation of Easel Oil Paintings.

Bldg. 1, 44 Gastello St., Moscow 107014.

E-mail: ayurovetskaya@gmail.com

Zubova, Alisa

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera).

Senior researcher.

PhD (Historical Sciences).

3 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034.

E-mail: zubova_al@mail.ru

Содержание

Лапшин М. В.

«Моление о чаше» Питера Кука ван Альста:
исследования и реставрация 3

Мальшева А. А.

Мотив арабески в графике
Анри Матисса 1905–1937 годов 21

Мамонова И. Г.

Теория времени Н. А. Козырева
и специфика композиционных приемов
в живописи Августа Ланина 28

Мартыненко А. Р.

Кино и современное искусство:
концепция «кинематографического»
в визуальных исследованиях и опыт «медленного кино» . . . 45

Матюшонок А. Е.

Неизвестный портрет Владислава Мицкевича
кисти Мечислава Войткевича из коллекции
Национального художественного музея
Республики Беларусь 55

Мелехова Н. И.

Искусствоведение по Интернету 69

Мусаханова М. З., Мусаханова Ж. М. «Возрожденное наследие» (на материалах выставки Центрального государственного музея Республики Казахстан)	75
Нестерова Е. В. Поздний Саврасов. Вопросы изучения и атрибуции	83
Пинкусова Т. В. Русские изразцы из коллекции Российского этнографического музея: особенности учета и реставрации.	100
Пингелин Н. Ю., Дорохов В. Б., Сущинин А. А. Обеспечение микроклиматических условий сохранности в музеях. Роль решений по энергосбережению в системах воздухоподготовки	110
Пластова Т. Ю. Проблемы методологии в изучении стилистических особенностей отечественного искусства XX века	124
Плиева М. Г. Портрет сенатора Я. Ф. Долгорукова из собрания Северо-Осетинского художественного музея имени М. С. Туганова. Исследование и реставрация.	139
Попихина Е. А., Куликова Н. А., Великова Т. Д. Реставрация рисунка в золоченой рамке	150

Потрахов Н. Н. , Бессонов В. Б., Хартанович В. И., Ананьева Н. И., Зубова А. В., Моисеев В. Г., Ободовский А. В., Кульков А. М., Стулов И. К., Андреев Е. В., Казначеева А. О.	
Рентгеновская томография антропологических объектов: результаты пилотных исследований по созданию специализированного рентгенотомографического комплекса	158
Прокопьева С. И.	
Фредерик Георг Поулсен и исчезнувший уголок Копенгагена. Атрибуция живописного произведения из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь	164
Садовникова Н. В.	
Русский натуральный парк в петербургских усадьбах	172
Альшанская (Соколова) Е. И.	
Искусство и мозг. Нейроэстетика: краткий обзор	181
Спиридонова В. А.	
Ностальгия метамодернизма: сериал «Внутри Лапенко»	191
Столяров Б. А.	
Изобразительное искусство в музейной среде как художественная модель метапознания.	214
Тарди Х.	
Творческая деятельность русского скульптора в Париже в середине XVIII века: Фёдор Гордеев и созданный им образ Прометея	226

Тихомирова К. А. Технико-технологические исследования псковских икон XVI века.	238
Томсон О. И. Художник пространства dotcom	254
Тюпанова О. Е. Голландские архитектурные перспективы XVII века в контексте научных идей эпохи.	269
Цветаева П. Е. Реставрация картины «Обрезание Господне» (мастерская Франческо Бассано) из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск».	282
Цыбульская Я. И. Подросток и музей: осмысляя вместе новые медиа. Опыт музейного образовательного центра ГМЗ «Петергоф»	294
Чебан А. Н. Музей под открытым небом как метод изучения и сохранения культурного наследия. Город Несебыр, Болгария	306
Чебан А. Н. Орнаментальный стиль при Александре II	320
Чердакова О. И. Китайские художники в Нагасаки. Декоративная живопись Нанпин-ха в XVIII веке	329
Швец Э. Г. Оптические и навигационные приборы и их использование в западноевропейском искусстве: к постановке проблемы	341
Шевцова Ю. В. Геометрические идеи XIX – начала XX века и их воплощение в живописи	347

Шпаковская С. Е.	
Фреска «Неопалимая Купина» на портале Софийского собора в Вологде как отражение духовных исканий русского народа во второй половине XVII века. Опыт исследования.	360
Шрайнер И. В.	
Особенности художественного языка Билла Виолы. Методы, техника, образы	378
Юровецкая А. В., Юровецкая Е. В.	
Удаление воско-смоляных адгезивов из структуры станковых картин. Отечественный и зарубежный опыт.	400
Авторы	411

The Contents

Lapshin, Maxim

Pieter Coecke van Aelst “Agony in the Garden”:
Technical Study and Restoration 3

Malysheva, Anna

Arabesque Motif in Henri Matisse’s Graphics
of 1905–1937 21

Mamonova, Irina

N. A. Kozyrev’s Theory of Time
and Specifics of Compositional Techniques
in August Lanin’s Painting. 28

Martynenko, Alina

Cinema and Contemporary Art:
Concept of the “Cinematic” in Visual Studies
and Practice of “Slow Cinema” 45

Matiushonok, Aleksei

Unknown Portrait of Vladislav Mitskevich
by Mecheslav Voitkevich from the Collection
of the National Art Museum
of the Republic of Belarus. 55

Melekhova, Natalia

Learning Art Online 69

Mussakhanova, Madina; Mussakhanova, Zhanel “Revived Heritage” (Based on Materials of the Exhibition of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan)	75
Nesterova, Elena Late Art of Alexey Savrasov. Issues of Study and Attribution	83
Pinkusova, Tatiana Russian Tiles from the Collection of the Russian Museum of Ethnography: Accounting and Restoration	100
Pintelin, Nikolai; Dorokhov, Victor; Sushchinin, Andrey Ensuring Microclimatic Conditions of Preservation in Museums. The Role of Energy Saving Solutions in Air Treatment Systems	110
Plastova, Tatiana Problems of Methodology in the Study of Stylistic Features of Russian Art of the 20th Century	124
Plieva, Margarita Portrait of Senator Yakov Dolgorukov from the Collection of the North Ossetian Art Museum Named after M. S. Tuganov. Research and Restoration	139
Popikhina, Elena; Kulikova, Nadezhda; Velikova, Tatiana Restoration of the Drawing in a Gilded Frame	150

Potrakhov, Nikolai; Bessonov, Victor; Khartanovich, Valery; Ananieva, Natalia; Zubova, Alisa; Moiseyev, Vyacheslav; Obodovskiy, Anatoly; Kulkov, Alexandr; Stulov, Iliya; Andreev, Evgeniy; Kaznacheeva, Anna	
The X-ray Computed Tomography of the Anthropological Objects: Results of Pilot Studies on Creation of a Specialized X-ray Tomographic Complex	158
Prokopeva, Svetlana	
Frederik Georg Poulsen and a Disappeared Corner of Copenhagen. Attribution of a Painting from the Collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus	164
Sadovnikova, Natalia	
Russian natural Park in St Petersburg Estates	172
Alshanskaia (Sokolova), Evgeniya	
Brain and Art. Neuroaesthetics: Review	181
Spiridonova, Vasilina	
Nostalgia of Metamodernism: The Series “Inside Lapenko”	191
Stolyarov, Boris	
Fine Art in the Museum Environment as an Artistic Model of Metacognition.	214
Tardy, Hugo	
Creative Work of the Russian Sculptor in Paris in the Middle of the 18th Century: Fyodor Gordeev and the Image of Prometheus	226
Tikhomirova, Kseniya	
Technical and Technological Research of Pskov Icons of the 16th Century	238

Thomson, Olga <i>Dotcom Space Artist</i>	255
Tiupanova, Oksana Dutch Architectural Perspectives of the 17th Century in the Context of Scientific Ideas of the Era.	269
Tsvetaeva, Polina Restoration of the Painting by Franchesco Bassano’s Studio “Circumcision of the Lord” from the Collection of the State Museum-Reserve “Pavlovsk”.	282
Tsybulskaia, Iana Teenager and Museum: Comprehending New Media Together. Experience of the Educational Center of Peterhof State Museum-Reserve	294
Cheban, Anika Open-Air Museum as a Method of Studying and Preserving Cultural Heritage. Nessebar, Bulgaria	306
Cheban, Anika Ornamental Style at the Time of Alexander II	320
Cherdakova, Olga Chinese Painters in Nagasaki. Decorative Painting Nanping-ha in the 18 Century.	329
Shvets, Elina Optical and Navigation Devices and Their Use in Western Art: to Defining the Problem	341

Shevtsova, Yulia	
Geometric Ideas of the 19th – early 20th Centuries and Their Embodiment in Painting	347
Shpakovskaya, Svetlana	
The Fresco “Burning Bush” on the Portal of St Sophia Cathedral in Vologda as a Reflection of the Spiritual Searching of the Russian People in the Second Half of the 17th Century. Research Experience.	360
Shrainer, Irina	
Features of Bill Viola’s Artistic Language. Methods, Techniques, Images	378
Yurovetskaya, Anastasia; Iurovetskaia, Elena	
Removing Wax-resin Adhesives from the Structure of Easel Oil Paintings. Russian and International Practice.	400
The Autors	421

Министерство культуры
Российской Федерации
Санкт-Петербургская академия
художеств имени Ильи Репина

Ministry of Culture
of the Russian Federation
St Petersburg Repin
Academy of Fine Arts

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

SCIENTIFIC EDITION

**ИСКУССТВО И НАУКА.
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ
ОБРАЗОВАНИЯ, ИССЛЕДОВАНИЙ
И ТЕХНОЛОГИЙ**

*Материалы международной научно-
практической конференции,
посвященной памяти М. В. Доброклонского
(11–13 ноября 2021 г.)*

Часть II

Научный редактор

Ю. Г. Бобров, доктор
искусствоведения, профессор,
академик РАХ

Составители:

Е. В. Калимова, кандидат
искусствоведения, доцент

С. А. Елезова

**ART AND SCIENCE.
TOPICAL ISSUES OF
EDUCATION, RESEARCH
AND TECHNOLOGY**

*Materials of the International Scientific
and Practical Conference
in Memory of Mikhail Dobroklonsky
(November 11–13, 2021)*

Part II

Scientific editor

Yury Bobrov, Doctor of Science (Arts),
Professor, Academician
of the Russian Academy of Arts

Compilers:

Elena Kalimova,
PhD (Art History)

Sofia Elezova

Редактор М. С. Баранникова

Макет, верстка, оформление обложки: А. В. Уварова

Перевод Г. М. Амирова

Translator G. Amirova

Подписано в печать 05.05.2022. Тираж 120. Объем 19,3 уч.-изд. л. Заказ 4014.
Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе

Санкт-Петербургской академии художеств.
Санкт-Петербург, Университетская наб., 17